BnF Gallica

Oeuvres complètes. T. 6 / Henry Becque

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Becque, Henry (1837-1899). Auteur du texte. Oeuvres complètes. T. 6 / Henry Becque. 1924-1926.

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
utilisation.commerciale@bnf.fr.

HENRY BECQUE

ŒUVRES COMPLÈTES

VI

SOUVENIRS D'UN AUTEUR DRAMATIQUE
ÉTUDES D'ART DRAMATIQUE

AVEC UN PORTRAIT HORS TEXTE

PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS & Cie
21, RUE HAUTEFEUILLE, 21

MCMXXVI

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE
DEUX CENTS EXEMPLAIRES SUR
VÉLIN PUR CHIFFON TEINTÉ
DU MARAIS, DONT DIX HORS
COMMERCE, NUMÉROTÉS DE
I A 190 ET DE 191 A 200.

EXEMPLAIRE N° 30

Tous droits de reproduction, de traduction, d'adaptation et de représentation
réservés pour tous pays, y compris la Suède et la Norvège.

Copyright by " Les Éditions G. Crès et Cie ", 1924.

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

HENRY BECQUE

DU MÊME AUTEUR

THÉATRE

TOME I : *Sardanapale. — Michel Pauper. — Le Domino à quatre* (avec un portrait hors texte : Tonton Henry). . 12 »

TOME II : *L'Enfant prodigue. — Les Corbeaux* (avec un portrait hors texte : terre cuite de Rodin). . . . . 12 »

TOME III : *La Parisienne. — Veuve. — La Navette. — Les Honnêtes femmes. — Le Départ. — Une Exécution. — La Mère* (avec un portrait hors texte par Nadar) . . . 12 »

TOME IV : *L'Enlèvement. — Les Polichinelles* (avec portraits hors texte : eau-forte de Rodin) . . . . . 12 »

TOME V : *Querelles littéraires* (avec un portrait hors texte, d'après le dessin de Guth gravé par Florian et paru dans la *Revue Illustrée* du 1er mars 1888) . . . . . 12 »

A paraître prochainement :

TOME VII : *Conférences. — Notes d'album. — Poésies. — Correspondances* (avec un hors-texte : la maison natale de Henry Becque). . . . . 12 »

AVANT-PROPOS

« *Je suis tenté bien des fois d'écrire mes mémoires* », *disait Becque dans son article* les Polichinelles (1).

Les Souvenirs d'un auteur dramatique *furent le titre sous lequel parurent huit chroniques* (Gil Elas *et* Journal) *qui ouvraient, comme il le dit lui-même, un jour énorme sur les mœurs théâtrales.*

Il a inséré ces chroniques en tête du recueil qu'il publia en 1895 *et auquel il donna le même titre.*

De ces Souvenirs *cinq se rapportent à la genèse de ses pièces, à toutes les difficultés, les saletés qu'il subit à leur sujet. Nous avons publié ces études à la suite de chacune des pièces qu'elles concernent comme à leur place naturelle ; on les trouvera à côté de l'*Enfant prodigue, *des* Corbeaux, *de* la Navette, *des* Honnêtes Femmes *et de* la Parisienne (2).

La suite du recueil se compose de la collaboration journalistique de l'auteur entre 1890 *et* 1895, *sauf, écrit-il,* « *quelques*

(1) T. IV, p. 283.
(2) T. II, pp. 127 et 337; t. III, pp. 101, 181, 231.

études d'art dramatique, *que je réunirai à part et un peu plus tard* ».

C'est le volume que Becque préparait avant sa mort que nous publions ici sous le titre qu'il avait choisi. Dans plusieurs de ces études, on lira avec intérêt l'exposition par Becque de ses idées sur la nature et la valeur de l'art dramatique.

Ce livre contient aussi la dernière collaboration de Becque à la Volonté, *journal fondé le* 17 *octobre* 1898 *par MM. Henri Franklin-Bouillon et Jacques Daurelle, et qui n'eut que quatre mois d'existence.*

J. R.

Ce volume fait suite aux *Querelles Littéraire* qui ont paru en 1890. Il contient tout ce que j'ai écrit depuis, si j'excepte quelques études d'art dramatique que je réunirai à part et un peu plus tard.

H. B.

SOUVENIRS

D'UN

AUTEUR DRAMATIQUE

BRELAN DE CONFRÈRES

J'ai eu trois de mes confrères qui sont devenus directeurs de théâtre : Raymond Deslandes, Charles de la Rounat et Jules Claretie. Je dirai quelque chose des trois, et ce sera de bien près la même chose.

Deslandes est celui que j'ai le plus connu. En 1868, lorsque j'ai donné ma première pièce, j'entrai tout de suite en relations avec lui et nous devînmes pour bien longtemps d'excellents camarades.

Deslandes n'en menait pas large alors. Sa situation, pour tout dire, était lamentable. L'insuccès régulier de ses ouvrages, et plus encore leur irrémédiable platitude l'avait compromis définitivement. Il était brûlé : brûlé auprès des directeurs qui ne prenaient même plus la peine de le lire, et brûlé auprès de ses confrères qui esquivaient l'un après l'autre sa collaboration. Avec cela, pas d'argent et plus de crédit. Personne n'aurait supposé, en voyant Deslandes toujours tiré à quatre épingles, qu'il avait un martyr sous les yeux, le martyr de la comédie-vaudeville.

Deslandes, qui se sentait perdu, avait visé d'abord la di-

rection de l'Odéon. Il ne l'obtint pas. Il n'avait pas, comme La Rounat, rendu des services à la République. Le Vaudeville allait fort mal et les propriétaires ne demandaient qu'à s'en débarrasser. Deslandes se retourna de ce côté. Il trouva des associés et une commandite.

En prenant possession d'un théâtre, Deslandes y apportait les dispositions les plus dangereuses. Ses amis et lui, disait-il, n'avaient pas donné leur mesure; ils avaient été étouffés. Aussi ne voulait-il jouer que des auteurs de son groupe, des ratés de sa nuance et de sa promotion; Durantin, par exemple, qu'il admirait profondément.

Je ne plaisante pas. Je ne dis que bien juste la vérité, quelque énorme qu'elle paraisse. Il faut être du métier et avoir vu les gens sur place pour les connaître véritablement. Pendant les quinze années qu'il a administré la Comédie-Française, Perrin n'a monté qu'une pièce, une seule, avec joie et enthousiasme. On ne voudra pas me croire, lorsque je l'aurai nommée. *La Princesse de Bagdad!!!* Deslandes, qui ne valait pas Perrin, avait comme lui des préférences stupéfiantes. De tous les ouvrages que Deslandes a représentés, c'est le *Drame de la gare de l'Ouest*, oui, le *Drame de la gare de l'Ouest* où il a mis le plus de cœur, tout son cœur. Quelques jours avant la représentation, je me trouvais au Vaudeville; Deslandes me prit le bras et me fit faire un tour avec lui. Il me parla d'abord de Durantin, un esprit de premier ordre; il me parla ensuite de sa pièce, une très, très jolie chose; enfin, il termina par ces mots qui contenaient une grande leçon à mon adresse : « Voyez ça, me dit-il, voyez ça. »

Après un an de ce système, où Deslandes n'avait joué que ses amis et les pièces qu'il fabriquait avec eux, la commandite était mangée et le théâtre en déconfiture. On rarrangea les choses. On mit le Vaudeville en actions, et Sardou, *qu'on ne devait plus jamais y voir*, y rentra comme un sauveur.

A peine le théâtre prospérait-il, à peine une réserve avait-elle été constituée, Deslandes, qu'on me passe ce mauvais mot, perdit complètement la sienne. Il devint méconnaissable. Vingt-cinq années de sottise rentrée et de vanité bouffonne lui sortaient par tous les pores. Il tranchait, le malheureux! Il en était venu là, jusqu'à trancher! Si la Commission des auteurs ne l'avait pas arrêté tout de suite, il aurait fait reprendre et défiler au Vaudeville tout son répertoire. Lorsqu'on lui parlait de quelque chose, d'une idée ou d'un plan, il ne vous écoutait qu'à moitié et comme un homme qui a mieux. Dès que vous aviez fini, il vous proposait une autre pièce, *une pièce qu'il avait dû faire avec Barrière*. Nous sommes huit ou dix, je n'exagère pas, auxquels il a proposé des pièces qu'il avait dû faire avec Barrière.

Deslandes, je dois le dire, avait une excuse : il était complètement inconscient. Il y avait chez lui du niais, du dadais, du vieil aveugle. Pour rien au monde, il n'aurait quitté le boulevard, la Chaussée-d'Antin; il voulait être là, en pleine observation, dans la fournaise. Il se croyait *parisien* et il était des Batignolles. Il était de toutes les Batignolles.

Deslandes connaissait beaucoup Sarcey, mais Sarcey, on le sait, ne plaisante pas avec son indépendance; il éreintait

régulièrement les pièces de Deslandes. « Que voulez-vous, disait-il, Deslandes est un bien brave garçon que j'aime de tout mon cœur; pourquoi s'obstine-t-il à faire du théâtre? Le théâtre, je ne cesserai de le répéter, est un don. Deslandes n'a pas le don. »

En prenant le Vaudeville, Deslandes engagea aussitôt Mlle Nancy-Martel. Sarcey écrivit alors : « Je préviens les jeunes gens que toutes leurs plaintes ne me touchent guère. Qu'ils travaillent! Qu'ils fassent une bonne pièce! Ils ont, au Vaudeville, un homme dans lequel j'ai pleine confiance, qui est un artiste et un lettré, et l'un de nos premiers auteurs dramatiques. »

***

Il paraît que La Rounat avait rendu des services à la République. Je n'ai jamais su lesquels. Était-ce d'avoir obtenu l'Odéon sous l'Empire? La Rounat répétait toujours : « La République me doit quelque chose. » On le crut et l'Odéon lui fut rendu.

L'histoire de La Rounat est exactement celle de Deslandes. En quittant le *XIXe Siècle*, où il faisait de la grosse critique théâtrale, La Rounat avait perdu sa dernière carte. Brûlé comme Deslandes, sans ressources comme lui, il avait besoin aussi d'une direction de théâtre pour retrouver sa suffisance et se permettre les plus folles prétentions.

Je n'ai eu que trop peu de rapports avec La Rounat pour parler de lui bien longuement. Dirai-je qu'il m'a gardé les *Corbeaux* pendant six mois? Il ne voulait, ni les recevoir, ni les refuser. Il fallut l'intervention de Jules Ferry, alors

Président du Conseil, pour qu'il les refusât. Grand, sec, bien planté, les cheveux en brosse et la moustache en croc, on devinait chez La Rounat des forces et une énergie extraordinaires. Il est mort d'une chute sur la glace, d'un faux pas. C'est tout ce qu'il a fait et le seul souvenir qu'il ait laissé.

La Rounat connaissait beaucoup Sarcey; mais Sarcey, on le sait, ne plaisante pas avec son indépendance; il éreintait régulièrement les pièces de La Rounat. « Que voulez-vous, disait-il, La Rounat est un bien brave garçon que j'aime de tout mon cœur; pourquoi s'obstine-t-il à faire du théâtre? Le théâtre, je ne cesserai de le répéter, est un don. La Rourat n'a pas le don. »

En prenant l'Odéon, La Rounat engagea aussitôt Mlle Nancy-Martel. Sarcey écrivit alors : « Je préviens les jeunes gens que toutes leurs plaintes ne me touchent guère. Qu'ils travaillent! Qu'ils fassent une bonne pièce! Ils ont, à l'Odéon, un homme dans lequel j'ai pleine confiance, qui est un artiste et un lettré, et l'un de nos premiers auteurs dramatiques. »

***

Je serai cette fois, avec Claretie, aussi équitable quepossible. Bien inférieur pour le caractère à Deslandes et à La Rounat, il a eu certainement plus de talent que l'un et l'autre. Claretie a été sans trop de peine l'un des grands faiseurs de copie de notre époque. Il a remué tous les lieux communs avec aisance, quelquefois même avec bonheur. Il faut bien le reconnaître aujourd'hui, on a exagéré sa nullité qui est restée proverbiale.

Claretie, qui valait ce qu'il valait, pouvait se passer d'un théâtre. La protection, l'exemple, les conseils de Camille Doucet, que l'administration des Beaux-Arts avait conduit à l'Académie, l'ont perdu. Il a demandé la Comédie-Française pour son usage personnel et il s'en est servi cyniquement. Il faut être du métier, je le répète, et, pour parler des gens, les avoir suivis toutes les cinq minutes. Le nombre de calculs et de mensonges, de compromis et de saletés qu'a coûté à Claretie son élection académique, est inimaginable. C'est le fauteuil de Tartuffe qu'il occupe.

Si Claretie était resté le bon garçon et le petit garçon que nous avons connu si longtemps, on se serait amusé de sa réussite. C'était drôle, voilà tout. Il aurait fait comme les autres, comme Deslandes et comme La Rounat, il se serait donné trop d'importance, on le lui aurait pardonné encore. Il faut bien en prendre son parti. Lorsqu'un homme est resté toujours sans autorité personnelle et qu'une fonction lui tombe entre les mains, il demande tout naturellement à cette fonction les satisfactions qui lui ont manqué jusque-là. C'est le moment attendu par la grenouille pour faire le bœuf. Mais Claretie a fait pis que les autres. Il a pensé que les grands emplois demandaient dissimulation et rouerie, et que pour être un homme fort il fallait être d'abord un homme habile. Claretie s'est trompé. Il ne sera jamais un homme fort, et il est devenu un véritable fourbe.

Claretie connaissait beaucoup Sarcey; mais Sarcey, on le sait, ne plaisante pas avec son indépendance; il éreintait régulièrement les pièces de Claretie. « Que voulez-vous, disait-il, Claretie est un bien brave garçon que j'aime de

tout mon cœur; pourquoi s'obstine-t-il à faire du théâtre? Le théâtre, je ne cesserai de le répéter, est un don. Claretie n'a pas le don. »

En prenant le Théâtre-Français, Claretie engagea aussitôt Mlle Nancy-Martel. Sarcey écrivit alors : « Je préviens les jeunes gens que toutes leurs plaintes ne me touchent guère. Qu'ils travaillent! Qu'ils fassent une bonne pièce! Ils ont, au Théâtre-Français, un homme dans lequel j'ai pleine confiance, qui est un artiste et un lettré, et l'un de nos premiers auteurs dramatiques. »

LE KLEPHTE

I

Quand je suis entré dans le monde des lettres, je me suis lié de préférence avec de pauvres diables comme moi qui avaient de la peine à vivre et de la peine à percer. Je croyais que les gueux étaient de bonnes gens, des natures franches et des cœurs chauds, et, comme dit la chanson, qu'ils s'aimaient entre eux. Abraham Dreyfus était alors de mes amis et bien certainement l'un des préférés.

M. Dreyfus, pour être sincère, ne me satisfaisait pas complètement. Je lui trouvais bien de la petitesse. Il voyait petit et faisait petit. Il se perdait dans des ouvrages de nain et des compétitions microscopiques. On ne me croira peut-être pas. L'homme alors qu'il jalousait le plus, le concurrent terrible et qui lui prenait sa place au soleil, c'était ce pauvre Verconsin. Dreyfus avait écrit un monologue remarqué : *le Monsieur en habit noir ;* mais Verconsin, avec *C'était Gertrude !* le dépassait de beaucoup. Quand on parlait pié-

cettes, saynètes, théâtre de paravent, on disait : Verconsin et Dreyfus, et bien souvent Verconsin tout seul; Dreyfus le savait et en souffrait profondément.

Dreyfus avait aussi une préoccupation singulière et que chez un autre j'aurais trouvée suspecte. Il ne pouvait pas faire comme tout le monde, écrire quelque chose et le signer. Il lui fallait un pseudonyme. Il lui en fallait deux, trois, dix, cinquante. Il est bien certainement l'écrivain de notre temps qui a le plus usé de ce demi-anonymat. Il a été *M. Josse*, *M. Perrichon* et le *Monsieur qui passe ;* il a été *N'importe qui* et *Chose et Machin ;* il a été *X...*, *Y...*, *Z.* Je ne comprenais pas bien qu'un homme qui avait un nom à se faire changeât de nom continuellement. J'étais bien loin de prévoir que ce goût des pseudonymes et de l'alibi aurait ses conséquences et nous brouillerait tôt ou tard.

Tout compte fait, Abraham Dreyfus m'était très sympathique et j'avais pour lui un réel attachement. Notre amitié à un moment devint plus intime. La ressemblance de nos situations devait nous lier davantage. J'étais un petit bourgeois, il l'était aussi; je vivais en famille, il vivait de même; il avait une mère excellente, des frères et des sœurs, il leur parlait de moi quelquefois; ce monde aimable voulut me connaître, et j'allai, un jour, manger la soupé aux choux chez eux.

II

M. Abraham Dreyfus a été interviewé la semaine dernière par un rédacteur du *Gaulois*. M. Dreyfus, on le pense

bien, n'avait pas de bien grosses nouvelles à donner de lui; il s'est rejeté sur moi, et j'ai fait les frais de la conversation. Je plains profondément M. Dreyfus; nous croyions tous autrefois qu'il avait quelque chose dans le ventre; il n'a rien fait et il ne fera rien; il en est maintenant, il nous l'a appris lui-même, à écrire des pièces pour enfants, des *saynètes pédagogiques*. Devant cette fin lamentable, je voulais d'abord ignorer son article, laisser passer cette trombe de méchancetés, de mensonges et de perfidies. Mais on m'a assuré que j'aurais tort et que M. Dreyfus avait abusé cette fois de ma complaisance. Quelqu'un m'a dit gaiement : « Que vous lui serviez à faire ses pièces, c'est bien; mais que vous lui serviez aussi à faire ses interviews, c'est trop. »

III

Voici l'histoire du *Klephte*.

Un matin, vers midi, je rencontrai Abraham Dreyfus.

— J'allais aller vous voir, me dit-il.

— Pourquoi?

— J'ai eu beaucoup d'ennuis, reprit Dreyfus assez tristement, avec une pièce que je viens de faire. Elle est bien maintenant en répétition à l'Odéon, mais vous comprenez, pour ce que rapporte une pièce en un acte à l'Odéon, je ne voudrais pas risquer un four. Je voudrais vous lire ma pièce et avoir votre opinion.

— Quand vous voudrez, lui répondis-je.

— Êtes-vous libre en ce moment? Voulez-vous venir chez moi?

— Certainement.

Dreyfus, tout en me conduisant chez lui, me raconta les ennuis que le *Klephte* lui avait causés. Il avait d'abord présenté sa pièce au Gymnase, à Victor Koning, qui l'avait trouvée mauvaise et la lui avait refusée. Dreyfus avait répondu à Koning qu'il se trompait et que sa pièce était excellente. Ces messieurs s'étaient un peu chamaillés. Finalement, ils étaient tombés d'accord pour soumettre la pièce à un arbitre. L'arbitre choisi avait été M. Henry Meilhac. Mais Meilhac avait donné raison à Koning et déclaré que le *Klephte* était manqué et injouable.

Dreyfus me lut sa pièce, que j'écoutai attentivement. J'en vis tout de suite le mérite et les défauts. Le premier tiers était embourbé; les deux autres étaient diffus et longs.

Après cette première lecture, nous reprîmes la pièce scène par scène, phrase par phrase. Le premier tiers, je le répète, était embourbé. J'affirme que mon intervention, pour cette partie au moins, a été réelle et efficace. Je ne sais trop que dire du reste, et si Dreyfus a profité de mes indications.

Pendant les quatre heures que je passai avec Dreyfus, et où il voyait sa pièce se dégager, s'animer entre mes mains, c'était à tout moment de sa part des remerciements et des flatteries que je me garderais bien de répéter.

Deux jours après, Dreyfus m'envoyait les œuvres complètes de Sully Prud'homme, pressé sans doute de liquider ma part de collaboration et de la liquider poétiquement.

De quelque manière que s'y prenne M. Dreyfus, à qui

fera-t-il croire que le *Klephte* qu'il m'a lu, le *Klephte* refusé par Koning et condamné par Meilhac, est bien celui que l'on a joué à l'Odéon et repris à la Comédie-Française ?

***

Mais j'ai autre chose à dire de plus sérieux et de plus curieux.

Voici l'histoire d'une autre pièce de M. Abraham Dreyfus :

La Rounat, le directeur de l'Odéon, enchanté du succès du *Klephte* et des sympathies que Dreyfus avait trouvées dans la presse, lui commanda une grande pièce.

Cette nouvelle, lorsque Dreyfus me l'apprit, me causa un plaisir véritable. Remarquez que nous étions des concurrents, que Dreyfus était devenu l'*Espoir du théâtre* et que Sarcey tous les huit jours lui prédisait les plus hautes destinées. Sarcey n'a jamais poussé et patronné que deux auteurs : Dreyfus et Gandillot.

Prenez garde, mon cher Gandillot, prenez garde !

Je ne rencontrai plus Dreyfus sans lui dire amicalement : « Ne faites donc plus d'articles. Faites votre pièce. Vous avez là une occasion exceptionnelle, ne la manquez pas. » Il me répondait toujours : « Oh ! j'ai le temps, j'ai bien le temps. »

La vérité est que Dreyfus cherchait sa grande pièce pour l'Odéon et ne la trouvait pas.

Un jour, Dreyfus vint me voir et me dit :

— Est-ce vrai que les *Corbeaux* sont imprimés et qu'on peut se les procurer.

— Non, lui répondis-je, on ne peut pas se les procurer.

— Mais ils ont été vus dans plusieurs mains.

— Ça, c'est possible, la maison Tresse en a tiré quelques exemplaires pour moi.

— Oh! que vous seriez gentil, reprit Dreyfus, de me laisser lire votre pièce, j'ai une si grande envie de la connaître.

— Très volontiers, lui répondis-je, et je lui remis un exemplaire.

Quelques mois après, on annonça la pièce de Dreyfus à l'Odéon; elle s'appelait l'*Institution Sainte-Catherine.*

« Ça y est, me dis-je, il a fait sa pièce avec la mienne. »

Lorsqu'on connaît les *Corbeaux* et l'*Institution Sainte-Catherine*, il n'y a pas de doute à avoir.

L'*Institution Sainte-Catherine* entra en répétition; au bout d'un mois environ, j'appris chez un éditeur où circulaient tous les potins de théâtre que l'Odéon était très ennuyé et que la pièce de Dreyfus ne marchait pas. Huit jours plus tard, chez le même éditeur, quelqu'un me dit : « La pièce de Dreyfus est par terre; on n'a pas répété aujourd'hui. »

Le lendemain, Dreyfus arrivait chez moi avec son manuscrit.

Eh bien, je le demande, si M. Dreyfus avait eu à se plaindre de mon amitié, d'un bavardage de ma part, et si ma participation au *Klephte* avait été aussi nulle qu'il le prétend, est-ce qu'il serait venu m'apporter sa nouvelle pièce?

Et je le demande encore, y a-t-il beaucoup d'auteurs assez bons ou assez insouciants, comme on voudra, lorsqu'on a fait une pièce avec la leur, pour s'intéresser à cette pièce?

Mais j'aimais beaucoup Dreyfus et je me rappelais la soupe aux choux.

Je n'ai pas sauvé l'*Institution Sainte-Catherine*. Il aurait fallu trois mois de travail et Dreyfus, qui voulait conserver son tour à tout prix, n'avait que quelques jours. J'affirme pourtant que mon intervention a été des plus utiles. Je crois bien que, sans moi, la pièce ne serait pas allée jusqu'à la fin, et peut-être ne serait-elle pas allée jusqu'au commencement, puisque, telle qu'elle était, l'Odéon ne voulait plus la jouer.

Il me reste un petit détail à ajouter, et il a bien son importance.

A la première représentation de l'*Institution Sainte-Catherine*, M. Lavoix, le lecteur du Théâtre-Français, et moi, nous étions placés au même rang de l'orchestre, lui au côté droit et moi au côté gauche. Lavoix connaissait les *Corbeaux*. Était-ce au second ou au troisième acte, je ne m'en souviens plus; mais à une scène de la pièce, Lavoix et moi, du même coup, par une impulsion semblable, nous nous penchâmes en nous regardant. Lavoix me fit un geste qui voulait dire : « Mais ce sont les *Corbeaux !* » et je lui répondis par un autre geste qui voulait dire : « Il me semble bien que ce sont les *Corbeaux*. » Le rideau baissé, Lavoix vint aussitôt me retrouver et me dit :

— Vous avez donc montré votre pièce à Dreyfus?

— Certainement, lui répondis-je, c'est un de mes amis.

— Ne faites donc jamais ça, reprit Lavoix, votre pièce ne vous appartient plus, elle appartient au Théâtre-Français et vous ne devez la montrer à personne.

IV

J'en viens maintenant à ce mot d'*éreintement* que je n'aime guère, mais qui est le terme en usage aujourd'hui.

M. Dreyfus m'accuse d'être un éreinteur, et il a donné une liste de neuf écrivains que j'aurais éreintés. Si M. Dreyfus avait quelque importance dans le monde des lettres, ce serait presque une dénonciation.

La liste de M. Dreyfus a deux défauts : elle est d'abord fort incomplète. J'ai éreinté bien des gens qui n'y figurent pas. J'ai éreinté Sarcey, Ohnet et quelques autres, *de la même langue française ;* d'une manière générale, je ne respecte que les artistes. Si je n'avais éreinté que les neuf écrivains que M. Dreyfus a nommés en prenant leur parti, je serais un petit saint auprès d'eux, auprès de Dumas et de Pailleron, par exemple, qui n'ont jamais passé, que je sache, pour des modèles d'équité et de bienveillance.

L'autre défaut de cette liste est d'être inexacte. Elle comprend trois critiques, et l'un est de mes bons amis. Mais, pour un critique porté en trop par M. Dreyfus, que d'autres qui manquent et qu'il aurait pu ajouter! En bonne justice, il faudrait rechercher si les premiers torts ne sont pas venus de leur côté. C'est une remarque que j'ai faite bien des fois; je n'ai pas eu de bonheur avec les maîtres de la critique, et surtout avec leurs maîtresses.

Je vois enfin figurer sur cette liste, et elle est bien décidément de la part de M. Dreyfus un petit tour très réussi,

deux écrivains nouveaux, auxquels je ne voulais que du bien et qui m'ont arrangé de la belle manière. M. Dreyfus le sait bien. Il doit savoir aussi que j'aime sincèrement les jeunes gens et que j'ai toujours cherché à les aider plutôt qu'à leur nuire.

Mais M. Dreyfus, et c'est là où je veux en venir, est-il donc si sûr de lui? N'a-t-il ni fiel ni rancune? Est-ce que vraiment il n'a pris tant de pseudonymes que par amour pour ses contemporains et pour les célébrer plus à son aise? Si M. Dreyfus croyait que ses pseudonymes ne l'ont jamais trahi, je vais le détromper. Je me trouvais dernièrement avec un de mes plus illustres confrères, et le nom de Dreyfus tomba dans la conversation.

— Je le connais bien, me dit-il, c'est ce monsieur qui nous a tous éreintés sous les pseudonymes les plus variés.

Allons! allons! monsieur Dreyfus, vous éreintez aussi. Vous éreintez sans verve et sans éclat, mais vous éreintez. Vous éreintez prudemment, vous éreintez sous le manteau, *vous éreintez dans les cimetières!* Lorsque Belot est mort, vous avez fait ma charge sur sa tombe.

LA BOUCHE DU COCHE

J'ai beaucoup connu Henri Lavoix, le lecteur du Théâtre-Français, qui est mort dernièrement. J'étais entré en relations avec lui, je peux dire très exactement la date, le trente novembre mil huit cent soixante-dix-huit.

En ce temps-là, j'allais encore aux premières représentations. J'étais presque toujours de la Commission des auteurs, j'avais mes entrées de droit dans les théâtres et je trouvais tant bien que mal un strapontin. Lavoix, qui faisait dans l'*Illustration* un semblant de critique, était aussi un habitué des premières. Pourqùoi ne le dirais-je pas? Nous n'étions très recherchés ni l'un ni l'autre. Lavoix, dans notre monde, passait pour un raseur et moi pour un raté. Il avait peu d'argent, je n'en avais pas du tout. Cette disgrâce devait nous rapprocher et en effet nous devînmes bien vite des amis. Dès que nous nous rencontrions au théâtre, nous convenions de nous attendre à la sortie et de partir ensemble. Je n'exagère pas. De 1878, l'année où j'ai connu Lavoix, à 1882, l'année où les *Corbeaux* ont été représentés, nous nous sommes rejoints ainsi plus de cinq cents

fois et promenés jusqu'à une heure du matin. J'ai gardé le souvenir d'un soir d'hiver, d'un temps de neige et de verglas, où nous nous réfugiâmes un instant sous le péristyle du Gymnase. Nous grelottions et nous battions la semelle, en fredonnant mélancoliquement les *Gueux* de Bérangeı.

Pendant ces quatre années, et bien que ma petite pièce, *la Navette*, eût été jouée avec quelque succès, jamais, pas une fois, Lavoix ne me fit des propositions de service. De mon côté, j'évitais le plus possible de lui parler du Théâtre-Français. Je me doutais bien que sa situation y était nulle et je le blâmais intérieurement d'avoir accepté des fonctions au moins inutiles. On croit généralement que les lecteurs du Théâtre-Français sont là pour ouvrir la porte de la maison; ils ne sont là que pour la fermer.

J'aimais beaucoup Lavoix. Sa personne d'abord me revenait et les rapports avec lui étaient très agréables. Il avait de la finesse, du goût; il était aussi un anecdotier incomparable. Il m'a conté bien des historiettes, et elles étaient toujours de premier choix. Peut-être, pour tout dire, y avait-il entre nous une peine commune, un chagrin secret qui nous unissait l'un à l'autre. Lavoix regrettait par moments d'avoir perdu sa vie et j'étais bien près aussi de perdre la mienne.

***

Hélas! Il était comme tant d'autres, Lavoix, faux et rusé; il m'a joué deux excellents tours. Je sais bien ce qu'on va me dire, que je ferais mieux de les oublier. Sans doute. Mais quand je lis tout ce qui s'imprime, quand j'écoute tout ce

qu'on raconte, quand je vois ces pauvres auteurs dramatiques exposés à des milliers de blagues, il me prend des envies folles d'écrire ce que je sais et de nous défendre contre les vivants et les morts.

C'est Édouard Thierry, je l'ai dit bien des fois, qui a fait entrer les *Corbeaux* à la Comédie-Française. C'est à lui et à lui seul que j'en dois la représentation. Il est le premier, après plus de cinq ans où ma pièce avait traîné partout, qui l'ait prise sous sa protection. Il l'a signalée aux artistes de la Comédie-Française et ceux-ci l'ont imposée à Perrin. Voilà, en peu de mots, la vérité tout entière.

Ma pièce reçue, ma pièce reçue à correction, si l'on veut, j'allai voir Lavoix quelques jours après. Je le trouvai très réservé. Il ne savait rien. Il avait bien entendu parler de quelque chose. Dans les rélations où nous étions, je devais, il me semble, lui donner connaissance de mon ouvrage. Je le lui proposai. Il se fit prier pour accepter. Je lui lus toute ma pièce, quatre actes assez volumineux, sans qu'il lui échappât la plus légère appréciation.

Après tant de circonspection et de prudence, le mensonge n'était pas loin; il devait venir au bon moment. La veille de la représentation, je trouvai dans un grand journal une note fort longue, exacte sur bien des points, qui contenait le passage suivant :

« Las de frapper à tant de portes qui ne s'ouvraient pas, l'auteur éconduit se décida à faire imprimer sa pièce sans qu'elle eût été représentée. La maison Tresse se chargea de l'édition. Un jour où M. Becque corrigeait les épreuves des *Corbeaux*, Lavoix entra dans son cabinet de travail et prit

connaissance de quelques scènes de la comédie. « Eh ! mais, « dit-il, elle est très bien votre pièce, mon cher. Pourquoi « ne la présentez-vous pas au Théâtre-Français ? » A quelque temps de là, M. Thierry achevait de décider l'auteur à porter sa pièce à M. Perrin. »

C'est bien clair. Lavoix, ici et là, un peu partout, s'était vanté d'avoir introduit ma pièce au Théâtre-Français; Thierry, Perrin et quelques autres, nous savions bien à quoi nous en tenir, mais pour le public Lavoix devenait ainsi l'inventeur des *Corbeaux*, il avait fait acte d'initiative et de dévouement.

***

Je passe maintenant au second tour que m'a joué Lavoix, celui-là est plus grave, plus suggestif.

Lavoix, depuis plus d'un mois déjà, connaissait ma pièce lorsqu'il se décida à m'en parler. Nous revenions du théâtre, il était une heure du matin et nous allions nous quitter; il prit obligeamment ma main dans les siennes et me dit :

« Écoutez-moi bien, mon bon ami; les *Corbeaux* c'est Got; sans Got pas de *Corbeaux*. »

Cette appréciation, si malveillante et si ridicule qu'elle fût, ne me déplut pas. Je m'étais entendu avec Got pour qu'il jouât ma pièce, je tenais à lui tout particulièrement, Lavoix me donnait raison.

Lavoix ne s'en tint pas là. Toutes les trois semaines environ, à une heure du matin, lorsque nous revenions du théâtre, et que nous allions nous quitter, il prenait

obligeamment ma main dans les siennes et me disait :

« Vous savez, mon bon ami, les *Corbeaux* c'est Got, sans Got pas de *Corbeaux*. »

Je lui pardonnais sa sotte méchanceté et j'avais pris le parti d'en rire. L'amitié serait bien peu de chose sans les mauvais compliments qu'elle autorise.

Au moment d'entrer en répétition et lorsque je me croyais au bout de mes déboires, Perrin m'en réservait un dernier. Il m'apprit que Got avait été définitivement choisi pour le rôle de Triboulet. Got ne pouvait pas jouer les *Corbeaux* en septembre, et deux mois après le *Roi s'amuse ;* on me donnait Thiron à sa place.

J'étais désolé. Je cherchai autour de moi quelqu'un qui pût venir à mon aide, qui fît comprendre à Perrin que Got m'était indispensable, et je pensai tout naturellement à Lavoix. J'allai le voir.

— Il faut, lui dis-je, que vous me rendiez un service. Vous vous rappelez ce que vous m'avez dit tant de fois: les *Corbeaux*, c'est Got...

— Oui, eh bien?

— Eh bien! Got m'abandonne pour le *Roi s'amuse*.

— Qu'est-ce que vous dit Perrin?

— Ce que me dit Perrin est bien simple; il déprécie Got, qu'il ne me donne pas, et surfait Thiron, qu'il me donne.

— C'est bien, reprit Lavoix, je vais aller voir Perrin.

Nous parlâmes d'autres choses et je le quittai. En me reconduisant et arrivé à sa porte, Lavoix prit obligeamment ma main dans les siennes et me dit :

— Voyons, mon bon ami, quand on fait une démarche,

il faut la bien faire. C'est Got que vous voulez et c'est Thiron qu'on vous donne.

— Oui.

— C'est bien Thiron qu'on vous donne?

— Parfaitement.

— Je vais aller voir Perrin.

Lorsque j'allai le soir au Théâtre-Français, le cœur me battait un peu, on le comprend. En entrant chez Perrin, je le trouvai somnolent et recroquevillé près de son feu.

— Restez, lui dis-je, je vais prendre un livre et je vous attendrai.

— C'est ça, me fit-il.

Une demi-heure après, le repos et la chaleur l'avaient remis.

— Ah! çà, me dit Perrin tout à coup, en reprenant sa drogue de figure, qu'est-ce que vous avez donc avec votre Got?

Je le regardai sans répondre.

— Lavoix est votre ami?

— Oui.

— Vous admettez bien qu'il connaît le théâtre?

— Après.

— Lavoix est venu me voir aujourd'hui. Je lui ai fait dire que j'étais trop occupé pour le recevoir. Il a passé la tête par la porte de mon cabinet, et il m'a crié : « Vous savez, pour la pièce de Becque, ce n'est pas Got qu'il faut, c'est Thiron. »

Je n'ajouterai qu'un mot. Perrin, en apprenant la gaffe qu'il venait de faire, me supplia de l'oublier. Je continuai

à voir Lavoix et il me parlait de temps en temps de la sûreté de son commerce.

***

En racontant ces vieilles et fâcheuses histoires, je ne songe, je le répète, qu'aux auteurs dramatiques. Si Lavoix trahissait si aisément l'un d'eux qui n'était pas un inconnu et qui était son ami, quelle conduite devait-il tenir avec les autres! Pendant près de quinze ans où il a été en quelque sorte associé à la Comédie-Française, il n'y a pas fait entrer une pièce, pas une, pas un pauvre petit acte. Personne plus que lui pourtant, si l'on en croyait toutes les sottises qui courent, n'était en état de conseiller un auteur et de lui apprendre son métier.

On avait fait à Lavoix une situation particulière, celle de professeur d'art dramatique, et lui, l'homme aimable et léger, qui ne prenait rien au sérieux, la prenait au sérieux. Il n'avait pas la grosse importance de Sarcey qui ne doute de rien; il avait une suffisance discrète et de petits airs entendus. En réalité, Lavoix parlait du théâtre comme tout le monde; il n'y apportait ni études réelles ni vues originales; il était de la force d'un régisseur, pas davantage.

Plus tard, lorsque les *Corbeaux*, défendus par Édouard Thierry, par Henry Bauër et par Ganderax, firent un bout de chemin dans le monde littéraire, Lavoix prit avec moi une attitude empressée. Il mit à ma disposition sa science et son influence. Comme il n'était bon à rien et qu'il passait pour une belle fourchette, je l'avais surnommé la *bouche du coche*.

SARCEY, CRITIQUE THÉATRAL

Feuilleton du **Temps** du 8 août 1867

CHRONIQUE THÉATRALE

Théâtre de la rue Guénégaud. Reprise de *Phèdre*, tragédie en cinq actes, en vers, de M. Pradon. — Théâtre de la Foire. Une pièce nouvelle de M. Gueulette. — Salle du Palais-Royal. *Tartuffe*, comédie en cinq actes, en vers, de M. de Molier.

Nous avons été conviés cette semaine à une reprise de *Phèdre*, de Pradon. Quand je dis : reprise, le mot n'est pas exact ; *Phèdre*, de Pradon, n'a jamais quitté l'affiche. On la joue en moyenne cinq ou six fois par an et toujours avec de fort belles recettes. Je vous ai parlé bien souvent de cet ouvrage et je n'ai pas à y revenir. C'est une maîtresse pièce, faite de main d'ouvrier. J'ose dire que la *Phèdre* de Pradon traversera les âges et que nos arrière-neveux l'admireront encore quand celle de M. Jean Racine sera oubliée depuis longtemps.

Le succès de la soirée a été pour Mlle de la Martelière qui avait accepté un rôle de peu d'importance. C'était la première fois que Mlle de la Martelière abordait le peplum; sa distinction innée, sa beauté aristocratique, ses grands airs de duchesse l'ont servie admirablement. Nous avons eu avec elle une Grecque un peu moderne sans doute, mais personne ne s'en est plaint et il n'y a pas à craindre qu'elle ait beaucoup d'imitatrices.

Le théâtre de la Foire nous a donné une pièce nouvelle de M. Gueulette. Vous en connaissez peut-être déjà le titre; j'aime mieux, après réflexion, ne pas l'écrire ici. Ce n'est pas que j'attache plus d'importance qu'il ne faut à un mot fort répandu et que nous entendons du matin au soir. Mais, que voulez-vous, ces feuilletons sont lus jusqu'au Kamtchatka; je sais des institutrices qui les donnent en leçons à leurs élèves; ces jeunes filles auront bien le temps, après leur mariage, d'apprendre certains vocables qui pourraient aujourd'hui blesser leurs pudibondes oreilles.

M. Gueulette, l'auteur du *Marchand* de ce que vous voudrez, est un jeune magistrat, très instruit et très sérieux, qui se délasse des fatigues de sa charge en écrivant de grosses farces sans prétention. On a dit plaisamment de lui qu'il passait de la robe à la garde-robe. Il a une spécialité, en effet, et n'en sort guère. Assurément, je ne conseillerais pas à tous nos auteurs de l'imiter. La difficulté pour les ouvrages de ce genre est celle-ci : il faut que le public les accepte du premier coup; s'il hésite, s'il se défend, s'il fait la petite bouche, c'est à recommencer. Gueulette avait trouvé cette fois la

salle qu'il lui fallait. On était venu avec le parti pris de s'amuser et cette disposition, secondée par la gaieté de l'ouvrage, a pris des proportions inespérées. Je vous parlerai de la pièce un autre jour, quand je serai retourné la voir. On ne l'a pas entendue. C'est un canevas fort léger, à ce qu'il m'a semblé, dont le principal mérite consiste à mettre en relief le mot dont on attend le retour et qui provoque, en se répétant, une hilarité voisine de l'aliénation. Mon Dieu, que nous avons ri!

Nous avons retrouvé Mlle de la Martelière, qui aurait bien tort de se confiner dans le peplum. Je ne vous dirai pas que Mlle de la Martelière est faite pour jouer les Toinette et les Margot; ces rôles-là n'exigent pas beaucoup de distinction, et elle est la distinction même. On ne peut guère lui demander de dépouiller cette beauté aristocratique qui ne la quitte jamais. Elle a su cependant, dans un rôle nouveau pour elle, et tout en conservant ses grands airs de duchesse, montrer une coquinerie effrontée et gouailleuse que peu de comédiennes pourraient se permettre impunément.

J'arrive à *Tartuffe*. Je ne connais pas de pièce qui ait fait autant parler d'elle avant son apparition. Molière, qui est un malin et qui croyait que le monde entier était intéressé à la représentation de son ouvrage, a mis tout en œuvre pour atteindre ce résultat. Nous verrons tout à l'heure s'il y a lieu de s'en féliciter et si *Tartuffe* a gagné ou perdu en se produisant au grand jour.

Lorsque la pièce a été jouée à Versailles, ou plutôt lorsque

les trois premiers actes de la pièce, qui n'était pas encore terminée, ont été joués à Versailles, le roi avait eu l'obligeance de me faire dire qu'on trouverait une place pour moi, si je désirais assister à cette représentation. J'ai décliné l'offre qui m'était faite. Ne voyez là, de ma part, ni un amour-propre qui serait déplacé dans la circonstance, ni cette inquiétude un peu puérile que des hommes supérieurs éprouvent bien souvent à la pensée de sortir de leur milieu ordinaire. Je n'ai pas l'habitude de la cour et je n'entends rien au parler cérémonieux des personnes du bel air; mais une fois en passant je m'en serais tiré tout comme un autre. J'ai expliqué, avec toutes les circonlocutions possibles, à l'envoyé du roi, les raisons qui dictaient mon refus et que les lecteurs de ce journal connaissent depuis longtemps. J'estime qu'une pièce de théâtre est faite pour le public, le vrai, celui qui passe au bureau et lâche sa pièce de cent sous; c'est à ce maître-là qu'il faut plaire et qui juge en dernier ressort.

La toile se lève sur un intérieur bourgeois où la discorde est à son comble. Toutes les têtes sont échauffées et bouillonnent. Je vais vous dire tout de suite ce qui s'est passé, d'où provient cette effervescence. Orgon, le maître de céans, dont la crédulité est sans limites, a rencontré à l'église un assez piètre personnage du nom de Tartuffe et s'est laissé prendre aux simagrées de cet intrigant. Il l'a depuis peu installé chez lui. Mais Tartuffe, par sa piété affectée et son rigorisme de commande, s'est aliéné la fraction jeune de la maison, pendant qu'Orgon et sa mère, Mme Pernelle, le gobaient de plus en plus. Quand la pièce commence, nous voyons Mme Pernelle partie en guerre contre tous les siens,

à propos de Tartuffe, et déverser sur eux un flot de paroles acariâtres. Elle est fort en colère, et comme il arrive en pareil cas, elle ne pèse pas ce qu'elle dit. Enfin, lorsqu'elle est à bout d'invectives, elle sort rageusement, non sans avoir administré un formidable soufflet à sa femme de chambre, qui a suivi cette querelle d'un œil indifférent.

La scène est vive, amusante et menée avec beaucoup d'entrain. J'y ai retrouvé plusieurs observations que j'avais été à même de faire moi-même. J'avais une tante (je vous ai peut-être déjà parlé d'elle) qui était bien la personne la plus irascible que j'aie jamais rencontrée. Quand la colère la possédait, elle avait besoin de battre quelqu'un, et son mari de préférence. Mon oncle ne savait plus où se mettre. C'était en même temps la meilleure des femmes, et elle riait la première de ses emportements. Elle promettait chaque fois à Auguste (mon oncle s'appelait Auguste) de ne pas recommencer et, le lendemain, elle le battait de plus belle.

Nous n'avons pas appris grand'chose dans cette première scène. L'auteur nous a amplement renseignés sur Tartuffe et c'est tout. Des autres personnages, nous ne savons rien. De l'action qui va s'engager, pas un mot. Nous prêtons une oreille attentive aux scènes qui suivent; il y est bien encore question de Tartuffe, mais elles ne nous apportent aucun éclaircissement nouveau. Bah! nous disons-nous, nous en saurons davantage par Tartuffe, qui ne peut pas tarder bien longtemps. Et avec quelle impatience nous l'attendons! Depuis que nous sommes là, on ne nous a parlé que de lui. On nous a, si je puis dire, mis Tartuffe à la bouche. Vous n'allez peut-être pas me croire. L'acte se termine sans que

nous ayons vu Tartuffe. Et tenez, je ne veux pas vous le cacher plus longtemps, Tartuffe, dans l'acte suivant, ne paraîtra pas davantage. M. de Molier l'a décidé ainsi.

En vous disant que nous n'avons rien appris et que l'auteur est resté muet sur ses intentions futures, j'ai exagéré à dessein. On trouve, en effet, dans ce premier acte, une indication bien sommaire, une fugitive lueur. A un moment où Tartuffe était sur le tapis, et il n'a guère cessé d'y être, Dorine, la soubrette, s'est écriée :

> Veut-on que la-dessus je m'explique entre nous ?
> Je crois que de madame, il est, ma foi, jaloux.

Eh bien! je le demande, est-ce assez de deux vers et qui ne sont pas des meilleurs, de deux vers débités par une simple servante, pour nous montrer le chemin dans une composition qui ne compte pas moins de cinq actes? Je ne cesserai de le répéter aux jeunes gens : le théâtre est l'art des préparations. Mettez-vous bien dans la tête que moi, spectateur, je ne suis qu'un imbécile, que je ne devine rien, et qu'il faut m'expliquer les choses plusieurs fois de suite pour que je les comprenne et que je sois en état de m'y intéresser.

Le second acte est crevant. J'ai rarement vu au théâtre une déception semblable à celle que nous avons éprouvée. Nous pensions tous que la pièce, qui était encore dans les limbes, allait se dégager et prendre son essor. Rien! le vide! le néant! Ah! mes enfants! quel second acte! Je ne connais rien de plus ennuyeux et de plus inutile que les trois scènes

qui le composent. Dans la première, Orgon propose à sa fille Marianne d'épouser Tartuffe : quatre vers auraient suffi. Dans la seconde nous voyons Marianne et Dorine se répandre à perte de vue sur ce projet de mariage qui nous laisse indifférents. La troisième scène enfin n'est qu'une édition nouvelle et fort amoindrie du *Dépit amoureux* du même auteur.

Je vous ai parlé autrefois du *Dépit amoureux*, quand la pièce était dans sa nouveauté. Je viens de relire mon feuilleton, je n'ai pas un mot à y changer. J'avais trouvé le sujet un peu mince pour une comédie en cinq actes; mais au milieu de bien du fatras, surnageaient quelques jolies scènes et une centaine de vers lestement tournés. Vous vous rappelez la scène de rupture entre Gros-René et Marinette, lorsque, par esprit d'imitation et pour faire comme leurs maîtres, ils se redemandent les lettres d'amour qu'ils ont échangées autrefois. Quand Gros-René était arrivé à ce vers :

Et des tiennes tu sais ce que j'en saurai faire,

un fou rire s'était emparé de toute la salle. J'avais été indulgent pour la pièce, tout en faisant mes réserves et en pronostiquant facilement qu'elle ne ferait pas un sou.

Toute cette scène, empruntée ou imitée du *Dépit amoureux*, nous a visiblement impatientés. Voulez-vous savoir pourquoi? C'est qu'elle est fondée sur une pointe d'aiguille, sur une subtilité, et qu'il suffirait d'un mot, que les personnages se gardent bien de dire, pour qu'elle n'existât pas, pour qu'elle s'évanouît en fumée. Je sais bien que beaucoup

de pièces et des pièces tout entières reposent sur un malentendu; les pièces à quiproquo ne sont pas autre chose; mais un quiproquo bien souvent ne nous intéresse pas en lui-même; il ne vaut que par les développements inattendus qui en découlent; si l'auteur a montré de l'invention, de l'ingéniosité, de la dextérité de main, nous le tenons quitte du reste. Ah! que de choses encore j'aurais à vous dire du quiproquo, après tous les articles que je lui ai consacrés! Mon éditeur me demande tous les jours de condenser mes observations sur la matière; il voudrait les publier en un volume qu'il appellerait un peu ambitieusement le *Traité du quiproquo*. Il croit que ça se vendrait comme se sont vendus mes *Souvenirs*. On trouverait dans le *Traité du quiproquo* la fleur de ma chronique théâtrale depuis trente années, ma pensée de derrière la tête. Si vous voulez connaître mon opinion, je ne crois pas que le *Traité du quiproquo* soit appelé à voir le jour; voilà le malheur de s'éparpiller, de se répandre en mille travaux divers, on s'en va sans avoir élevé son monument. Mais laissons ces regrets stériles et revenons à *Tartuffe*.

Nous voici donc arrivés au troisième acte, c'est-à-dire que plus d'un tiers de la pièce est déjà écoulé sans que nous ayons vu le personnage principal, le seul sur lequel nous soyons renseignés et dont nous attendions quelque chose. Enfin! Il nous faut encore passer sur une scène d'explication entre Dorine et Damis et qui n'a d'autre but que de permettre à celui-ci de se cacher dans un cabinet. Elmire a fait prévenir Tartuffe qu'elle avait quelque chose à lui dire. L'entretien va avoir lieu. Damis a résolu d'y assister sans

être vu. Le moment fixé par l'auteur est arrivé. Tartuffe nous apparaît. Je reconnais que cette entrée de Tartuffe est saisissante, qu'elle est marquée de traits destinés à en rehausser l'éclat, et que Molière n'a pas manqué son effet. Mais que Molière ne se hâte pas de triompher. Ce théâtre-là n'est pas nouveau; d'autres l'ont pratiqué avant lui; de tout temps nous avons vu nos auteurs porter leurs efforts sur le personnage principal de la pièce et lui ménager autant que possible une entrée à sensation; seulement, ils ne nous le faisaient pas attendre aussi longtemps.

Voyez un peu ce que c'est que le théâtre, comme le public en définitive est peu exigeant et comme il est facile de s'en rendre maître. Il nous a suffi de voir Tartuffe, de lui entendre dire quelques mots, pour reprendre intérêt à la pièce; nous oublions les deux actes qui ont précédé et la fatigue que nous avons ressentie; nous pardonnons à l'auteur le piétinement sur place où il nous a retenus si longtemps. S'il veut bien maintenant penser aux douze cents personnes qui l'écoutent et ne pas leur rompre en visière; si dans ce qui va suivre nous trouvons une situation qui nous dédommage du reste nous ne regretterons pas notre soirée.

Mais vous ne connaissez pas Molière et ses émules. Ces messieurs aujourd'hui n'ont qu'une préoccupation en tête : c'est d'indisposer, de heurter, de blesser, d'irriter le public auquel ils s'adressent et pour lequel ils travaillent après tout. Ils ne sont satisfaits qu'après avoir mis sous nos yeux les tableaux les plus répugnants. S'ils ont à écrire une scène qui exigerait de l'esprit, de la légèreté, une grande délicatesse de touche, il faut croire que ces qualités leur man-

quent ou qu'ils dédaignent de s'en servir. Je vous ai dit que Tartuffe attendait Elmire. A peine celle-ci est-elle entrée, à peine a-t-elle eu le temps de s'asseoir, et remarquez que Tartuffe prend bien soin de nous apprendre qu'il se trouve seul à seul avec Elmire pour la première fois, il se précipite sur elle, il lui pince la jambe, il lui palpe la poitrine, en un mot, il se conduit avec une inconvenance telle que la dernière des créatures, une femme qui ferait de ses charmes métier et marchandise, le jetterait à la porte incontinent. Ah! ces jeunes gens! quel tort ils se font avec leur parti pris de brutalité voulue! Ils confondent la force avec la grossièreté. Mais s'il ne s'agissait que d'être grossier, j'en ferais aussi des pièces au lieu d'écrire des feuilletons. Vous pensez peut-être qu'Elmire éprouve un sentiment de révolte? Vous ne connaissez pas les femmes de la nouvelle école. Elmire ne s'émeut de rien. Ça ou autre chose, tout lui est égal à cette personne apathique et indifférente. Elle se défend, bien entendu; elle repousse Tartuffe, mais si mollement, si mollement! Alors Tartuffe, qui est bien obligé de revenir sur ses pas et qui finit comme il aurait dû commencer, se met à lui faire une étonnante déclaration. Il passe sans transition des attouchements les plus vulgaires à l'idéalisme le plus aigu.

J'ai à présenter sur ce morceau, qui est le point culminant de l'œuvre, une observation que je crois sérieuse, et que je m'étonne de n'avoir pas rencontrée chez mes confrères en critique. Lemaître sera de mon avis.

M. de Molier, dans Tartuffe, a voulu peindre un homme qui parle d'une manière et agit d'une autre, qui fait étalage

de vertus qu'il ne pratique pas. Il a pensé que sa démonstration serait plus complète s'il prenait son personnage, je ne dis pas dans le clergé officiant, mais autour de ce clergé, dans le monde de la dévotion, où actions et paroles sont censées marcher ensemble, et où la règle des mœurs doit être plus fidèlement observée parce qu'elle est en quelque sorte obligatoire. Jusqu'ici je n'ai rien à dire. Là où commence l'erreur de Molière, c'est de croire que les personnes pieuses ou qui font semblant de l'être, lorsqu'elles descendent aux faiblesses communes, y apportent un esprit et un langage particulier. Je ne connais pas beaucoup les gens d'église; leur conduite est-elle bonne ou est-elle mauvaise, je n'en sais absolument rien; je croirais volontiers que, prise en masse, elle est plutôt bonne. Il m'est arrivé quelquefois de me trouver avec des membres éminents du clergé, et je me serais bien gardé de porter la conversation sur ce point délicat. Mais je crois pouvoir affirmer qu'il n'y a qu'une manière de faire l'amour, et qu'en cette matière les dévots et les laïques se ressemblent terriblement. Lorsque nous sommes atteints du mal délirant (vous savez que l'amour chez les anciens ne faisait qu'un avec la folie), nous oublions notre caractère, le pli professionnel, toutes nos habitudes les plus invétérées, et nous cherchons à obtenir ce que nous désirons par des moyens qui sont les mêmes pour tous, protestations, serments, paroles enflammées, etc. En d'autres termes, l'amour n'a qu'un langage, que celui qui l'emploie soit juif, protestant ou catholique. Cela est si vrai que, lorsqu'il nous échappe, dans le feu de la passion, de dire à une femme : mon ange, ou tu es un ange, ce mot ne vient là qu'au

figuré, et nous l'avons dépouillé au préalable de son caractère religieux. Je ne peux donc pas m'associer à l'enthousiasme que j'ai vu partagé par d'autres pour la déclaration quasi mystique que Tartuffe adresse à Elmire. Je la trouve artificielle; elle sonne faux; c'est du plaqué. L'auteur a accumulé à dessein et mis dans la bouche de son personnage un certain nombre d'expressions théologiques, tandis que Tartuffe, dans la situation où il se trouve, devrait s'exprimer comme tout le monde et laisser pour une meilleure occasion tout ce jargon de sacristie.

Je demande pardon à mes lecteurs d'avoir soulevé ce petit problème de psychologie; je ne suis pas coutumier du fait; mais la psychologie aujourd'hui, les jeunes gens n'ont que ce mot-là à la bouche; il faut bien en faire un peu de temps en temps et ça n'est pas plus difficile qu'autre chose.

Vous vous rappelez que Damis est toujours dans le cabinet. Quand Tartuffe et Elmire se sont expliqués suffisamment, il se décide à en sortir. Il déclare à Elmire qu'il a tout entendu et qu'il ne se fera pas faute de tout rapporter à son père. Il a mille fois raison, ce jeune homme. Au même moment paraît Orgon, qui arrive fort à propos. Vous savez qu'avec Molière rien n'est préparé. Les personnages entrent quand on a besoin d'eux; ils se retirent lorsque leur présence n'est plus nécessaire; c'est l'enfance de l'art. Orgon, après avoir entendu l'accusation portée par Damis contre Tartuffe, se retourne vers sa femme et la somme de s'expliquer à son tour. Que pensez-vous que fasse Elmire? En quelques vers fort alambiqués, Elmire reproche à Damis de s'être mêlé de ce qui ne le regardait pas et d'avoir parlé à

son mari de choses sans importance qu'une femme doit toujours garder pour elle. Cela dit, elle file à l'anglaise. Déjà, au premier acte, quand Orgon était rentré chez lui après quelques jours d'absence, nous avions vu Elmire se retirer dans ses appartements au lieu d'aller à sa rencontre; c'est une habitude chez elle : quand son mari arrive, elle s'en va.

Molière me permettra bien de lui dire que la conduite d'Elmire n'a pas le sens commun. Qu'une femme qui a été l'objet de propos galants de la part du premier venu ne le raconte pas à son mari, elle a raison : nous sommes tous d'accord sur ce point. Mais Tartuffe n'est pas le premier venu, il s'en faut de beaucoup. Si détachée que soit Elmire, et je renonce à vous expliquer son caractère, je ne le comprendrai jamais, elle tient bien à quelque chose, quand ce ne serait qu'à sa tranquillité. Or Tartuffe a pris un pied dans sa maison; Tartuffe s'est emparé de l'esprit de son mari; Tartuffe est à la veille d'épouser Marianne, et c'est justement pour empêcher ce mariage qu'Elmire a dû se mettre en avant; nous verrons bientôt que Tartuffe est capable de bien d'autres choses. Il y a donc un intérêt, sinon un devoir, pour Elmire, à démasquer l'auteur de tous ces maux passés et futurs. Mais je suis bien bon de vous faire tous ces raisonnements-là. Je me bats contre des moulins à vent. Si Elmire se sauve si vite, en laissant les choses dans une obscurité voulue, c'est qu'une explication, au point où en est la pièce, viendrait trop tôt et la terminerait.

Je ne m'étendrai pas longuement sur le quatrième acte qui n'est que la répétition du troisième. Dans l'un nous avons vu Damis se cacher dans un cabinet; dans l'autre nous

voyons Orgon se blottir sous une table; toute la différence est là. Tartuffe et Elmire se retrouvent, ils reprennent les places qu'ils occupaient précédemment et la conversation recommence. Comme le théâtre a ses lois et que la gradation est une de ces lois, comme Tartuffe, dans sa première rencontre avec Elmire, a été aussi loin que possible, il fait mine cette fois d'en venir aux dernières privautés. Nous sommes au théâtre heureusement et nous savons que les choses s'arrêteront à temps. Voilà donc les deux scènes principales de la pièce manquées l'une et l'autre, manquées par ce parti pris de violence et d'exagération, manquées par la volonté de l'auteur qui n'aurait eu que bien peu de chose à faire pour les rendre vraisemblables et intéressantes. Ah! ce Molière, que de mal il se donne pour gâter les admirables dons qui lui ont été départis par la nature! « Où as-tu vu, scélérat, que les hommes agissaient comme ton personnage? Dans quel monde se conduit-on aussi brutalement avec une femme qu'on veut mettre à mal? Mais c'est tout le contraire. On la cajole. On l'enguirlande. On cache le but que l'on poursuit sous une montagne de compliments. Si elle est blonde, on fait un éloge immodéré des blondes, et inversement lorsqu'elle est brune, on n'a d'admiration que pour les brunes. En même temps on cherche à piquer sa curiosité. On se répand en paradoxes. On tire un feu d'artifice d'esprit. Quand nous sommes célèbres, notre réputation parle pour nous et fait la moitié de la besogne. Je le demande à tous ceux qui ont un peu l'habitude des femmes, est-ce que les choses ne se passent pas ainsi? Si elles se passaient autrement, comme on nous le montre dans *Tartuffe*, nous

retomberions au rang des sauvages, mus par les seuls instincts naturels. »

Cet acte se termine par un revirement qui nous a tous surpris et que l'auteur a compromis par sa faute. Orgon, lorsqu'il sort de dessous la table, ne peut plus conserver aucun doute sur le personnage qu'il a introduit chez lui; le bandeau qu'il avait sur les yeux est tombé brusquement; il montre la porte à Tartuffe et l'invite à déguerpir. Il est évident, nous disions-nous, que Tartuffe va vider les lieux sans demander son reste. C'est ici que le revirement se produit. Il paraît que cette tête faible d'Orgon a fait à Tartuffe une donation de tous ses biens. Qu'est-ce que c'est que cette donation et quelle valeur peut-elle avoir, je serais bien en peine de vous le dire : je ne suis pas un bien grand clerc en matière de chicane et de jurisprudence; j'ai tourné mes facultés d'un autre côté et je n'ai peut-être pas lieu de le regretter. Fort du titre qu'il a entre les mains, Tartuffe, dont la bassesse et la pleutrerie ne se sont pas démenties un instant, jusqu'à nous incommoder, redresse la tête; de plat qu'il était, il devient arrogant : « La maison m'appartient, dit-il à Orgon, si vous l'avez oublié, je vais vous en faire souvenir. » Je ne cite pas les vers, je donnè le sens seulement. Et Tartuffe sort fièrement sur cette menace. Molière avait compté sur ce revirement pour relever sa pièce; mais rien ne nous le faisait pressentir; nous ne l'attendions pas; l'auteur ne l'avait pas préparé; et au théâtre un revirement, pour produire tout son effet, doit être préparé, annoncé, prévu depuis longtemps.

Je pourrais me dispenser de vous parler du dernier acte,

il est manqué complètement, il n'existe pas. Nous voyons reparaître Mme Pernelle, qui est bien certainement le meilleur rôle de la pièce. Le dialogue qui s'engage avec Orgon, entre la mère et le fils, est assez plaisant, mais à l'heure qu'il est nous voudrions quelque chose de plus substantiel. Ce n'est pas avec M. Loyal que nous l'aurons. Ce M. Loyal est un huissier fantaisiste envoyé par Tartuffe pour donner suite à la donation. Je n'irai pas par quatre chemins avec cette scène : elle est insupportable et il faut la couper de moitié. Nous nous demandons alors ce que devient Tartuffe. Mon Dieu, nous ne l'avons pas vu dans les deux premiers actes, nous ne le verrions pas dans le cinquième, il n'y aurait rien de bien étonnant. Nous nous demandons aussi comme tout cela va-t-il finir? Le dénouement imaginé par Molière est d'une simplicité rare et dépasse de beaucoup ceux que nous connaissons déjà du même auteur. Tartuffe, en venant s'emparer des biens de sa victime, a jugé utile d'amener la force armée avec lui; il s'est fait accompagner d'un exempt. Mais cet exempt a des instructions secrètes et tout à fait inattendues. Il a reçu du roi, vous entendez bien, l'ordre d'appréhender Tartuffe et de le fourrer en prison. C'est la première fois, croyons-nous, que la personne du roi intervient pour finir une pièce de théâtre, et ce sera sans doute aussi la dernière.

Je vous ai raconté la comédie de Molière telle que je l'ai vue, telle que vous pourrez aller la voir vous-mêmes, sans tenir compte des discussions passionnées qu'elle soulève autour d'elle. Les amis de l'auteur me disent : Quelle pièce! Quelle audace! C'est la religion qui est portée sur la scène

et qui écope tout le temps! Vous ne voyez pas ça! Vous êtes donc bouché? Soit, je suis bouché, je le veux bien. Mais alors si Molière, comme le prétendent ces messieurs, a voulu atteindre la religion, que signifie ce personnage de Cléante qui n'est là que pour la défendre? Est-ce que Molière n'aurait pas bien su ce qu'il faisait, je serais tenté de le croire par moments. Je veux bien admettre qu'on trouve de-ci de-là dans sa comédie des traits assez forts dirigés contre l'hypocrisie, et je crois l'avoir indiqué suffisamment en vous montrant dans Tartuffe un homme qui parle d'une façon et qui agit d'une autre.

Tartuffe me fournira l'occasion de m'expliquer avec mes lecteurs et de leur faire ma profession de foi. Quand je vais au théâtre, je n'ai plus d'opinion, plus de personnalité, plus de sexe; je ne suis ni homme ni femme; je ne demande à l'auteur que de connaître son métier. Si sa pièce est bien faite, je n'ai besoin des explications de personne; je me crois en état de la comprendre moi-même; si elle est manquée, ses intentions, augmentées de toutes celles qu'on lui prête, n'y changeront rien; il peut bien, si ça lui fait plaisir, attaquer la religion, les saints du paradis et jusqu'au Père Éternel, je m'en moque comme d'une guigne.

Tartuffe justifie ce dicton de théâtre d'après lequel une mauvaise pièce est toujours mal interprétée. Molière exagère la crédulité d'Orgon et elle est déjà bien suffisante. On n'est pas bête à ce point-là. Du Croisy a fait de Tartuffe un chantre de paroisse qui dissimule sous des airs bonhomme le cynisme de son caractère et de ses mœurs. Mlle Marsilly, dans Elmire, est agréable à voir quand on aime ce genre de

beauté, mais elle a encore beaucoup à faire pour devenir une comédienne. Le théâtre est bien coupable de l'avoir choisie quand il avait sous la main Mlle de la Martelière et que le rôle semblait devoir lui revenir. Mlle de la Martelière, avec sa distinction innée, sa beauté aristocratique, ses grands airs de duchesse dont je vous ai parlé bien souvent, nous aurait donné une Elmire incomparable.

Je demande la permission à mes lecteurs de leur annoncer un volume de moi qui paraîtra chez Barbin la semaine prochaine et qui est intitulé : *Histoire du petit banc au théâtre.* Que ce mot d'histoire ne les épouvante pas. Je n'ai pas voulu écrire un récit suivi, didactique, à la manière de Xénophon. Sous ce titre assez large et qui permet à la fantaisie de déployer ses ailes, je soulève quantité de questions qui ressortent de la morale, de l'esthétique et de la pédagogie. Ce sont mes *Propos de Table* que j'ai recueillis moi-même.

FRANCISQUE SARCEY.

SARCEY A L'ACADÉMIE [1]

Finissons-en, n'est-ce pas, avec la candidature de Sarcey à l'Académie française! Il se présente et il ne se présente pas. Ses amis le supplient d'y entrer et il résiste à ses amis. Sarcey met en avant son indépendance, et fait mine de refuser un fauteuil que personne ne lui offre et qu'il n'aurait aucune chance d'obtenir.

Il y a trois ans environ, lorsqu'Émile Augier est mort, Sarcey, qui touchait déjà à la vieillesse et qui n'avait plus de temps à perdre, s'est démasqué tout à coup. Jusque-là, la dissimulation de sa part avait été complète. On le croyait hors la loi académique, et rien, ni dans sa personne, ni dans son français, ni dans ses habitudes de la rue de Douai, ne trahissait chez lui une ambition irréalisable.

Pourquoi Sarcey avait-il trouvé dans la mort d'Augier l'occasion qu'il attendait et pourquoi ce fauteuil lui plaisait-il plus qu'un autre? Sarcey ne s'est pas expliqué là-

(1) Cet article a paru sous le titre : L'indépendance de Sarcey. Le *Journal*, le 10 septembre 1893.

dessus. Il se sera dit sans doute qu'Augier et lui étaient deux hommes de théâtre, et qu'il y aurait comme un imposant spectacle littéraire à voir un grand critique succéder à un grand auteur. Ça doit être ça.

Les amis de Sarcey se mirent alors en campagne. On fit des démarches et l'on donna des dîners. Il ne pouvait pas, lui, Sarcey, un homme de cette valeur et de cette importance, un critique magistral, un écrivain de race, s'exposer à un échec que les plus illustres d'entre nous ont affronté ouvertement. La consultation, c'en était une, donna des résultats déplorables. Le parti des ducs, où Sarcey n'a que bien peu de relations, lui était nettement hostile. Les normaliens, qui aiment l'ordre, l'élégance et le bel esprit, l'avaient renié depuis longtemps. Sarcey ne pouvait compter que sur quelques auteurs dramatiques, qui ne tenaient pas du tout à l'avoir avec eux, mais qui auraient craint, en lui refusant leurs voix, de se l'aliéner à jamais.

C'est dans ces conditions, après une tentative formelle et formellement repoussée, que Sarcey s'est souvenu qu'il est indépendant, qu'il reste indépendant, qu'il fait profession et métier d'indépendance.

L'INVITÉE

En rentrant à Paris après une courte absence, je cherche l'affiche du Vaudeville, et j'y trouve *Flipote* à la place de *l'Invitée*. L'œuvre si charmante de M. de Curel, qui nous avait tous séduits et conquis, vantée par toute la presse, excepté par Sarcey, n'aura eu qu'une trentaine de représentations. Cette fois encore, Sarcey s'est mis en travers de la nouvelle école et lui a tué une de ses meilleures productions.

On sait que la pièce de M. de Curel, avant d'être jouée au Vaudeville, avait été repoussée par Claretie. Je pourrais partir de là et vous montrer un Sarcey inédit, le Sarcey véritable, celui que ses confrères connaissent et que ses lecteurs ne soupçonnent même pas. Mais je préfère attendre une autre occasion que me fournira facilement la Comédie-Française. Je me demande en ce moment si Sarcey a bien le droit de dire d'une pièce qu'elle ne fera pas d'argent, et dans le cas où ce droit lui serait acquis, s'il n'y a pas quelque indignité de sa part à en user.

C'est une vérité évidente et qui a été constatée bien des

fois dans ces derniers temps; le théâtre, à l'heure qu'il est, se débat entre deux écoles. L'une, l'ancienne, qui a été très brillante et très féconde, qui a produit quelques œuvres vraiment admirables; elle s'est trouvée compromise dans une catastrophe, avec le *Maître de Forges*, et elle ne s'en est pas relevée jusqu'ici. L'autre, l'école d'hier, a bien aussi plusieurs ouvrages de mérite qu'elle pourrait montrer, mais elle débute, elle tâtonne, elle déconcerte par ses procédés nouveaux ou plutôt par l'absence de procédés. Devant ces deux formes d'art, le public fait la moue et reste chez lui. Il ne veut plus de la première et ne veut pas encore de la seconde. Celle-là l'éloigne, celle-ci ne l'attire pas. Je crois bien, en parlant ainsi, être très modéré, très équitable, et d'ailleurs je connais assez les recettes des théâtres pour garantir ce que je dis.

Assurément Sarcey est bien libre de défendre le théâtre qu'il préfère et je ne m'étonne pas du tout qu'il ait pris parti pour l'ancien. Esprit borné et paresseux, incapable d'un effort intellectuel, Sarcey depuis bien longtemps ne vit plus que sur quelques rengaines qu'il reproduit invariablement. Nature vulgaire, irréfléchie et joviale, qu'Ibsen l'embête, comme il le dit, et que Labiche le transporte, c'est tout simple. Scatologue distingué, sans avoir la grande envergure de Zola, il trouve tout naturellement avec le pétomane des jouissances artistiques qui sont à sa portée et qui lui suffisent; la scatologie fait partie de cette figure littéraire et la complète. Enfin et bien que son passage dans l'Université ait été fort insignifiant, Sarcey se vante très justement d'avoir été professeur. Nous lui avons toujours vu, avec les

talents indépendants, cette attitude si réjouissante du cuistre qui croit sérieusement à sa férule et à sa direction.

Nous ne nous plaindrions donc pas, mes amis et moi, de la critique de Sarcey, si elle restait dogmatique et normalienne. Sarcey nous juge, nous le jugeons aussi. Nous serions plutôt en reste avec lui. Nos pièces l'ennuient et le fatiguent; ses articles nous font mourir de rire. L'homme d'esprit, qui a appelé Sarcey *Un des plaisirs du dimanche*, a trouvé, pour caractériser ce talent si sûr de lui, la véritable formule.

Mais Sarcey ne se contente pas de décrier notre art; de guoguenarder nos prétentions et nos efforts; il nous vise encore à la bourse. Dès qu'un de nos ouvrages a la bonne chance de réussir, il se rejette et se rattrape sur sa valeur commerciale : « Cette pièce, s'écrie-t-il, pourra plaire aux lettrés, aux délicats, *à une petite élite dont je crois faire partie ;* mais demain, mais dans huit jours, si elle va jusque-là, vous m'en direz des nouvelles. » Le coup est porté et ne manque jamais son effet. Remarquez que Sarcey sait très bien ce qu'il fait là. Lorsqu'il dit d'une pièce que le public n'y viendra pas, c'est lui-même qui presse sur le public et qui le détourne d'y aller.

Cette méthode de Sarcey est d'autant plus perfide qu'avec les pièces qui lui plaisent ou seulement avec les directeurs qui l'ont obligé, il suit naturellement le système contraire. Depuis que Claretie administre la Comédie-Française, où il s'occupe surtout des engagements et du sociétariat, Sarcey n'a jamais manqué une occasion de louer Claretie; il le protège en même temps qu'il est à ses ordres. La complaisance

de Sarcey s'est étendue sur toutes les pièces de la maison, excepté sur la *Parisienne*. Je pourrais vous nommer une demi-douzaine d'ouvrages qui avaient échoué assez piteusement et dont Sarcey a dissimulé de son mieux la mauvaise fortune. Il lui est arrivé bien souvent d'écrire des phrases comme celle-ci : « Je suis retourné hier à la Comédie-Française; la salle était comble, et la pièce, mieux fondue, faisait un plaisir extrême. » Que dirait Sarcey si le lendemain un de ses confrères lui avait répondu : « Vous mentez impudemment. J'étais aussi au Théâtre-Français. Peu, très peu de monde et qui s'ennuyait ferme. »

En finissant, j'ai quelque honte d'avoir soulevé cette question d'argent. L'art n'y est pas absolument engagé. On sait que le *Misanthrope*, *Phèdre* et bien d'autres pièces célèbres ont été jouées de leur temps devant des banquettes. Il y a des chefs-d'œuvre qui font courir la foule et d'autres chefs-d'œuvre où elle ne viendra jamais. Mais je voulais montrer chez Sarcey la canaillerie dont il fait preuve avec nous. Voilà un homme qui, depuis plus de trente ans, gagne cinquante mille francs par an. Il ne dit que des niaiseries; il n'écrit que des platitudes; il parle le français, qu'on me passe cette comparaison, comme mon bras quand je me mouche; si quelqu'un devrait prendre garde et respecter les intérêts de ses confrères, c'est bien lui. Eh bien! ce scélérat nous coupe chaque fois nos ressources et trouve une satisfaction basse à nous prendre par la famine; c'est abominable!

SOUS LA COUPOLE

Voilà donc ce pauvre Manuel,

Front pâle, l'œil éteint, et mordant la poussière,

pendant que Bornier, insultant encore l'ennemi qu'il a terrassé,

Fait sur son palefroi le tour de la carrière.

Ainsi finit ce duel académique qui nous a si longtemps passionnés. Nous étions revenus, et je n'ai pas cité les deux plus beaux vers de la *Fille de Roland* sans intention, aux Chansons de Gestes, à ces combats singuliers qui duraient cent ans, et dont les champions, quand le jour était venu, se retrouvaient au rendez-vous. « Ils avaient avec eux, dit la chronique, des femmes qui portaient leurs armes et qui les excitaient l'un contre l'autre, en poussant des cris épouvantables. »

Je plains bien sincèrement M. Manuel, ai-je besoin de le dire? Toutes nos mésaventures ont leur côté attendrissant

et qui mérite compassion. Mais vraiment l'Académie est-elle donc si coupable pour avoir repoussé M. Manuel, et en le nommant ne l'aurait-elle pas été bien davantage?

Je me mets à la place de M. Manuel. Il y a eu un jour dans son existence, une heure délicieuse et troublante, où il a entrevu le fauteuil. Il avait pour lui des amis puissants, ses grades et ses vers; une position universitaire et une situation poétique, l'une dans l'autre. S'il avait été élu alors, on aurait trouvé bien des nominations pour justifier la sienne.

Malheureusement pour M. Manuel, il a rencontré le plus redoutable des concurrents, un tragique, un pur et farouche tragique, qui avait encore sur le visage du sang des Atrides. L'Académie a conservé pour les Atrides une superstitieuse terreur. Lorsqu'elle entend voltiger sur les lèvres d'un homme les noms d'Agamemnon et de Philoctète, de Clytemnestre et de Jocaste, elle se dit avec effroi : il y a là un candidat sérieux, permanent et inéluctable.

M. Manuel a échoué. Il a échoué une seconde et une troisième fois. Eh bien? Que devait se dire un homme sage et averti? Qu'il avait eu d'abord une ambition bien pardonnable, et que cette ambition allait devenir ridicule. A quoi sert d'être professeur et d'enseigner aux enfants le mépris des avantages terrestres, si l'on est resté soi-même un enfant. A quoi sert la poésie, si elle ne tient pas lieu de tout? Et les années, et la vieillesse, où sur trois pensées, a dit le divin Shakespeare, nous en devons une à la tombe.

L'Académie, en écartant définitivement sans doute un candidat sans intérêt, a pris le bon parti. C'est déjà bien

assez pour elle de faire attendre Berthelot et Zola. On voudrait lui voir un plus grand souci de sa renommée. Elle sacrifie trop aux amis et aux subalternes. On voudrait surtout qu'elle abandonnât ces négociations louches qui font entrer chez elle un homme médiocre sur deux candidats et quelquefois deux.

Il faut bien le reconnaître. L'élection de Claretie, *d'un monsieur Clarecie*, comme l'appelle si drôlement un de ses propres collègues, a été de toutes les transactions académiques la plus imprudente et la plus regrettable. Je ne pense pas en ce moment à tant de dettes que Claretie devait contracter avec les auteurs dramatiques dont le concours lui était indispensable, et que la Comédie-Française n'a pas encore fini de payer. Non. C'est l'homme même qui est en cause, sa nullité en quelque sorte proverbiale et qui justifie aujourd'hui toutes les compétitions. On a dit bien souvent que Claretie nommé c'était la porte de l'Académie ouverte à tout le monde; et en effet, il n'est pas un candidat depuis qui n'ait excusé son impatience ou sa témérité avec ces mots : Claretie en est, je ne vois pas pourquoi je n'en serais pas. Claretie est devenu pour l'Académie le membre qui la compromet et qui la ridiculise, l'exemple qu'on prend pour la battre en brèche, le quolibet qu'on lui jette à la figure.

***

Je suis bien à mon aise avec l'Académie. J'ai critiqué quelquefois ses membres, ses intrigues et ses choix, mais sans m'en prendre jamais à l'institution. Des amis indulgents

ont bien voulu me dire que la conduite contraire m'aurait profité davantage. Qu'est-ce que ça fait! *Molière, mon maître...* Je ne m'explique pas bien, je l'avoue, toutes les sottises qu'on dit de l'Académie et que l'on dit jusque chez elle. Elle n'est pas un salon, comme le prétendent quelques membres qui se sentent un peu déplacés dans ce salon-là. Elle est la représentation intellectuelle de la France, la réunion de toutes les supériorités, en dépit de quelques hommes médiocres qui y pénètrent et de quelques hommes de génie qui n'y ont pas été admis. Et encore sur ce dernier point faut-il être très réservé. Il ne faut pas, par exemple, confondre Houssaye avec Balzac et que l'un revendique sous le couvert de l'autre.

Le malheur de l'Académie est d'être un corps inutile, qui ne confère qu'un titre inutile, et que la vanité seule fait rechercher. On peut reprocher à ses membres une ambition si misérable, tandis que le dernier politicien, qui mettrait le feu à Paris pour devenir conseiller municipal, parle des opinions qu'il représente et des intérêts qu'il défend.

L'Académie a cela encore contre elle qu'on y entre généralement tard, avec des travaux souvent passés de mode et des idées déjà arriérées. Elle prête de ce côté à bien des railleries qui ne sont pas aussi légitimes qu'on le croit. En réalité, elle sait ce qui se passe, elle se renseigne, elle suit le mouvement si elle ne l'approuve pas toujours. Bon gré mal gré, un peu plus tôt ou un peu plus tard, la grande famille des esprits s'y renouvelle et s'y perpétue.

Je parle là de l'Académie en toute franchise et sans qu'on puisse me prêter la plus petite intention. J'ai pensé à elle,

on s'en souvient peut-être. J'ai pensé à elle avec la curiosité et le respect d'un écolier. J'avais encore des admirations très vives, la tête montée pour quelques hommes que je désirais approcher. Renan est mort. Taine est mort. Quel est celui que nous perdrons demain. On peut prévoir le moment où les grandes illustrations auront disparu. Si l'Académie n'était plus remplie que de mes connaissances, j'y renoncerais avec plaisir.

C'est Caro le philosophe qui le premier m'a parlé de me présenter. Il avait de nobles amies, des maisons élégantes et spirituelles où l'on voulait bien me recevoir. Nous descendions quelquefois vers minuit ces magnifiques avenues de l'Étoile, dans la sérénité des premiers soirs de printemps. Il me surprenait. Il redevenait tout d'un coup grave et sérieux, pratique même, lorsque j'étais encore enivré de la beauté de la femme. Il me disait que Dumas devrait prendre ma candidature en main et que de son côté il l'appuierait chaleureusement. Toutes ces folies sont loin; elles ont sombré dans bien des deuils. Mais que l'on est heureux, dans notre sacré monde littéraire, d'avoir fait quelque chose et de ne pas tenir à grand'chose.

LES MANUSCRITS

Lorsqu'on interroge un auteur dramatique et qu'il vous conte les petites misères de la profession, il ne manque pas de vous dire : « Il y a les manuscrits qu'on nous apporte et qui nous font perdre notre temps. » Je n'ai pas, pour ma part, cette horreur des manuscrits. Ceux que je reçois sont les bienvenus; je les lis toujours scrupuleusement et par leur bon côté; mon seul regret serait d'y prendre quelque chose.

Les jeunes gens, cela va sans dire, sont les grands producteurs de manuscrits; ensuite les bas-bleus; ensuite les excentriques. Ceux-ci ne manquent pas; ils viennent de partout, du plus grand monde et du plus petit, aristocrates, politiques, magistrats, inventeurs, sergents-majors et maîtres d'études.

On se doit entièrement aux jeunes gens. Nous avons commencé comme eux et leur cas le plus souvent a été le nôtre. Tous ou presque tous connaissent le théâtre, quoi qu'en disent les critiques, et beaucoup mieux que les critiques. Ce sont les idées qui leur manquent; des idées simples,

précises, mûries, et qu'ils mèneraient jusqu'au bout. Quelques-uns sont précoces; ils ont la verve et l'emballement. On voudrait, si on le pouvait, leur ouvrir une porte tout de suite. D'autres tâtonnent, pataugent et ne se dégageront que beaucoup plus tard. Que de précautions à prendre pour les avertir sans les décourager!

Les pièces des bas-bleus sont celles que je préfère. On y trouve toujours quelque chose de particulier et d'attachant. Les hommes n'y ont pas le beau rôle; ils sont *démasqués*. On assiste à des rivalités de femmes qui ont été vues de près et qui sont longuement rapportées. Quoi de plus intéressant en effet? Le bas-bleu a bien de la peine à se contenir. La note personnelle, presque autobiographique, lui échappe à tout moment. On pourrait, rien qu'en le lisant, établir sa situation, son caractère, *ses épreuves*, et jusqu'à son âge. Mais l'ouvrage est fait à la diable; le style, celui de la conversation, est d'une familiarité excessive; c'est du théâtre absolument vécu et où la vie manque.

Les excentriques sont presque toujours des irrités. On leur a fait un passe-droit ou ils ont perdu un procès. Il ont été trompés par un associé ou par leur homme d'affaires. Ils ont été témoins d'un scandale, et le théâtre a pour mission de dévoiler les scandales. L'amour, toujours l'amour, nous disent-ils, la vie ne se passe pas à aimer et ils le prouvent bien. Ils ont une manière d'écrire en quelque sorte professionnelle; elle produit des effets comiques qu'ils ne soupçonnent même pas. Il faut s'en tenir avec eux au fait qu'ils nous racontent et nous apprennent, qui a bien des chances pour être vrai ou à peu près, et dont ils n'ont pas tiré parti

Somme toute, ce théâtre secret, ébauché, mal venu, presque toujours injouable, ne manque ni de mérite ni d'intérêt.

***

Qu'est-ce que c'est que quelques manuscrits qu'on nous prie de lire, lorsque nous sommes exposés tous les jours à de bien autres importunités? Le premier venu nous assiège, s'impose et voudrait disposer de nous. Le théâtre, il faut bien le dire, attire les imbéciles.

Nous avons tous connu le *monsieur qui a du dialogue*. A peine sommes-nous quelque part, il se fait présenter. « Je ne suis pas un confrère, nous dit-il humblement; je me déclare incapable de mettre un proverbe sur ses pieds. Mais j'ai du dialogue. Donnez-moi donc quelques scènes à écrire, vous garderez le bon et vous laisserez le mauvais. »

Après celui-là vient l'*observateur*. C'est un homme qui, depuis qu'il existe, n'a rien laissé passer. Si vous lui faisiez l'honneur de venir le voir, il vous montrerait haut de ça de notes. L'*observateur* vous entraîne dans un coin et il vous raconte un insipide fait divers. « Hein, s'écrie-t-il, quelle belle pièce là dedans! Pourquoi ne faites-vous ça? » Lorsqu'on le retrouve six mois après, il ne manque pas de vous dire : « Est-ce que vous avez pensé à la machinette dont je vous avais parlé? »

Nous avons encore l'*homme du monde*, qui est presque toujours un déclassé. Très aimable, très familier. « Je ne vous propose pas ma collaboration, vous dit-il, vous n'en avez pas besoin. Je me mets simplement à votre service.

Quand vous vous trouverez embarrassé pour un détail de monde que vous ne connaissez pas, une question d'étiquette ou de préséance, faites-moi signe. Je vous fournirai tous les renseignements dont vous aurez besoin. »

Et le comédien qui cherche une pièce faite pour lui, sur sa mesure, où il donnerait tout ce qu'il peut donner? J'en voyais un autrefois et des meilleurs qui n'avait jamais joué de général; il m'a prié bien souvent de lui faire un général.

Je connais de bons esprits, comme on dit, qui nous conseillent un théâtre utile, et d'autres, des esprits inquiets, qui nous indiquent un théâtre chimérique. Je connais des critiques qui depuis plus de vingt ans nous réclament la comédie du siècle. Voilà ce qu'il leur faut : la comédie du siècle! C'est bien le cas de dire qu'elle ne se trouve pas sous le pas d'un cheval. On fait ce qu'on peut. On leur en sert un morceau, une tranche; ils n'aiment pas cette tranche-là. Je sais bien ce qu'ils veulent, avec leur comédie du siècle; ils veulent une pièce qui servirait leurs opinions et leurs secrets ressentiments. Ils seraient bien étonnés, dans la comédie du siècle, de jouer le rôle ridicule.

Un jour où je dînais chez un personnage politique, je vis arriver un des membres les plus importants du centre gauche. Les présentations faites, il me dit : « Je suis enchanté de vous rencontrer; si vous voulez bien, nous partirons ensemble. »

La politesse me commandait d'accepter. « Allons, me dis-je, encore un qui a du dialogue. »

Nous nous retirâmes ensemble et, je l'avoue, j'y mis de la désobligeance. Je le laissai venir. Je ne le pressai pas.

Je comptais que quelque honte le prendrait au dernier moment. Enfin, après des discours de toute sorte, il me dit brusquement :

« Voyez-vous, monsieur Becque, *avec un talent comme le vôtre*, vous devriez nous faire *une féerie contre le socialisme*. »

C'était la comédie du siècle qu'il me demandait, lui aussi, et il la comprenait de cette manière.

***

Eh ! mon Dieu, les manuscrits, ceux qui les lisent ne sont pas toujours les plus à plaindre. Bien souvent il leur en reste quelque chose aux doigts. Une situation, une scène, un coup de théâtre. Je ne dis pas qu'ils prennent la pièce tout entière, cela jamais. Ils la refont.

LA FIN DU THÉATRE

Je viens de lire un article bien remarquable sur *la fin du théâtre*. C'est le millième ou à peu près. L'auteur est un jeune dilettante qui voulait dire quelque chose de nouveau pour ses débuts et qui, on le voit, l'a trouvé du premier coup.

Je connais très bien *la fin du théâtre* et je suis à même d'en parler. Elle ne date pas d'hier. Elle remonte à *Henriette Maréchal*.

Les de Goncourt étaient alors des inconnus qui avaient plus de prétentions que de talent. Ils s'escrimaient de droite et de gauche, tentaient tous les genres et crevaient de rage sur le chef-d'œuvre qui ne vient pas.

On ne saura jamais tout ce que nous souffrons, nous autres gens de lettres, du chef-d'œuvre qui ne vient pas. Les uns, et ce sont peut-être les moins à plaindre, attendent en sommeillant qu'il leur tombe du ciel. Les autres griffonnent, raturent et se torturent du matin au soir, sans le quitter des yeux une minute. Et d'autres encore, les plus intrépides,

comme Paul Bourget, le poursuivent dans les cinq parties du monde.

> Est-ce enfin le chef-d'œuvre où j'inscrirai mon nom ?
> Dit Bourget. — Nul ne sait qui lui répondit : non !

Les de Goncourt, qui faisaient de tout un peu, firent aussi une pièce. Elle était bien médiocre et tomba lourdement. Aussitôt un parti se forma, un parti considérable où entrèrent tous les blackboulés de l'art dramatique. *La fin du théâtre* venait de commencer.

***

Mais ce diable de théâtre a quelque chose pour lui et quelque chose de bien inexplicable. Plus on fait mine de le dédaigner et plus on voudrait y réussir.

Quelques années après, Flaubert, qui n'avait pas été dupe, on le pense bien, de l'échec d'*Henriette Maréchal*, se hasarda à son tour sur les planches.

L'esprit, pour un auteur dramatique, est peut-être la qualité la plus indispensable; Flaubert en manquait complètement. Il plaisantait sans grâce et déclamait à tout propos. On sait que Flaubert avait plusieurs bêtes noires; le suffrage universel en était une.

Je crois bien, pour le dire en passant, que tous les modes d'élection se valent ou à peu près. Le suffrage restreint, qui a sans doute ses avantages, se prête plus qu'un autre à l'intrigue et aux compromissions. Assurément, s'il y a une délégation électorale de premier ordre et dont les suffrages

sont garantis en quelque sorte, c'est l'Académie. Eh bien? que voyons-nous à l'Académie et quelle est, peut-on dire, la règle constante de ses choix? Les hommes exceptionnels, tous ceux, quel qu'ait été leur art, qui en ont eu la maîtrise, les Taine, les Alexandre Dumas, les Leconte de Lisle, n'y sont reçus qu'à contre-cœur et comme une nécessité qu'il faut subir. En même temps la maison reste toujours ouverte aux demi-écrivains, aux demi-poètes, à la médiocrité pleine d'elle-même. Dans la pratique, un Camille Doucet est le maître du vote; c'est lui, autant que possible, qui écarte les talents significatifs pour introduire les ratés habillés.

Flaubert, tout en fulminant contre le suffrage universel, y avait trouvé une pièce, et quelle pièce! On la joua, elle fut sifflée et disparut. Mais le parti des blackboulés était là; il avait grossi dans l'intervalle; le *Candidat* devint une date nouvelle qui marquait inévitablement *la fin du théâtre*.

* * *

Nous arrivons à *Bouton de rose*.

Je n'ai pas encore compris, je l'avoue, la caprice qui vint aux directeurs du Palais-Royal et pourquoi ces messieurs demandèrent un *Chapeau de paille d'Italie* à l'auteur de l'*Assommoir*. Peut-être avaient-ils été tentés par la grande verve scatologique de Zola, bien qu'il ne nous eût pas donné encore son Jésus-Christ, qui est certainement, avec la Mouquette, le personnage le plus synthétique des *Rougon-Macquart*.

Bouton de rose, on s'en souvient peut-être, fut un désastre. Les blackboulés en firent une manifestation. Cette fois, le doute n'était plus possible; le théâtre était bien mort, mort, mort. Eh quoi! un homme comme Zola abandonnait ses travaux pour renouveler le vaudeville, pour régénérer la pochade, et il n'était pas écouté! L'art dramatique devint une honte, la ressource des faiseurs et des illettrés, quelque chose de bas, de très vilain et d'innommable.

***

Le théâtre, pendant ce temps-là, allait toujours. Il boulottait, comme on dit. L'originalité y est rare, là comme ailleurs, et les chefs-d'œuvre qui ne viennent jamais sont beaucoup plus fréquents que les autres. Les auteurs dramatiques s'amusaient comme des fous et il y avait bien de quoi. On avait voulu prendre leur place, leur enseigner leur métier et on n'y avait pas réussi. Au moment où le parti des blackboulés battait en retraite, un groupe nouveau vint se joindre à lui; les psychologues débouchèrent sur la place. *La fin du théâtre* venait de recommencer.

Les psychologues avaient sur leurs camarades un grand avantage : on ne connaissait rien d'eux; ils n'avaient pas été joués. Ils s'étaient tenus toujours en dehors de la scène, sans se commettre avec elle et sans prétendre la réformer. Ceux-là méprisaient franchement le théâtre pour sa vulgarité, ses gros effets, ses ficelles et son langage. Avec quelle désinvolture Bourget, qui n'est pas cependant un écrivain

impeccable, parlait dans un de ses romans *de la prose d'auteur dramatique !*

Mais je ne veux pas, et par bonne confraternité littéraire, en dire plus long des psychologues. Il paraît que ces messieurs se ravisent. Ils y viennent aussi à ce théâtre qu'ils ont tant décrié. La semaine dernière, au Vaudeville, nous avons eu M. Édouard Rod qui n'a réussi qu'à moitié; mais M. Rod est encore trop jeune pour s'en tenir à cette unique épreuve. Prochainement ce sera le tour de M. Maurice Barrès, si les directeurs se sont rendus au petit signe qu'il leur a fait. M. Barrès a bien du talent. Il a beaucoup de qualités. A-t-il aussi celles du théâtre? Nous le verrons bien et nous le désirons tous. Je suis beaucoup plus tranquille pour lui, je l'avoue, depuis que je sais qu'il s'est rencontré avec Grenet-Dancourt; c'est une première garantie.

***

Je plaisante en ce moment le parti de *la fin du théâtre* et j'en ai bien le droit. Je l'ai connu et suivi de très près. J'ai fait quelquefois campagne comme lui, mais jamais avec lui. On y trouvait un peu de tout, excepté des auteurs dramatiques. Il y avait les législateurs qui écrivaient des programmes magnifiques et des ouvrages misérables. Il y avait les poètes que révoltait l'éternel mariage de Théodore avec Ernestine et qui revenaient toujours à la comédie italienne. Il y avait les fumistes aussi qui recommençaient Montépin en se recommandant de Shakespeare. Les malheureux! Ils

justifiaient les directions de théâtre et donnaient raison à Sarcey!

Dans les services de toute sorte qu'Antoine a rendus à l'art dramatique, il en est un qui n'a pas été remárqué jusqu'ici. Antoine nous a débarrassé des charlatans. « Un théâtre, qu'on nous donne un théâtre, s'écriaient-ils, une maison qui soit à nous. Mythes et symboles, poèmes d'au-delà, études de mœurs, satire politique, tout y passera, tout. Nous irons de la fantaisie étincelante des rimeurs jusqu'aux déformations si suggestives des clowns. » Eh bien! ils l'ont eu, leur théâtre; ils ont trouvé dans la même personne un directeur et un interprète; ils lui ont apporté deux ou trois ours et on ne les a jamais revus.

Lorsque le Théâtre-Libre, il y a sept ans environ, dans son spectacle d'ouverture, donnait *Monsieur Lamblin*, oui, *Monsieur Lamblin*, un petit acte, pas davantage, toutes les théories et toutes les hâbleries recevaient, ce soir-là, le coup mortel. Après Ancey venait Jullien; après Jullien venait Wolf; et après eux Lavedan, Gramont, Brieux, Fèvre, Salandri, Hennique, Porto-Riche, Boniface, de Curel, tous les autres. Le monde théâtral était repeuplé et la vieille scène française, délivrée enfin des crocodiles qui depuis plus de trente ans pleuraient sur elle, retrouvait de véritables auteurs dramatiques. En avant maintenant, mes enfants! Ne vous plaignez jamais, c'est complètement inutile. Ne vous découragez pas surtout, vous le regretteriez plus tard. Vous êtes dans le champ et il est libre, passez-nous sur le corps.

LES PROFESSEURS AU THÉATRE

Je ne sais pas si l'Université formera un jour des auteurs dramatiques; en attendant, et pour tout ce qui concerne le théâtre, c'est bien à elle qu'il faut s'adresser. Grands et petits travaux; éditions, publications, compilations; principes d'esthétique et chroniques courantes, l'Université fournit tout cela et ne fournit guère autre chose. Si le fameux Rollin revenait aujourd'hui, il n'écrirait plus son *Traité des études ;* il nous donnerait des *Commentaires sur Labiche accompagnés d'un lexique.*

Je ne veux pas dire, bien loin de là, que nos professeurs, lorsqu'ils traitent de matières dramatiques, ne restent pas professeurs. On ne change pas d'habit si facilement. Ils ont de la doctrine et savent les bonnes règles. Ils ont de l'assurance, de la solidité, ce petit sourire un peu sot dont on prend l'habitude avec des écoliers. Ils se trouvent bien neufs aussi dans un monde qui n'est pas le leur et qui les impressionne malgré tout.

Weiss a écrit quelque part : « Je ne passe jamais devant les Variétés sans ressentir le frisson de la vie parisienne. »

Pauvre Weiss! Ce bel et grand esprit était un badaud par moments. Nos professeurs tiennent de leur aîné. Ceux qui sont descendus un jour sur la scène, qui ont examiné les portants et la boîte du souffleur, en gardent un long souvenir. Ils parlent bien souvent des *arcanes* qui leur sont connus. Lorsqu'ils se sont rencontrés avec une comédienne, si mince qu'elle soit, et qu'elle leur a ouvert la porte de sa loge, ils rappellent complaisamment ce menu détail et trouvent des mots qui trahissent leur émotion. *Ils ont pénétré dans le sanctuaire*. C'est le frisson de Weiss qui les prend à leur tour. J'en connais un, et des plus graves, qui s'est risqué une fois à parler des *tutus* de la danse; il n'est pas encore revenu de son effronterie.

Nos professeurs ont autre chose encore, une sorte de critérium, qui donne bien de la force à tous leurs travaux de critique. Ils connaissent l'*esprit français*. Ils ont observé les *qualités de la race*. On peut dire sans exagération que les qualités de la race leur appartiennent; ils en ont comme la garde et la responsabilité. Si nous prenons la gaieté par exemple, que voyons-nous? Depuis bien des années, depuis près d'un demi-siècle, la gaieté, qui est, comme on le sait peut-être, une qualité de race, est confiée entièrement à Sarcey. C'est Sarcey en quelque sorte qui en est le dépositaire. Il l'encourage, il la patronne, et bien souvent aussi il l'alimente lui-même. On peut dire à Sarcey tout ce qu'on voudra, qu'il y a gaieté et gaieté, que la sienne est vraiment trop personnelle, qu'elle va de préférence aux puérilités et aux platitudes, qu'elle descend jusqu'au pétomane: *Cha ne fait rien*, répond Sarcey dans cette belle langue qui lui

est ordinaire, *cha ne fait rien pourvu que che choit de la gaieté.*

***

Je viens de finir un gros volume de critique, *le Théâtre d'hier*, que nous devons tout naturellement à un professeur. M. Parigot, ai-je besoin de le dire, a le critérium; il possède les secrets et les lois de la scène, il est innocent et ironique.

L'auteur du *Théâtre d'hier*, il faut lui rendre cette justice, a bien choisi son moment. Ce grand mouvement dramatique qui débute avec la *Dame aux Camélias*, cette belle période, si brillante et si féconde, est arrivée à sa fin. Elle se présente aujourd'hui devant une génération nouvelle et dont M. Parigot fait partie. Elle se prête sans doute à des considérations inattendues, à un examen presque original, à une revision tout au moins partielle. Elle a perdu ses deux plus solides appuis, les plus nécessaires aux œuvres théâtrales : la séduction des interprètes et la complicité des contemporains. Le texte seul demeure, l'inflexible texte, le texte inéluctable qui immortalise ou disparaît à son tour.

M. Parigot admire tout particulièrement Augier et lui trouve de la ressemblance avec Molière. Il apprécie surtout chez Augier l'équilibre et la mesure, la composition. Si Molière a des qualités particulières et qui sautent aux yeux, ce sont bien celles-là, n'est-ce pas? On étonnerait beaucoup M. Parigot en lui disant que tout l'art dramatique est justement dans le manque de mesure. Lorsqu'il félicite Augier de la sienne, de sa sagesse et de sa sobriété, il ressemble à un médecin qui constaterait avec joie une maladie mortelle.

M. Parigot ne soupçonne pas davantage que plusieurs intrigues pour une même pièce, une quantité de fils, sinon de ficelles, réunis ensemble, c'est pauvreté et non richesse dramatique; c'est tout bonnement l'observation insuffisante et remplacée par le fait divers. M. Parigot analyse longuement les financiers d'Augier (Roussel, Charrier, Vernouillet), dont l'existence, de leur temps déjà, était bien précaire et qui n'ont plus un souffle de vie. Il commente sans utilité les Maréchal, les d'Estrigaud, les Sainte-Agathe, des ombres évanouies aussitôt et oubliées pour toujours. Pendant que Molière, dans ses compositions à peine dégrossies, nous donne des types énormes et inaltérables, l'inanité des personnages d'Augier s'accuse tous les jours un peu plus. Ils ont beaucoup d'esprit; ils s'expriment dans un brillant langage; on ne trouverait pas une scène où ils se soient peints définitivement.

C'est surtout lorsqu'il parle de Dumas que M. Parigot n'est plus maître de lui. Dans l'œuvre du grand dramaturge, la partie vaine et poncive, la partie Monte-Christo, est celle justement qu'il préfère. *Madame de Terremonde* trouble M. Parigot. *L'Étrangère* le fascine. *La Femme de Claude* le bouleverse. Là où nous ne voyons que des poupées de mélodrame, M. Parigot trouve des *Bacchantes* qui l'ensorcellent et qui lui font peur. Le frisson de Weiss, chez lui, va jusque-là, jusqu'à la peur. En même temps Dumas est resté pour M. Parigot l'*homme du scalpel*. Il écrira des phrases de ce genre : *Ici l'auteur dramatique se double d'un opérateur*. Il constate la logique partout et ne voit nulle part l'artifice. Il admire des aphorismes presque toujours insignifiants

et des dénouements presque toujours postiches. On sait que Dumas, pour expliquer ses bien rares insuccès, a fait intervenir Dieu, la Bible, la chimie, le divorce, etc.; M. Parigot écoute tout, enregistre tout et gobe tout.

Je ne dis que bien juste ce qu'il faut, on le comprend. Lorsque M. Parigot en arrive aux tentatives nouvelles, lorsqu'il passe du théâtre qui finit à celui qui commence, il change de ton aussitôt. Allons donc, les voilà qui défilent tous les clichés que nous connaissons depuis dix ans. Voilà *la tranche de vie*, la tranche de vie *saignante* qui amuse encore M. Parigot. Voilà *le réalisme de parade*. Voilà *le pessimisme naïf et superficiel*. Ne demandez maintenant à M. Parigot ni attention ni émotion. Il ne frissonne plus. Le temps des Bacchantes est passé. Et ce n'est pas tout. M. Parigot se souvient alors des qualités de la race. Il essuie son critérium et le consulte. Il emprunte *la gaieté* à Sarcey et nous donne le coup de grâce avec elle.

Il est clair que M. Parigot ne sait pas ce qui se passe. Il est jeune et il a des cheveux blancs. Il fait de la critique avec de la critique déjà faite. Nous attendions de l'imprévu et du risqué, de la verve, du feu, des coups, un torrent, quoi, un torrent! nous n'avons qu'une composition de collège, longue, prétentieuse et inutile.

***

Je me suis demandé bien souvent si l'instruction et le savoir étaient des qualités suffisantes pour juger une œuvre d'art et s'il ne fallait pas y ajouter quelque chose qui ne

s'apprend pas. La question, lorsqu'il s'agit de productions et d'école nouvelle, me paraît résolue. Depuis que le monde existe, la critique s'est toujours trouvée divisée en deux camps; d'un côté, les professeurs, j'étends un peu le mot, et de l'autre, les artistes. Les professeurs légifèrent et argumentent; les artistes palpitent et s'emballent. Depuis que le monde existe, les professeurs, avec leurs principes et leurs dédains, en faisant la petite bouche, se sont régulièrement trompés; ce que les artistes ont aimé, applaudi, défendu, méritait de l'être; c'est ce qui a vécu, sinon survécu.

Comment expliquer cette loi littéraire, bien plus certaine que les autres et qui est, je dirais presque, la négation de toutes les autres? Les artistes ont-ils l'âme libre et généreuse et ce quelque chose qui ne s'apprend pas n'est-il pas une communauté secrète d'impressions, de sentiments et de rêves entre les créateurs et eux? Trouvons-nous au contraire chez les professeurs une intelligence moins ouverte, un esprit de chicane et de dénigrement? N'ont-ils pas besoin d'être avertis, guidés, serinés, quitte à se rendre compte et à s'égarer plus tard? Il semble que le sort des œuvres de théâtre est de passer par trois générations de professeurs, la première qui ne les comprend pas, la seconde qui les comprend mal, et la dernière enfin qui les comprendra autrement.

LEUR SACERDOCE

J'ai peut-être quelque droit de parler de la critique, je ne l'ai jamais sollicitée. Je ne compte pas sur elle ni avec elle.

Cette grande indifférence de ma part, qu'on veuille bien le croire, ne dénote pas un auteur mécontent. Le peu de bonheur de mes ouvrages n'y est pour rien. Lorsque nous étions jeunes, mes amis et moi, artistes éblouis et passionnés, nous rêvions tout naturellement *de faire quelque chose*. La poésie, je dois le dire, était notre première tentation et, sans doute, la plus raisonnable. Après la poésie venait le roman, l'analyse de ce pauvre cœur humain que nous ne connaissions guère. Nous pensions aussi au théâtre, quoique le théâtre, avec ses barrières et ses servitudes, nous effrayât bien un peu. Entre tant de travaux qui nous attiraient presque également, la critique ne tenait aucune place; nous ne l'estimions pas. Juger les œuvres des autres et ne jamais montrer des siennes nous paraissait le comble de l'effronterie. Si l'un de nous alors, dans un moment de fièvre et d'enthousiasme, en se frappant le front, s'était écrié : je serai un grand critique, comme nous lui aurions ri au nez.

Je veux bien que cette disposition, si excellente chez des jeunes gens, fût excessive. Admettons que la critique, sans être une production de l'esprit bien extraordinaire, compte pour quelque chose et vienne après toutes les autres; encore faudrait-il qu'elle s'exerçât avec loyauté et équité. Quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent ses jugements ne sont pas libres; c'eŝt l'occasion qui les lui dicte. Si elle se montre indulgente, ce sont des amitiés ou des intérêts qu'elle sert. Si elle se montre injuste, elle satisfait de secrets ressentiments. Irai-je plus loin? Dirai-je tout? Parlerai-je de ces hasards si fréquents et si misérables qui mettent la critique entre les mains d'une guenon? Ah! que je voudrais que Sarcey, qui a remué dans sa vie tant de questions considérables, *les troupes d'ensemble*, *l'heure du dîner*, *le pourboire aux ouvreuses*, nous dît quelques mots de celle-ci : *De l'importance de la femme dans la chronique théâtrale.*

***

La grosse erreur de la critique et son insupportable prétention, c'est de croire qu'elle est utile, efficace et salutaire Elle ne sert à rien du tout. Assurément, elle a de l'effet sui le public immédiat, celui qui croit encore au papier imprimé, et qui attend l'article de journal pour faire le choix de ses spectacles ou de ses lectures. Mais cette pression même n'est que très éphémère; au bout de huit jours, elle n'existe plus. L'opinion véritable, celle qui compte et celle qui reste, elle a de tout temps été faite par les salons et les cafés.

Quant à une action de la critique sur la littérature même

et sur les écrivains, on hausse les épaules rien que d'y penser. Nous pouvons bien, par intérêt ou par vanité, nous préoccuper des jugements de la critique; nous pouvons en être glorieux ou affectés; mais de ses principes et de ses leçons, de son esthétique professionnelle, nous ne retenons que tout juste ce qu'il faut pour en rire, disons le mot, pour la blaguer atrocement. Nos progrès et nos acquisitions, quand nous avons le bonheur d'en faire, ne viennent que de nous-mêmes; la critique n'y est pour rien.

Dans le discours que M. Brunetière a prononcé à l'Académie et qui a fait tant de tapage, ce qu'il a dit des journalistes, je l'avoue, n'est pas ce qui m'a le plus ému. Le rôle de la critique, on vient de le voir, est très contestable; il se réduit à bien peu de chose; M. Brunetière a essayé de le fixer à sa façon. « C'est la critique, a-t-il dit, qui possède la tradition littéraire et qui est chargée de la conserver. »

Vaine, vaine parole, mon cher Brunetière! La tradition littéraire se fait sans vous, contre vous, malgré vous. A toutes les époques mémorables où elle se renouvelle et se renoue, lorsque le grand chic serait de la reconnaître, elle vous échappe régulièrement. Vous lui tombez dessus. Pendant que vous vous réclamez de la tradition littéraire et que vous vous présentez pour elle, tous les créateurs l'ont dans le sang. Ce sont eux qui l'apportent; ce sont eux qui la maintiennent; ce sont eux qui l'imposent; vous ne faites que l'enregistrer vingt ans plus tard.

Puisque j'ai parlé de Brunetière et qu'il est venu là comme le critique le plus élevé et le plus irréprochable, il faut que je dise à quel point je suis content de lui. Brunetière vient

d'écrire, pour les *Annales du Théâtre*, une préface, mieux que cela, un manifeste qui est de sa part une abjuration véritable, la rétractation solennelle de toutes ses erreurs. « Non! non! s'écrie l'éloquent académicien tout nouvellement converti, il n'y a pas de règles! Les règles n'ont ni légitimité, ni application! Demanderons-nous à Shakespeare de composer comme Sophocle? » On ne le croira peut-être pas. Les trois unités elles-mêmes, oui, les trois unités, Brunetière, après un dernier regard jeté sur elles, les a immolées définitivement. L'apostasie est complète.

Il faudrait peut-être, pour être juste, se rappeler tant de pauvres auteurs que Brunetière a exécutés si lestement, à l'aide d'un criterium défectueux et qu'il vient de briser lui-même. Mais c'est autre chose que je veux dire. Voyez un peu jusqu'où va la folie de la critique et son imperturbable assurance. A peine a-t-il condamné et répudié les règles, Brunetière découvre une loi, une loi pour remplacer les règles, oh! bien définitive, celle-là, et qu'il appelle la *Loi* un peu majestueusement. « Non! non! m'écrierai-je à mon tour, il n'y a pas de loi pas plus qu'il n'y a de règles. Il n'y a que des œuvres, des œuvres de toute sorte, des œuvres de tous les genres, des œuvres si différentes qu'aucune généralisation ne leur est applicable et n'est en état de les comprendre toutes; quand vous vous appuyez sur les unes, nous en avons bien d'autres à vous opposer! »

Dans nos rapports avec la critique nous sommes pris, je puis dire, entre deux feux. Si nous nous tenons loin de nos juges, cette attitude les offense et ils nous la feront payer. Dans le cas contraire, dès que nous entrons en composition

avec eux, nous devenons des *malins*. Ils rappellent nos visites et publient notre correspondance. Sarcey, que je nommais tout à l'heure, lorsqu'il a pu produire une lettre de Taine, de Sardou ou de Maupassant, n'y a jamais manqué. Nous souffrons également de notre indépendance et de notre servilité.

La critique devient tout à fait réjouissante lorsqu'elle est attaquée à son tour et que nous lui rendons les coups qu'elle nous a portés. Elle n'en revient pas. Est-elle la critique, oui ou non, et ne devons-nous pas tout supporter d'elle, son ignorance, ses injustices, jusqu'à ses perfidies? Quel plaisir pourtant, quel plaisir, avec des gens importants et menaçants, de leur faire un pied de nez! On n'y résiste pas.

***

Il faut que je signale en finissant une opinion qui n'est pas seulement la mienne; je l'ai entendue et recueillie un peu partout. La critique ne ferait pas mal de se reposer pendant quelque temps. Qu'elle ralentisse ses ardeurs et ses publications. On en est rassasié, hébété, excédé. Je sais très bien, comme nous le disent ces messieurs, que l'*Investigation* (une investigation dans tous les sens, de haut en bas et de long en large) domine la seconde moitié de ce siècle; elle devient tous les jours plus fatigante et plus mesquine, votre investigation. Nous périssons sous les bouts de papier.

L'Académie, je suis bien obligé de le dire, est pour beaucoup dans ce mouvement ridicule. Elle devrait prendre garde avant de couronner comme elle le fait tous les *Profils litté-*

raires et toutes les *Recherches psychologiques*. L'Académie est beaucoup plus coupable qu'elle ne le croit. D'abord elle détourne de leur voie naturelle, de l'Université le plus souvent, une quantité de bons esprits, qui ne sont pas bons et qui n'ont pas d'esprit, qui ont lu Sainte-Beuve, Taine, deux ou trois autres, et qui vivent sur leurs épluchures.

Ça ramasse un cheveu de Benjamin Constant!

En second lieu, l'Académie encourage tout un ordre de productions médiocres, prétentieuses, aigrelettes, et qu'on pourrait appeler la *Littérature stérile*.

LA VIEILLE CRITIQUE

J'hésite à parler de Sarcey. C'est trop tôt, je le sens bien. Nous sommes tenus pour quelque temps encore de garder notre sérieux. Mais que voulez-vous ? Sarcey vient de trouver une réforme, une réforme si imprévue, si réjouissante, et disons le mot, si canaille, qu'il faut bien s'y arrêter.

On connaît les habitudes de Sarcey. Lorsque l'été arrive et que les théâtres ont fermé leurs portes, Sarcey traite des questions. Il fait une campagne. On n'a pas oublié toutes les campagnes entreprises par Sarcey avec ce sérieux dans l'inutile et cette importance dans la niaiserie qui constituent bien certainement la partie la plus solide de son talent. *L'Heure du dîner*, *la Fin de l'opérette*, *l'Inconvénient des étoiles*, sont des sujets que Sarcey seul a abordés et qu'il faut joindre à son *Traité du quiproquo*. Cette fois, il s'agit de bien autre chose. C'est toute une révolution que Sarcey voudrait apporter dans notre vie théâtrale.

L'art dramatique, tout le monde est d'accord sur ce point, passe un moment difficile. Sarcey, que ce malaise préoccupe bien sincèrement, en a cherché la raison. Il a interrogé des

personnes compétentes; le contrôleur du Théâtre-Français d'abord, deux régisseurs dont il avait apprécié maintes fois le bon esprit, un chef de claque et une élève du Conservatoire. Bref, Sarcey est arrivé à cette conviction. Si le théâtre est en péril et menace de disparaître, la faute en est à la critique telle qu'elle s'exerce aujourd'hui. Les journaux ont considérablement augmenté; chaque journal envoie aux premières représentations plusieurs rédacteurs; ces messieurs sont pour la plupart des blagueurs, Sarcey ne dit pas le mot mais il le pense, sur qui les meilleurs quiproquos n'ont plus de prise; dans ces conditions, avec ce public de décadence, il est absolument impossible à une pièce de réussir et de se prolonger bien longtemps.

Quand Sarcey a fait une découverte de cette force-là, il n'est pas maître de se taire; on ne peut plus l'arrêter. Son indépendance est bien connue; sa résolution dépasse encore son indépendance. Il s'est adressé aux directeurs de théâtre et leur a tenu ce langage : « Ces premières représentations qui étaient autrefois triées sur le volet et auxquelles je dois tout ce que j'ai de distinction, sont devenues misérables; supprimez-les. Supprimez cette critique, livrée maintenant à des barbares, après avoir été, Dieu le sait, si élevée et si délicate entre mes mains. N'hésitez pas. Supprimez mes nouveaux confrères et flanquez-les à la porte. » Pour un rien et s'il s'était agi de politique, Sarcey aurait repris le mot célèbre : *Fusillez-moi tous ces gens-là !*

***

Les campagnes de Sarcey, est-il besoin de le dire, n'ont servi à rien du tout. Elles l'ont rendu un peu plus ridicule, si c'est possible. Sarcey a massacré mille fois l'opérette et mille fois il en a prédit la fin. Or, l'opérette, de toutes les formes de nos pièces de théâtre, est celle justement qui a le mieux résisté. Sarcey a adjuré la haute société parisienne, cette *gentry*, comme il dit ironiquement, qui donne le ton, d'avancer l'heure de son dîner; autrefois on se mettait à table à sept heures; on s'y met maintenant à huit; c'est tout ce que Sarcey a obtenu. Quant à ces maudites étoiles auxquelles Sarcey s'est attaqué si souvent (il est comme le bourgeois de la *Révolte* de Villiers : il n'aime pas les étoiles!) les théâtres qui en sont pourvus font des affaires magnifiques et les théâtres qui en manquent arrivent à la faillite inévitablement.

Il va de soi que la nouvelle réforme proposée par Sarcey aura le même sort que les précédentes. J'ai connu bien des directeurs qui tremblaient devant la presse; je n'en connais pas un qui oserait la mettre dehors. Est-il bien vrai, d'ailleurs, que la critique d'aujourd'hui, si détestée de Sarcey, soit aussi malfaisante qu'il voudrait nous le faire croire? Est-ce qu'elle a empêché le succès de *Mme Sans-Gêne?* Est-ce qu'elle a empêché le succès du *Fils naturel?* Et encore, a-t-elle empêché le Théâtre de la Renaissance, qui périssait sous les insupportables reprises de Labiche, de se relever avec des pièces mal faites, pleines de trous, et sans l'ombre d'un quiproquo?

Si je rappelle ces exemples décisifs et qui sautent aux yeux

de tout le monde, c'est que Sarcey s'est bien gardé de les mentionner, avec cette loyauté dont il fait preuve toutes les semaines et qu'il ne manque jamais de constater.

***

Je l'ai vue de près, la vieille critique que Sarcey nous vante et dont il est le dernier représentant. Si le mouvement dramatique se trouve momentanément arrêté, c'est elle et elle seule la coupable. Elle a été sans scrupule avec les nouveaux venus. Elle a raillé tous leurs efforts; elle a méconnu toutes leurs tentatives; Sarcey, plus brutal encore que les autres, nous a visés jusqu'à la bourse.

Lorsque l'Odéon était administré par La Rounat, tous les critiques d'alors y avaient leur *petite femme*. On avait charbonné sur les murs cette inscription : *Au rendez-vous des maîtresses !* La Rounat, qui n'était plus contrôlé que par la direction des Beaux-Arts, faisait ce qu'il voulait; il ne faisait rien. On peut se rendre compte, par cet exemple, de l'époque que regrette Sarcey et qu'il continue peut-être encore aujourd'hui, à l'Odéon ou ailleurs.

C'est bien fort tout de même et Sarcey a raison de dire qu'il ne recule devant rien. Ah ! il est le bien venu pour parler de la critique, pour prendre sa défense et ses intérêts ! Personne plus que lui ne l'a compromise et discréditée; il l'a rendue haïssable avec cette triple bassesse qu'il y a introduite, bassesse d'esprit, bassesse de langage et bassesse de mœurs.

Sarcey est fini, voilà la vérité. Il est usé jusqu'à la corde et démonétisé complètement. Henry Bauër lui a porté le

premier coup; Jules Lemaître l'a achevé. Il ne peut plus, il en convient lui-même, lancer une pièce ou seulement la couvrir. Cette grande autorité, dont il avait plein la bouche, qui faisait l'orgueil de sa vie et la joie de ses feuilletons, est passée. Il le voit, il en souffre, et il demande, lui aussi, des mesures d'exception. Si Sarcey voulait user avec lui-même de ce gros bon sens qu'il a si souvent tourné contre nous, il se retirerait du théâtre au lieu de l'interdire aux autres. Lorsqu'il parle des œuvres modernes ou des œuvres étrangères, sa vieille platine est manifestement insuffisante; il a beau guoguenarder, multiplier les blagues et les rengaines, il ne s'en tire pas du tout. Un autre que lui, un critique d'honneur, aurait essayé de comprendre; il se serait appliqué, forcé, renouvelé peut-être; mais que voulez-vous attendre d'un homme qui ne dispose pas d'une minute, qui trouve magnifique de bêtifier dans vingt journaux à la fois? On a dit de Sarcey, avec une image assez saisissante : *Mettez-le sur l'Obélisque, il enverra de la copie*. A l'heure qu'il est, Paris et les départements ne lui suffisent plus. Il vient d'entreprendre l'exportation. Il fournit jusqu'à l'Amérique du Sud. Il a commencé par l'auvergnat et il finit par le nègre.

CANDIDATS ACADÉMIQUES

Je me suis présenté autrefois à l'Académie et je ne le regrette pas. J'ai fait alors une trentaine de visites qui m'ont laissé un très aimable souvenir. On s'est moqué bien souvent de ces visites qu'un vieil usage impose aux candidats; de loin, elles paraissent pénibles et humiliantes; elles constituent au contraire, pour peu qu'on y apporte de la bonne humeur, le passe-temps le plus rare et le plus délicat.

La politesse, il est peut-être bon de le dire, et une politesse méticuleuse, est devenue pour nos académiciens de règle absolue. Les frasques à la Royer-Collard sont tout à fait passées de mode. On sait du reste que Royer-Collard s'est toujours défendu d'avoir brusqué un grand poète qui était en même temps un grand sot. On peut dire que les plus illustres personnages, les hommes les plus en vue par leur valeur personnelle ou leur importance sociale, reçoivent les candidats comme des collègues de demain, ceux-ci ne devraient-ils jamais le devenir. S'il y avait encore aujourd'hui quelque incartade à redouter, elle viendrait de deux ou trois parvenus de lettres, des petites gens.

Le charme tout particulier du voyage académique, lorsque le candidat, je le répète, a conservé quelque empire sur lui-même, c'est justement d'approcher tant d'esprits et tant d'existences si différentes. La lanterne magique, c'en est bien une, ne laisse rien à désirer. L'homme et le décor, les idées et les habitudes, changent tout naturellement chaque fois et fournissent une matière inépuisable de réflexions. Il ne s'agit pas, bien entendu, de faire l'observateur; de regarder dans les coins et sous les meubles; de prendre des notes; cette préoccupation serait d'un goût détestable. Le spectacle, d'ailleurs, s'offre de lui-même; on en jouit discrètement, dans toute sa variété et tous ses contrastes. En vérité, lorsqu'on revient de ces visites, on ne s'étonne plus qu'un candidat échoue; on s'étonne qu'il réussisse. C'est le pour et le contre, le blanc et le noir, toutes les hostilités réunies dont il lui faut triompher.

***

L'Académie n'a pas perdu de son prestige, pour les candidats au moins. Ils augmentent tous les jours et les anciens sont débordés par les nouveaux. Lorsque la célèbre Compagnie, longtemps encore après sa fondation, était composée surtout d'hommes de cour et de personnes d'État, on raillait cruellement les gens de lettres qui cherchaient à en faire partie. Ils voulaient, disait-on, se frotter aux grands seigneurs et marcher de pair avec eux. L'accusation de snobisme ne date pas d'hier; nos ancêtres ne pouvaient pas y échapper. Aujourd'hui où l'aristocratie a perdu sa place partout et ne la

retrouve guère que devant les tribunaux, l'Académie, il faut bien le reconnaître, n'en est pas moins recherchée. On l'aime pour elle-même, pour le titre et la consécration qu'elle donne. Les vieux républicains, qui ont flétri tant de fois ce dernier refuge de la réaction, sont les plus tentés d'y entrer. Nous les verrons, et plus tôt qu'on ne pense, se disputer les fauteuils entre eux.

Il y a, on le sait, toute une catégorie de candidats qui se trouvent portés à l'avance par la nature de leurs travaux et le choix de leurs relations. Ces privilégiés mis à part, on tombe avec les autres dans la fantaisie et le ridicule. Nous avons le *candidat-casse-cou* qui est préoccupé de prendre date; le *candidat-principe ;* il se doit à lui-même de faire cette manifestation qu'il ne renouvellera pas; le *candidat-gaga*, celui que personne ne connaît et qui tourne à l'amusette. Nous avons le *candidat-martyr* qui revient de deux ans en deux ans, désespérément. Il ne mange plus; il ne dort plus; il en est malade, c'est le mot. On l'a vu après un scrutin verser des larmes. Les candidats-martyrs sont célèbres. A l'heure qu'il est, Zola en est la représentation la plus bruyante et Henry Houssaye la représentation la plus douloureuse.

Dans les différentes espèces de candidats, il en est une qui ne fait pas de bruit et que les initiés seuls connaissent : *le candidat qui ne se présente pas.*

Celui-là attend. Il tâte le terrain. Il ne perd pas de vue l'échiquier académique. Il voudrait que des ouvertures lui fussent faites et qu'on lui forçât la main. Ne lui demandez pas d'intriguer; il ne saurait pas intriguer. Il conviendra, si

l'on veut, que son bagage n'est pas bien lourd, mais il ne compte pas sur son bagage. C'est l'homme, l'esprit général de l'homme, sa situation et ses manières, qui ne seraient pas de trop au palais Mazarin.

Le candidat qui ne se présente pas est beaucoup plus commun qu'on ne pense. S'il fallait donner des noms je n'aurais que l'embarras du choix. En désignant Bardoux, par exemple, je suis bien sûr de ne pas me tromper. Bardoux depuis plus de dix ans déjà, ne se présente pas.

Nous avons eu, sous la troisième République, beaucoup de provinciaux d'imagination, d'une imagination un peu arriérée. La politique, les affaires et les passions leur ont à peine suffi. Bardoux, plus ambitieux que les autres, y avait ajouté l'Académie. Obligé d'écrire quelque chose, il a cherché le livre à faire. Il a hésité longtemps entre Mme Récamier et Mme de Beaumont. Il s'est décidé pour Mme de Beaumont, qui était moins connue, plus touchante, et qui devait rendre son historien plus intéressant. Mais Chateaubriand est un peu oublié aujourd'hui. Les formes de l'amour, à l'Académie même, ont bien changé. Bardoux est venu trop tard, lorsque l'influence passait aux femmes de Gyp.

Il faudrait mentionner encore une variété très particulière et qui n'est pas la moins plaisante : *le candidat de Mme Adam*. On sait que cette excellente personne mène de front la diplomatie, l'exotisme, la charité, etc. Le candidat de Mme Adam est à peu près certain d'obtenir une voix au premier tour.

***

C'est la mode et une bien vieille mode d'attaquer l'Académie. Si on regardait de près ses candidats et ses élus, on serait plus juste pour elle. L'Académie de tout temps a marché avec son temps.

Dans un article qu'il a écrit pour l'élection de Loti et où il rappelait le nihilisme de l'exquis romancier, Jules Lemaître a très justement indiqué cette transformation continuelle. L'Académie devient tous les jours plus accommodante et plus moderne, presque *parisienne ;* elle n'a plus d'opinions du tout. Les difficultés que rencontre Zola ne signifient rien. C'est autre chose, une affaire de convenances et de répugnances. Si l'Académie avait reçu Maupassant, qui est bien autrement corrompu que Zola, et il ne tenait qu'à lui d'y entrer, elle aurait consacré, pour ainsi dire, une notable partie de la littérature actuelle, l'esprit de destruction et de perversité qui domine dans les œuvres contemporaines.

L'élection de M. Lavisse, celle de M. Sorel, ont également leur côté significatif. Elles sont dues pour une part à l'importance toujours croissante des études historiques, aux nouvelles méthodes employées.

Je viens de parler des républicains. Si les portes de l'Académie leur sont ouvertes aujourd'hui, l'indifférence politique et l'énorme déchet des doctrines monarchiques y sont sans doute pour beaucoup.

Veut-on un autre exemple, un exemple peut-être plus concluant ? Voilà plusieurs années déjà que Caro est mort

sans que l'Académie ait songé à lui trouver un successeur véritable. On ne peut pas dire que les fauteuils aient manqué. Cet oubli de l'Académie n'est rien moins qu'un signe des temps. Nous sommes témoins tous les jours de l'abandon où est tombée la philosophie chez nous. L'homme de Sorbonne, le vieux métaphysicien, qui fréquentait le Jardin des Plantes et que ma génération saluait chapeau bas, a disparu. S'il existe encore, on ne le connaît pas. Si M. Renouvier, qui passe dans son entourage pour un très noble et très grand esprit, se présentait à l'Académie, Camille Doucet ferait un bond. « Renouvier, penserait-il, un anarchiste! » Lorsqu'on a accusé Caro de compromettre la philosophie en la menant dans le monde, il ne faisait que prolonger son existence. Il promenait et montrait la victime, avant qu'elle disparût.

***

« Il faut en être », me disait un jour un académicien que je n'aurais jamais cru y voir. Il avait raison. Il faut en être. Les hommes aimeront toujours les titres et les places. La première question, sans doute, est de les mériter. La seconde est de les obtenir. Tout compte fait, les candidats immortels que l'Académie a repoussés ou seulement retardés, sont en bien petit nombre. L'Académie est trop faible, c'est vrai, elle accueille trop souvent des médiocres; mais ils ne sont pas plus déplacés, après tout, que d'autres médiocres; le 41e fauteuil en est plein.

Que les candidats malheureux le sachent bien; venant d'eux, la plus légère épigramme est de trop. Qu'ils fassent

bonne figure et qu'ils cherchent des consolations ailleurs. L'amour, si toutefois leur âge le leur permet encore, en est une, à en juger par ces vers de quelque poète oublié du XVIIIe siècle :

Je me suis mis sur les rangs
Pour entrer dans les Quarante ;
Nous sommes dix concurrents,
Et nous seront bientôt trente.
Mon échec est assuré ;
Je perds gaiement la partie ;
La plus belle Académie,
C'est encor ma mie,
O gué !
C'est encor ma mie !

SINÉCURES

On sait que Leconte de Lisle a laissé une place vacante à la bibliothèque du Sénat. Si ce qui a été dit est vrai, cette place serait désormais supprimée.

Ce n'est pas la première fois qu'un emploi de ce genre, disons le mot, une sinécure, disparaît avec le titulaire. A cette même bibliothèque, Anatole France, après des difficultés intérieures, s'est retiré silencieusement et n'a pas été remplacé.

En remontant plus haut, voilà plusieurs années déjà que Weiss, qui était bibliothécaire de Fontainebleau, est mort, sans qu'on lui ait donné jusqu'ici un successeur.

Cet infortuné Weiss, pour le dire en passant, avait eu bien de la peine à obtenir une sorte de retraite et plus de peine encore pour la conserver. Les titres ne lui manquaient pas pourtant, et des titres officiels. Il avait été d'abord dans le haut enseignement, chargé d'une chaire d'éloquence. Il avait été secrétaire général de l'Instruction publique et conseiller d'État. Il avait été directeur aux Affaires étrangères. Mais Weiss était en même temps un homme libre et un écrivain

de premier ordre. Nos politiciens n'ont jamais été bien chauds pour le style. La République, c'est triste à dire, écrit très mal. Tous les ans, lorsque les rapporteurs du budget, ivres de réformes et d'économies, faisaient leur ronde, ils ne manquaient pas de s'arrêter à Fontainebleau et de demander la suppression d'une sinécure des plus fâcheuses. Ils savaient bien que Weiss était pauvre, malade, à deux doigts de la tombe. Mais que voulez-vous? Weiss ne mourait pas assez vite; on ne pouvait attendre son bon plaisir indéfiniment.

***

En ce moment, le bibliothécaire en chef du Sénat est M. Charles Edmond, dont le vrai nom est Choïeski et trahit l'origine étrangère. M. Charles Edmond, si je ne me trompe pas, doit cette situation au prince Napoléon, lorsque celui-ci aimait à s'entourer de Polonais et les casait un peu partout. M. Charles Edmond passe pour un homme aimable, agréable, confortable, de bonne tenue et d'éducation parfaite. S'il y a à la bibliothèque du Sénat une place qu'il faut supprimer ou tout au moins reprendre, c'est la sienne.

M. Charles Edmond a aujourd'hui soixante-dix ans passés. Il a une belle aisance, sinon de la fortune. Il occupe au journal *le Temps* une position honorifique et rémunératrice. A un moment où l'on supprime les sinécures, il trouve moyen de les cumuler. Qu'est-ce qu'on attend pour mettre M. Charles Edmond à la retraite et qui y mettra-t-on si ce n'est lui?

M. Charles Edmond, je le répète, est homme de bonne tenue et d'excellente éducation. Peut-être s'est-il fait un nom

dans la littérature de son pays. Qu'on le nomme, si on le veut, commandeur de la Légion d'honneur. Qu'on le nomme tout de suite et de son vivant; qu'on n'attende pas, comme on a fait pour Leconte de Lisle, que cette distinction lui arrive dans l'autre monde. Mais, pour Dieu, enlevez-lui une bibliothèque, qui est de toutes la plus rétribuée, qu'il a obtenue sans droits et qu'il conserve sans ménagements.

Est-ce que ce n'est pas révoltant? Je viens de parler de Weiss et je l'ai fait exprès. Voilà un des esprits les plus brillants et les plus complets de notre époque, un prosateur admirable. Il a montré, dans tous les moments de sa vie, cette belle insouciance de l'argent, qui est, je dirais presque, un titre littéraire de plus. Vous lui marchandez un dernier abri, une bouchée de pain; un peu plus et vous le pousseriez à l'hôpital. Mais dès qu'il s'agit de nullités, c'est autre chose; vous les dorlotez, vous les mijotez, vous ne pouvez pas vous en séparer. Il n'y a plus ni mesure ni règlements. On dirait que la médiocrité vous enchante et que vous vous sentez de plain-pied avec elle.

***

Lorsque le gouvernement, dans les cérémonies officielles, depuis la Sorbonne jusqu'au Conservatoire, ouvre la bouche, les plus beaux enseignements descendent sur nous. On nous prodigue les conseils et les promesses. Prises en elles-mêmes et le plus souvent rédigées par des commis, toutes ces harangues sont bien ridicules : elles deviennent insupportables lorsque le gouvernement n'a de considération que pour les habiles

et les serviles. « Faites votre devoir, croyez-moi, plutôt que de nous indiquer le nôtre. Surveillez vos faveurs et vos préférences. Contrôlez vos théâtres, ils en ont besoin. Et réduisez vos bureaux; c'est là que les sinécures sont abondantes et inutiles. »

Pendant que l'on chipote avec nous et que les plus petites économies prélevées sur la littérature sont une victoire pour le budget, toutes nos administrations regorgent de parasites. Nous plaisantons volontiers les *ancien ministre* et nous avons tort. Les anciens ministres entraînent d'anciens chefs de cabinet, d'anciens sous-chefs de cabinet, d'anciens attachés au cabinet, tout un monde d'anciens quelque chose, auxquels il faut trouver une position un peu convenable et bien souvent la créer pour eux. Aujourd'hui on devient chef de bureau en six mois et directeur au bout de deux ans. Les rapporteurs du budget évitent soigneusement de regarder par là; ce sont habitudes prises et ressources précieuses lorsque, quelque temps plus tard, ils seront *ancien ministre* à leur tour.

***

Je crois bien que la bibliothèque du Sénat est dans les attributions du président du Sénat. Ah! que je voudrais que M. Challemel-Lacour, qui est un de nos rares politiques lettrés, prît la peine de la réorganiser. Il a les deux qualités nécessaires : le tact et la décision. Là, dans ce charmant palais du Luxembourg, au milieu de ce jardin resté célèbre, dans ce quartier de lettres et d'études, qu'il nous conserve un coin paisible et réconfortant. Il me semble que l'égalité devrait y

régner : la besogne serait commune et les traitements semblables. M. Challemel pourrait choisir parmi les plus fiers et les plus dignes. Si l'art dramatique l'intéresse encore, il appellerait Jean Jullien; s'il préfère les poètes, il ferait signe à Mallarmé. Je cite, bien entendu, des noms qui me sont chers, mais avec la certitude que ces choix seraient parfaits et approuvés unanimement du monde littéraire.

UNE FÊTE LITTÉRAIRE

Nous avons eu, l'autre semaine, une fête littéraire. Je n'étonnerai personne en disant que nous la devons à l'Odéon. Dieu merci, l'Odéon a sa légende, une légende de jeunesse et d'audace qui n'est pas près de finir. Depuis 1843, depuis la *Lucrèce* de Ponsard, on ne compte plus les hommes et les œuvres qui sont sortis de cette glorieuse maison. Ah! les belles batailles! Ah! les grands lutteurs! Je pourrais vous en nommer de ces lutteurs acharnés, qui ont combattu le bon combat pendant quarante ans, pendant cinquante ans, jusqu'à l'extrême vieillesse. On a calculé que l'âge moyen des auteurs joués à l'Odéon pendant ces deux dernières années. sous le triumvirat Marck-Roujon-Sarcey, était de soixante-sept ans dix mois et vingt-cinq jours. Quelques-uns reçoivent la pension de la Société des auteurs dramatiques, et il faut être octogénaire pour y avoir droit.

Cette fois il ne s'agissait pas d'un maître nouveau ou d'une œuvre exceptionnelle. La fête se passait en famille. Elle avait un caractère intime et touchant. L'Odéon tout entier s'était transporté chez Foyot pour célébrer la nomination de son

directeur dans la Légion d'honneur et lui remettre au dessert, entre la poire et le fromage, une croix en diamants.

Le monde des théâtres, on en a fait la remarque bien souvent, est plein de cœur. Il recherche volontiers ces petites ribotes sentimentales où il y a de quoi rire et de quoi pleurer. Lorsque la Légion d'honneur s'y trouve mêlée, le plaisir l'émotion, le respect, se lisent dans tous les yeux. Nous autres, gens de lettres, il ne nous viendrait jamais à l'esprit de nous cotiser et d'offrir une croix en diamants à un confrère, l'eût-il cent fois méritée. Cette démonstration est très fréquente aujourd'hui sur les planches; il ne se passe plus une année sans qu'elle se renouvelle. La croix en diamants fait partie maintenant de notre répertoire dramatique; elle est devenue un gros effet, un succès de larmes; elle a remplacé la croix de ma mère.

La fête de l'Odéon se trouvait tout naturellement présidée par l'écrivain le plus hardi de notre époque, un critique d'avant-garde, un esprit un peu aventureux parfois, mais qui, depuis près d'un demi-siècle, a semé à profusion les idées neuves, les aperçus ingénieux, les paradoxes féconds. Si Sarcey a trouvé le moyen d'être original et populaire à la fois, il le doit à la langue dont il se sert, que les gens du Nord peuvent comprendre aussi aisément que ceux du Midi, et qui est composée très habilement des trois ou quatre patois que l'on parle encore en France.

***

On a beaucoup regretté et avec raison que le gouvernement ne fût pas représenté chez Foyot. Si M. Leygues se trouvait retenu en province par les obligations de sa charge, *par le service des statues*, il semble que le directeur des Beaux-Arts était là pour le remplacer. M. Roujon tenait une belle leçon d'histoire théâtrale et il l'a manquée. Nous aurions appris de sa bouche les soirées héroïques de l'Odéon, les services multiples que l'Odéon nous rend, la surveillance incessante exercée par l'administration sur ce théâtre, qui occupe à lui seul, en pourparlers et en paperasses, plusieurs employés des Beaux-Arts. En même temps, M. Roujon nous aurait instruits de nos devoirs, des vues du gouvernement. Pendant les sept années de sa magistrature, le pauvre M. Carnot a observé avec nous la plus stricte neutralité. On ne citerait pas de lui un mot qui ressemblât à une opinion. Il planait au-dessus des écoles comme au-dessus des partis. Son successeur gardera-t-il la même réserve? Ne voudra-t-il pas restaurer l'autorité au théâtre comme ailleurs? M. Roujon nous aurait fait connaître la pensée littéraire du nouveau Président, si toutefois il en a une.

Pendant que l'Odéon s'attendrissait sur la poitrine de son directeur et que le *Père de la Débutante*, c'est Sarcey que l'on désigne ainsi au Conservatoire, y allait de sa causerie familière, je pensais malgré moi au pauvre Antoine et je lui envoyais de loin, à travers l'espace, un petit sourire d'intelligence. Il n'y a pas de croix en diamants qui tienne. Tout le

mouvement dramatique de ces dix dernières années, c'est Antoine qui l'a créé. Tous les auteurs dramatiques d'aujourd'hui et de demain, c'est Antoine qui les a mis en vue. Antoine nous a fait connaître les chefs-d'œuvre étrangers. Si Ibsen est célèbre parmi nous, si Dumas a connu cette joie d'aimer et d'admirer son grand confrère norvégien, c'est à Antoine qu'il le doit. Les services d'Antoine ne se sont pas bornés là. Il nous en a rendu un autre et bien inattendu.

Chimène, qui l'eût cru ?
Rodrigue, qui l'eût dit ?

C'est Antoine, c'est le Théâtre-Libre qui fournit aujourd'hui au Théâtre-Français ses plus remarquables tragédies.

J'ai hâte de dire que le gouvernement a largement récompensé Antoine et que celui-ci serait bien mal venu de se plaindre. On lui a donné cinq cents francs.

***

M. Marck est un excellent homme, qui a beaucoup travaillé, beaucoup trimé, et qui mérite plus que bien d'autres la satisfaction qui lui a été accordée. Je ne m'en prends pas à lui. Je m'en prends à l'Odéon, disons le mot, à cette vieille balançoire de l'Odéon, qui ne sert à rien, qui ne produit rien, qu'il est bien temps d'enlever au ministère et de rendre à l'industrie privée. Institution caduque ! Théâtre de province ! Fabrique de conférenciers et rendez-vous de maîtresses ! A l'heure qu'il est, la France, si économe et si regardante sur

d'autres points, dépense deux cent mille francs par an pour permettre à un impresario de représenter sur la rive gauche des ouvrages dont on ne veut plus sur la rive droite.

Je m'étonne toujours, lorsque le budget des théâtres arrive devant la Chambre, du peu d'intérêt qu'elle y prend. Lorsqu'un député par hasard l'arrête au passage, nous tombons sur un moraliste qui veut supprimer le corps de ballet. C'est l'Odéon qui est coûteux et indécent. C'est l'Odéon, défendu par la routine artistique et la routine administrative, qu'il faut supprimer. Je ne crains pas de le dire. Une Chambre révolutionnaire, qui décréterait la fin de l'Odéon, s'immortaliserait. L'histoire retiendrait les noms de ces courageux députés. Elle dirait d'eux : « Ceux-là étaient des géants ! »

VICTORIEN SARDOU

Si ce que nous annoncent les courriéristes de théâtre est vrai, et l'on sait que leurs informations ne sont le plus souvent que des communiqués, nous aurons une saison curieuse et exceptionnelle, l'Hiver-Sardou.

Au Vaudeville, est-il besoin de le dire, *Mme Sans-Gêne* va reprendre le cours sans fin de ses représentations. Elle ira à 400, à 500, peut-être davantage. Ce sont les chiffres de *Patrie*, de *Rabagas* et de *Divorçons* que nous revoyons. A la Renaissance, Sarah Bernhardt, avant de passer, elle aussi, à l'exotisme, s'est assuré une œuvre nouvelle de son auteur favori. La direction du Gymnase, pour entrée de jeu, remonte *Nos Bons Villageois*. On se souvient de la dernière reprise des *Intimes*, du plaisir que fit la pièce et de ses cent cinquante représentations. On peut s'attendre à un résultat semblable avec les *Bons Villageois*, supérieurement interprétés et qui n'ont pas été revus depuis vingt ans. Au Châtelet enfin, le Châtelet lui-même est de la partie, *Don Quichotte*, rajeuni et retruqué, avec ballets et musique nouvelle, dédommagera sans doute le théâtre de toutes ses pertes passées.

Est-ce tout? Oui et non. Pourquoi le Théâtre-Français, entraîné à son tour par l'exemple général, ne reviendrait-il pas à *Thermidor ?* La pièce, en outre de son mérite et du succès qu'elle a obtenu, reparaîtrait au bon moment. Elle aurait un petit air de circonstance. Ce serait une victoire nouvelle pour la réaction, pour nos thermidoriens de poche, et l'occasion de pousser en plein théâtre le dernier cri : « Vive notre bien-aimé Casimir! »

***

Cette grande vogue qui revient de tous côtés à Sardou, je dirais presque, cette seconde réputation qui lui arrive, lorsque nous avons tant de peine à conserver et à maintenir la première, m'émeut bien sincèrement pour lui. Elle me ravit d'une part, et de l'autre me donne entièrement raison. J'ai toujours pensé que Sardou était le véritable auteur dramatique de l'époque, celui que l'on jouerait le plus longtemps et qui se présentera debout à la postérité.

Les hommes de théâtre, qui savent que l'art dramatique est un ensemble de qualités rares et bien rarement réunies, les retrouvent toutes chez Sardou et en sont émerveillés. Il a l'imagination, l'observation, la conduite des caractères; il a l'action et l'intérêt, les grands coups; il a la tirade et le dialogue, la couleur et l'harmonie générales. Et il a autre chose encore, cette belle santé de l'esprit que nous admirons chez les classiques et que de notre temps Augier possédait aussi.

Dans une période dramatique de trente années, très brillante et très féconde, Sardou a été de tous ses confrères le plus brillant et le plus fécond. Il a composé pièces sur pièces;

il a créé une centaine de personnages, depuis le type jusqu'à la silhouette et la caricature; il a fixé des *milieux* pittoresques et de tous il a extrait un drame qui peut se concilier avec la réalité et la vraisemblance. Il a connu les mœurs qui finissent et les mœurs qui commencent; il a fait le tour de deux sociétés.

La comédie contemporaine ne lui a pas suffi. Il a voulu un cadre plus vaste et de plus hautes fictions. Il a trouvé dans le passé et les reconstitutions historiques des œuvres ardentes, pleines de force et de passion. Là il est seul; il se sépare de son temps et de l'art à la mode; il donne la main aux Tragiques.

Je parle en ce moment de Sardou avec l'admiration et le sérieux qui lui sont dus. Je pourrais, si je voulais, me servir de lui et plaisanter une fois de plus la vieille critique. Il vous faut le métier d'abord? Et qui donc connaît le métier mieux que lui? Vous exigez la scène à faire? Qui mieux que lui en a compris l'importance et l'a traitée plus magistralement? Il ne la rate jamais. Si le théâtre enfin, comme vous le prétendez, n'est qu'un art d'agrément, indiquez-moi un théâtre plus amusant et plus spirituel, plus émouvant et plus pathétique.

***

On a fait bien des portraits de Sardou; on n'a pas dit ce qu'il fallait et le principal. J'ai peut-être plus de droit qu'un autre de parler de mon illustre confrère que je connais depuis vingt-six ans. Voilà vingt-six ans qu'un matin, rue Laffitte, où Sardou habitait alors, j'allai lui porter anxieusement l'*Enfant prodigue*. J'ai raconté cette histoire ailleurs. C'est

Sardou qui a fait jouer ma première pièce. Non, non, ce n'est pas Sarcey, comme le croient encore bien des gens et comme celui-ci s'en est vanté tant de fois. Sarcey, au contraire, avait trouvé mon ouvrage détestable, sans s'être donné la peine de le lire jusqu'au bout.

Sardou est le plus parfait modèle de grand homme qu'on puisse rencontrer. Toujours simple et naturel, l'esprit libre, ouvert et généreux. Il ne se gobe pas, celui-là, du matin au soir. Il s'est préservé du pontificat qui ne trompe que les subalternes. Il jouit pacifiquement de sa situation; il ne passe pas son temps à la rappeler et à la défendre. Le talent et la réputation des autres auteurs dramatiques ne lui donnent pas la rage. Dans les conflits inévitables, il s'est toujours refusé les vilaines satisfactions. Il a rendu des services plus que personne et ne les a jamais publiés. Je ne dis pas tout. Je laisse de côté le chef de famille, si digne et si tendre au milieu des siens. Je m'en tiens au personnage public, qui vit humainement avec ses semblables, qui ne vit pas contre eux.

Et moi, auteur fourbu, mécontent, besogneux, que toutes vos vilenies ont dégoûté du théâtre, qui ai trouvé à l'Académie même des confrères assez mesquins pour priver spécialement les *Corbeaux* du prix du Théâtre-Français, je suis heureux de rendre hommage ici à l'ami toujours indulgent et dévoué, à l'homme sans haine et sans détours, qui n'a qu'un visage, au grand créateur de la seconde moitié de ce siècle.

MA CANDIDATURE [1]

J'ai à remercier plusieurs journaux, les *Débats* et la *Lanterne*, la *Libre Parole* et le *Charivari*, qui ont annoncé ma candidature avec des termes beaucoup trop bienveillants. Je ne veux pas dire qu'ils l'aient approuvée. Cette prétention d'un auteur dramatique à faire partie de la Chambre a paru extraordinaire. Les lettrés m'ont dit : N'allez pas là, et les politiciens : On n'entre pas.

***

J'aime beaucoup les lettrés. Je tiens très fort à leur estime, sans que je leur ressemble complètement. Je n'ai pas d'abord cette grande culture qui embellit toute une vie et qui peut la remplir, à quelques satisfactions près. Je me moque de bien des gens et de bien des choses, mais je ne ris pas de tout. Je crois que la politique, et c'est d'elle qu'il s'agit en ce moment, vaut bien la peine qu'on s'en mêle, que le devoir même est quelquefois de s'y engager. Ce sentiment, chez moi, ne date

(1) Becque s'est présenté aux élections en 1893, et non en 94, comme un lapsus nous l'a fait dire. Cet article a paru dans le *Gil Blas*, le 11 avril 1893.

pas d'hier; tous mes amis me le connaissent depuis longtemps et nous en avons ri ensemble bien souvent. Entre une œuvre personnelle, secondaire et sans intérêt, et la part que je pourrais prendre à une œuvre collective, utile et féconde, je n'hésite pas, c'est l'œuvre collective que je choisis et à laquelle je préfère travailler.

Si mes ouvrages étaient plus répandus, ou si la critique les avait regardés de plus près, elle aurait pu y constater des préoccupations de réforme et de justice sociale qui ont été jusqu'ici étrangères à notre théâtre. Lorsque j'ai écrit *Michel Pauper*, j'ai rassemblé autour d'une intrigue romanesque tout ce que le socialisme d'alors comportait de revendications. Plus tard, dans les *Corbeaux*, en montrant une famille dépouillée par des hommes d'affaires, j'ai appelé l'attention sur un malheur très fréquent, très général, et sur de véritables crimes commis juridiquement. J'aurais sans doute produit d'autres ouvrages du même genre, si les gouvernements, les directions de théâtre, la critique et le public n'étaient pas tous d'accord pour maintenir la scène française dans la frivolité et la gaudriole. Je sais bien ce qu'on va me dire : et la *Parisienne?* Eh, mon Dieu, la *Parisienne*, c'est une fantaisie qu'il est très agréable d'avoir faite pour montrer aux gens d'esprit qu'on n'est pas plus bête qu'eux.

***

J'ai retrouvé chez les politiciens une prétention bien amusante et que je leur connaissais depuis longtemps. Il semblerait, à les entendre, que la vie publique a été faite pour eux,

que le gouvernement est leur patrimoine, que les circonscriptions électorales, il faut bien dire le mot, leur appartiennent, et qu'il y aurait comme un sacrilège véritable à les leur disputer.

Je me garderais bien en ce moment d'écrire quelque chose qui ressemblât à une profession de foi; je ne vois que le côté comique et il l'est aujourd'hui plus que jamais.

On demande la dissolution. On demande que les députés actuels s'en aillent bien vite et qu'il n'en revienne pas un. Nous en sommes là. Nous avons sans doute un millier de candidats, tout neufs et tout prêts, de toutes les conditions et de tous les états. Et vous ne voulez pas d'un auteur dramatique; je ne parle pas d'une collaboration, ce serait trop; d'un pauvre petit auteur dramatique!

Eh quoi? Parce que j'ai fait quelques ouvrages de théâtre, je ne pourrai plus faire autre chose? J'ai perdu le droit de servir mon pays, de travailler à sa prospérité et à son repos? N'ai-je pas des intérêts professionnels et les Lettres seules, l'Art, tous les arts, ne seront-ils jamais représentés? Suis-je satisfait? L'édifice social (vous le voyez, je parle déjà comme vous) ne demande-t-il pas quelques améliorations? Suis-je sans pitié enfin et le spectacle de la misère n'a-t-il pas de quoi m'émouvoir? Martyrs et victimes, souffre-douleurs, petits budgets et bourses vides, malheureux qui peinez toute votre vie pour nouer les deux bouts, j'ai connu aussi la grande blessure d'argent!

Est-il si difficile de voter? Qui m'empêchera d'interrompre? Et s'il y a un rapport à écrire, est-ce que mes collègues ne me comprendront pas? Moi aussi, je renverserai les ministères;

c'est une habitude à prendre. Faut-il que je touche un chèque pour prouver ma capacité législative?

Depuis qu'il représente la deuxième section du Ve arrondissement, M. Émile Trélat, architecte distingué, a pris la parole une fois et il a dit *que l'architecture ne devait pas être soupçonnée*. Toute la Chambre lui a pouffé de rire au nez. Si c'est là un homme politique et si c'est tout ce qu'on lui demande, je me fais fort d'amuser une Assemblée.

LES JEUNES GENS

On se plaint de la jeunesse. On la trouve triste, désillusionnée, indifférente, et on a raison. Elle est peut-être bien à plaindre aussi.

Les jeunes gens, pour posséder toutes les qualités qui leur sont ordinaires, qui sont de leur âge, ont besoin de vivre à des époques favorables; le temps actuel est bien certainement l'un des plus mauvais qu'ils aient traversés.

Le premier mal dont souffre la jeunesse lui vient de la patrie. On dira tout ce qu'on voudra de la France; que depuis vingt ans elle est admirable; qu'elle a fait preuve de sagesse, de richesse et de vitalité. La considération et les grandes alliances lui sont revenues. Elle n'en reste pas moins sur le qui-vive, avec le souvenir de ses défaites et l'alarme d'un nouveau et terrible conflit.

Il est entendu, je le sais, que l'idée de patrie est bien peu philosophique et qu'elle a disparu ou à peu près. Mais la patrie, qu'on le veuille ou non, subsiste toujours. Elle est la grande maison où il faut vivre, où nous sommes établis avec les nôtres, où sont nos intérêts et nos émotions. Si la maison

est menacée à chaque minute, si on ne peut plus y parler haut et lever la tête, il y a pour toutes les personnes qui l'habitent, et surtout pour les plus jeunes, oppression, embarras et maaise.

Il y a les charges aussi et elles sont devenues bien lourdes, bien irritantes. L'école de peloton, quelque éloge qu'on en puisse faire, restera toujours la plus pénible des servitudes.

De ce côté, on le voit, la jeunesse a bien quelque droit de se plaindre et elle ne peut que maudire l'héritage qu'elle a trouvé dans son berceau.

***

Je ne veux pas, en ce moment du moins, mal parler de la République. Depuis bientôt trois mois, pendant toute la période électorale, les littérateurs se sont jetés sur les politiciens. Ils ont fait preuve de bien peu d'esprit et d'un bien petit esprit. La République a de quoi répondre. Elle s'est établie et maintenue, et ce n'était pas peu de chose. Elle a fondé la liberté qui est indispensable aux grands travaux de l'intelligence, si elle autorise en même temps les plus misérables. La liberté et la santé se ressemblent; on n'en connaît bien le prix que lorsqu'elles vous manquent. La République a réorganisé l'armée; un autre gouvernement l'aurait sans doute fait, mais c'est elle qui l'a fait. Enfin elle a montré pour l'instruction publique le dévouement et le souci d'une nation vraiment démocratique.

Par malheur, tout le bon et énorme travail de ces vingt dernières années s'est accompli en quelque sorte silencieu-

sement, par la force collective des assemblées plutôt que par l'intervention de personnalités exceptionnelles. Les jeunes gens auraient préféré le contraire; ils ont besoin de se chauffer aux hommes aussi bien qu'aux idées; les hommes leur ont fait défaut.

En même temps une suspicion et une mésestime générales déconsidéraient les personnages publics, et cette abominable affaire du Panama a montré qu'elles n'étaient que trop justifiées. On a pu voir la vénalité là où elle est le plus coupable, dans le Gouvernement et dans les Chambres. Les jeunes gens se sont félicités d'avoir abandonné la politique et ils se détachent chaque jour davantage des formes de gouvernement.

***

Ainsi la patrie et la politique, ces grandes sources d'émotion, de fierté et d'enthousiasme, manquent à la jeunesse; a-t-elle trouvé ailleurs, dans la littérature qui s'offre à elle, qui la séduit et la conduit, son *sursum corda?*

Dieu me garde de déprécier l'art moderne. Je l'admirerai, si l'on veut, dans ses excès même et dans ses plus folles prétentions. J'irai jusqu'à l'arbre généalogique des Rougon-Macquart. Cette production, toujours active et qui se renouvelle à chaque quart de siècle, est bien certainement une de nos vertus nationales; elle nous procure, quoi qu'on en dise, une satisfaction patriotique, et celle-là les impuissants seuls font mine de la dédaigner. Mais je ne m'occupe pas des œuvres en ce moment; je n'examine pas leur mérite; je cherche l'ac-

tion qu'elles pouvaient avoir et si la jeunesse s'en est bien trouvée.

Le naturalisme, il faut bien le dire, a mis de grands mots en avant pour s'excuser et se protéger : psychologie, physiologie, l'observation scientifique substituée aux analyses morales, à la peinture d'agrément. En bon français, il a aimé l'ordure, toute l'ordure; celle des hommes, celle des actes et celle des mots. Une littérature cynique, quelque talent qu'elle contienne, est toujours bien déplorable; elle devient pour les jeunes gens une sorte d'expérience et la plus perfide de toutes. Elle les comprime et les ravale; elle détruit chez eux la part du rêve; elle ne leur laisse plus que des impressions et des plaisirs de désespérés.

Dans un article récent intitulé : *le Mal littéraire*, M. Jules Lemaître a recherché, comme je le fais en ce moment, les troubles de la jeunesse actuelle, et il les attribue à son impuissance d'admirer. Cet esprit de dénigrement que signale M. Lemaître existe en effet; il sert de consolation à toute une coterie de suffisants et de stériles; on ne peut pas dire pourtant qu'il soit général. La jeunesse a adoré, le mot n'est pas trop fort, Renan et Taine. C'est elle qui a retrouvé et exalté Goncourt jusqu'à le surfaire ridiculement. Elle est pleine d'égards pour Leconte de Lisle et pour Sully-Prudhomme; en ce moment elle donne un tombeau à Baudelaire, à leur rival si longtemps méconnu. Si elle discute encore Zola et si elle fait ses réserves, ce ne sont plus que des réserves. Elle s'est montrée plus que généreuse pour Bourget et elle regrette un peu le crédit qu'elle lui a fait. Elle s'est toquée de Vogüé qui devait être son orateur et son guide. Enfin elle

a de grands directeurs, Gréard, Lavisse, Boutmy, qu'elle aime et qu'elle respecte profondément. Mais là encore, dans les lettres comme dans la politique, les hommes manquent, les génies bienfaisants et les réputations souveraines comme l'ont été Hugo et Lamartine, comme l'a été Michelet, un autre poète à sa manière, à un moment où la France tenait entre ses bras la Lyre universelle.

***

Il faut bien, lorsqu'on parle des jeunes gens, dire quelques mots de leur existence. Elle est difficile et douloureuse. Le pain est cher, les confitures le sont bien davantage. Toutes les portes sont ouvertes, il est vrai; mais on y fait queue et il faut se battre pour entrer. Nos habitudes, nos mœurs sont moins bonnes, même les plus légères. Sur quoi se rattraper lorsque les idées générales ont fait leur temps? La patrie, je reviens à elle, ne serait-elle que le cabaret où l'on chante la patrie, il faudrait encore la regretter. On s'agite, on se démène, on se dévore. Les physionomies peuvent être différentes, la blessure est pour tous la même. Et qu'est-ce donc que le mouvement mystique? Que sont ces mystiques en l'air, sinon des irrités, des sacrifiés, des déçus, qui se rejettent sur le ciel et le tâtent sans espérance; le ciel aussi!

UN CLICHÉ

C'est ici même, si j'ai bonne mémoire, à cette place où j'écris, qu'Ignotus, qui avait peut-être un goût excessif pour les prédictions, nous a annoncé le premier le général X. Il le voyait venir depuis longtemps avec ses grosses bottes et son grand sabre. Quand Ignotus est mort, le général n'avait pas encore paru.

Depuis cette prophétie que l'on doit au célèbre chroniqueur et que tant de penseurs parisiens ont reprise pour leur compte, nous ne vivons plus. Nous sommes là, les bras croisés, la gorge sèche; rien ne marche; les transactions languissent; l'agriculture manque de bras; Ibsen triomphe; l'Europe nous enveloppe de son mépris; les femmes elles-mêmes ont cessé de s'habiller et se tiennent dans leur oratoire; on attend le général X. Avez-vous vu le général X? Comment va-t-il? Quand vient-il? Il paraît qu'il a un sabre extraordinaire! On ne parle plus d'autre chose et on ne s'occupe plus d'autre chose. Dès que la vie politique, la seule qui se soutienne encore un peu, prend des proportions alarmantes, quand Dupuy, par exemple, succède à Dupuy ou que la

droite vote avec la gauche, des voix inspirées s'élèvent aussitôt : « V'là le général! V'là le général! » On se tait; on ne respire plus; la France est sur la pointe du pied. Rien! Rien! Absolument rien! Le général n'est pas prêt; il se consulte; il temporise; nous ne l'aurons pas encore cette fois.

***

On s'explique très bien, pour peu qu'on y réfléchisse, les hésitations du général X. La politique d'abord ne le passionne pas autant qu'on le croirait. Il en prend et il en laisse. Il peste volontiers contre la République, mais sans avoir à s'en plaindre; elle l'a toujours très bien traité. Il a trente ans de bons et loyaux services, des campagnes, des blessures; il a son épée, son grade et le grand cordon; il a son code d'honneur et de devoirs militaires; il ne voudrait pas, autant que possible, finir dans la peau d'un aventurier.

D'un autre côté, il faut bien le reconnaître, le général X a quelque droit de se plaindre de ses partisans. Ils ne ménagent pas assez son amour-propre. On ne lui demande ni talent ni intelligence. Disons le mot. Ce serait une véritable brute, on aimerait mieux ça. On le prend pour *taper dessus*, pas autre chose; pour taper de toutes ses forces et à tour de bras. Il est bien clair qu'une fois le grand chambardement terminé, on se débarrasserait de lui le plus vite possible.

Dans le programme imposé en quelque sorte au général, toute la partie qui le concerne plus spécialement est de ce ton désobligeant. On lui répète sans cesse qu'il ne compte pas, qu'il n'est qu'un instrument nécessaire, une sorte de

sabre anonyme auquel il faut bien avoir recours. On en fait un *Monk malgré lui*. Assurément ce rôle de Monk est très glorieux; il est honorable et sympathique; il faut bien de la vertu pourtant pour s'y résigner. A une époque comme la nôtre, qui ne pèche pas précisément par l'abnégation et le sacrifice, celui qui se charge d'une besogne, celui qui a couru tous les risques trouve assez naturel de se réserver les profits.

On comprend mieux maintenant que le général X ne se presse pas; qu'il se soit dérobé jusqu'ici. Il a tout l'air de dire aux prophètes, aux fumistes, à tous ceux qui avaient compté sur un coup de tête de sa part : « Décidément non; faites vos petites affaires sans moi. »

***

Il faut que les prophètes en prennent leur parti; nous ne croyons plus au général X; nous ne voulons plus de lui ni de ses services. Nous y avons été pris une fois, c'est assez. Nous nous sommes amourachés d'un charlatan militaire, qui n'était pas bien terrible, il est vrai, et qui travaillait pour les restaurants, comme dirait Rochefort, beaucoup plus que pour les restaurations. L'aventure a été si scandaleuse qu'on ne trouverait plus personne aujourd'hui pour la recommencer, ni les ambitieux qu'elle avait rassemblés, ni les princesses qu'elle avait séduites, pas même les camelots.

Qu'est-ce que vous lui reprochez donc à cette pauvre République pour la remettre aux mains des soldats? Elle ne ressemble que trop aux autres gouvernements. Elle a conservé précieusement les abus. Elle renvoie de jour en jour les ré-

formes et les améliorations. Elle condamne bien haut le désordre et le réprime avec sévérité. La voilà armée maintenant contre l'A..., contre cette secte indéfinissable et que la prudence ne me permet pas de nommer. Enfin elle vient de placer à sa tête un homme comme vous les aimez, inflexible et tutélaire à la fois, qui a de l'autorité à revendre, qui en a par tempérament, par théorie et jusque par héritage. Votre général X ne vaudrait pas mieux et il serait bien plus embarrassé; les principes avec lui se trouveraient compromis. Contentons-nous donc du maître qui nous est assuré pour sept ans, un propriétaire à poigne, *un dictateur en habit rouge*, comme l'a appelé l'une des femmes les plus spirituelles de la nouvelle cour.

En ce moment, les hommes vraiment malheureux et qui peuvent se plaindre avec raison de la République, ce sont ceux qui l'ont fondée. L'éloquent M. Millerand n'a rien dit de trop lorsqu'il nous a montré leur profonde tristesse. L'amitié de la Russie, les faveurs manifestes de l'Église et le régime impérial, c'est une salade, qu'on me passe le mot, qu'ils ne pouvaient guère prévoir et d'une digestion assez difficile. La République faite par eux n'est plus avec eux. La réaction les écarte en même temps que le socialisme les dépasse. Leur rôle est joué.

Après tant de difficultés et tant de crises, après tant de périls de tous les genres, la République paraît plus installée que jamais. L'empereur de Russie, en lui tendant la main, a comme garanti son existence. Ne l'aurait-il préservée que des incidents de frontière, elle lui devrait encore beaucoup. Le Pape la compromet bien un peu; il la cultive et la bénit

vraiment trop ; mais Léon XIII est à la mode. A l'intérieur, la République se trouve aux prises tous les jours avec les plus célèbres pugilistes ; ils voudraient depuis longtemps la *tomber* et ils n'y parviennent pas. Elle se tire de tout, de ses amis et de ses ennemis. Elle ne pourrait craindre quelque chose, elle ne pourrait se sentir menacée qu'en un cas, si nous apprenions un matin, en nous réveillant, que le baron Legoux est monté à cheval.

DEUX PRÉFACES

1882

Mon aimable confrère, M. Arnold Mortier, a désiré que je présente au public le neuvième volume de sa collection. C'est beaucoup d'honneur qu'il me fait. J'ai déjà eu occasion, il y a deux ans, dans un journal, de parler des *Soirées parisiennes* et de dire le bien que j'en pensais. Toutes ces chroniques sont vraiment charmantes, d'un joli ton, de très bonne guerre. Il faut avoir bien de l'esprit pour n'en manquer jamais et saisir ainsi, chaque jour, le ridicule du jour. De temps en temps, dans les grandes circonstances, lorsqu'un auteur ou une pièce en vaut la peine, M. Mortier ne s'en tient pas à l'actualité. Il donne son avis. Il le donne discrètement, mais très finement. Il a de la mesure, la préoccupation d'être équitable et une indépendance absolue.

Je n'ai pas caché à mon aimable confrère le péril où il me mettait avec son obligeante proposition. On ne peut qu'y perdre, lorsqu'on travaille pour le théâtre, à s'occuper du

théâtre. Le silence, pour un auteur dramatique, c'est le commencement de la sagesse. S'il aime son art et qu'il aime à en parler, il indispose ceux qui le connaissent mieux que lui. Qui ne le connaît mieux que lui? Qu'il prenne bien garde de se louer! Qu'il prenne bien garde de se plaindre! On ne lui demande que bien peu de chose après tout, d'être conciliant. Conciliant avec les directeurs, conciliant avec les comédiens, conciliant avec les critiques, conciliant avec ses confrères, enfin conciliant avec le public. Il a besoin de tout le monde et personne n'a besoin de lui. Quel malheur qu'on ne puisse pas s'en passer tout à fait!

La vie littéraire, qui a été toujours si active et si brillante dans notre pays, ne se ressemble plus. On écrit beaucoup, on produit peu. Poésie, histoire, hautes études, les grands travaux paraissent abandonnés. Ce temps d'arrêt et d'impuissance n'échappe à personne, personne pourtant ne le relève trop vivement. Soit que l'art dramatique nous préoccupe davantage par sa grandeur et un intérêt plus universel, soit que l'on parle du théâtre plus couramment, comme d'un lieu public, c'est lui, ce pauvre théâtre, qu'on a pris à partie depuis quelque temps et qui est en train de payer pour tout le monde; dans la stérilité générale, on ne se plaint que de la sienne. Plus d'imagination! fait l'un. Plus de gaieté! répond l'autre. Et le métier, jeunes gens, le métier! s'écrie un troisième. Si l'on ne dit rien du style, c'est que le style, au théâtre, ne compte pas. Ce point a été décidé par les arbitres, il n'y a pas à revenir dessus.

Je trouve, pour ma part, qu'on va bien vite, et qu'une condamnation si sommaire, qui reparaît chaque matin dans

un journal ou dans un autre, manque pour le moins de générosité. C'est trop et ce n'est pas assez. Quelques explications ne feraient pas mal. Passe encore aux gens du monde de pousser des cris sauvages, dès que leurs plaisirs se trouvent compromis. On comprend, par exemple, que le public des mardis de la Comédie-Française, qui est toujours si aimable et si bien élevé, excepté le mardi, décide bruyamment d'un spectacle où sa quiétude sociale et sa frivolité sont mises à l'épreuve. Mais entre confrères, de la part d'écrivains qui jugent d'autres écrivains, les ménagements et adoucissements semblent commandés par une indulgence réciproque. La plupart de nos critiques sont déjà vieux dans le métier; ils suivent le mouvement théâtral depuis longtemps; ils savent ce qui se passe d'un côté de la scène et de l'autre côté; nous vivons en de bons termes avec eux et nous leur contons volontiers nos tribulations, pour ne pas dire plus; ils frappent sur des hommes qui ont été courageux, qui sont venus dans un mauvais moment, qui luttent encore tous les jours avec la routine et l'incapacité.

Soit. L'art dramatique est assez malade, les auteurs disparaissent sans être remplacés. Il faut bien se dire que cette crise ne date que d'hier et se rappeler tout ce qui s'est fait de théâtre depuis cinquante ans. Œuvre énorme, magnifique et surprenante, comme on n'en rencontre à aucune époque et dans aucun pays. Assurément, l'homme de génie manque; les pièces admirables et immortelles font défaut; quelques-unes survivront à leur époque, mais comme des documents littéraires, comme des ouvrages moyens, que leur vogue bruyante, les complaisances de la critique, la vanité de leurs

auteurs, ne sauraient rapprocher une minute des monuments qui passionnent les postérités. Cette production extraordinaire s'est manifestée dans tous les genres, et dans tous les genres elle a réussi : opéra, drame et comédie, vaudeville, féerie, ballet, etc. Elle a répandu sur toutes nos scènes l'imagination, le sentiment et l'esprit. Elle a acquis à notre vieux théâtre français deux qualités qui, jusque-là, n'étaient pas bien de sa famille : le mouvement et l'action. On peut dire enfin qu'elle l'a complètement affranchi. Croit-on que de pareilles périodes, d'inspiration et de conquête, soient si fréquentes dans l'histoire d'un art et qu'elles se renouvellent du jour au lendemain? Faudrait-il s'étonner qu'une génération prodigue eût enlevé à la nôtre les moyens de la continuer; qu'en se saisissant de tout, elle nous ait laissé peu de chose; que nous nous trouvions avec elle comme ces héritiers malheureux qui reçoivent de leurs ancêtres une terre illustre et épuisée?

Ce grand mouvement d'art dramatique ne s'est pas produit, on le pense bien, sans prendre de la place; il en a pris beaucoup; il a pris la place tout entière. Vingt-cinq auteurs environ, quelques-uns dans le nombre que la collaboration venait chercher, se sont partagé les théâtres. La vogue de leurs ouvrages, presque toujours légitime, excessive quelquefois, aidée d'ailleurs d'une interprétation exceptionnelle, s'est chiffrée par des deux cents, trois cents et même cinq cents représentations. A un moment où ils se faisaient eux-mêmes concurrence et où ils étaient obligés souvent d'attendre le tour qui leur était garanti, comment des inconnus auraient-ils réussi à trouver le leur? Ce n'est pas tout. Peu à peu, d'année en année, se formait un répertoire, moins grand sans doute

que l'autre, mais d'un intérêt plus moderne et qui devenait pour les directeurs une mine inépuisable. Entre la pièce nouvelle et la pièce reprise, les inconnus se sont trouvés constamment étouffés. Une chance leur restait, bien petite et bien misérable chance : le bas des affiches. Mais les prétentions de nos auteurs marchaient de pair avec leurs succès, et en exigeant, comme ils l'ont fait, *les droits d'auteur de la soirée*, ils ont enlevé à de nouveaux venus et la possibilité d'être joués et la possibilité de vivre.

Je ne songe pas, bien loin de là, à incriminer des confrères que leurs avantages ont préoccupés avant tout. Le désintéressement et la générosité ne peuvent s'exiger de personne. Une belle fortune, dans les arts ou ailleurs, est toujours une bonne chose. On ne sait plus bien aujourd'hui quel est le plus noble, de l'acquérir ou de l'augmenter. J'insiste en passant sur cette petite question d'argent pour amener une fantaisie qui n'est pas trop loin de mon sujet et qui m'a paru assez plaisante, lorsque je l'ai entendue. Dernièrement, quelqu'un faisait remarquer devant moi que nos artistes, maintenant si rangés et si sérieux, lorsqu'ils observent la société moderne, n'y voient plus que des fous, des exaltés, des artistes en un mot. C'est le monde retourné. On est tenté de leur dire : Où sont-ils donc, vos malades ? Montrez-nous-les, vos détraqués ! Dans cette fin de siècle, qui pour quelques gouttes de morphine voudrait se donner les airs d'une somnambule, la grande et unique névrose ne serait-elle pas la cupidité ?

Eh bien ! si pénible que fût cette situation, on l'aurait encore subie patiemment. Il fallait bien courber la tête devant

le talent et le succès. Toutes nos scènes, l'une après l'autre, prenaient l'habitude de fermer deux et trois mois sur douze, c'était un coup de plus à supporter. Les têtus et les opiniâtres se seraient tenus là, l'oreille au guet, pour boucher un trou et passer à travers les fentes sans un dernier obstacle qui les attendait, celui-là infranchissable. Le mot est sur toutes les lèvres et personne ne le dit : les directeurs ne veulent rien jouer. Ils ne veulent jouer que des auteurs adoptés qui répondent de leurs ouvrages. Et ce n'est pas seulement de leur part question de boutique et de recettes. Il leur arrive tous les jours de reprendre des vieilleries sur lesquelles ils ne comptent plus et dont la vogue, ils le savent, est épuisée. Aujourd'hui où presque tous nos théâtres sont en commandite et où les directeurs reçoivent des traitements considérables, la préoccupation d'argent n'est pas plus importante pour eux que la préoccupation d'amour-propre. Ils ne veulent rien jouer par ignorance. Ils ne savent pas. Ils craignent de se tromper. Ils tremblent devant la perspective d'une chute. Gens impatients, qui parlent toujours de leur compétence et n'ont aucune confiance dans leur jugement.

Quel plaisir aussi, quel plaisir et quelle instruction ç'a été dernièrement, lorsqu'une grande artiste a commencé le rachat de nos théâtres qu'elle va tirer de la servitude. Ces mondes à porter ne lui font pas peur. A peine l'Ambigu était-il rouvert et nettoyé de sa dernière affiche, elle y amenait le mouvement, la vie, des airs de fête et de victoire. Là où il n'y avait plus rien, mais rien de rien, pas un fœtus dramatique, sur ce boulevard épuisé, disait-on, elle trouvait trois auteurs, trois pièces, trois genres; elle les trouvait en levant

le doigt pendant que ses voisins, des directeurs consommés, ceux-là, avec leur mine rogue et leurs airs entendus, se disputaient le *Courrier de Lyon* pour l'éternité.

Voilà la vérité et de bonnes vérités qu'il y aurait quelque mérite, pour nos critiques, à faire entendre de temps en temps plutôt que de s'en prendre aux victimes et de leur porter le dernier coup. On nous écrase en bloc et séparément, on ne nous relève jamais qu'à moitié. On a vu pourtant, cette année, dans cette bienheureuse et si tardive année, que quelques hommes de théâtre restaient encore et que nous n'attendions qu'une occasion, la voie enfin ouverte, pour nous précipiter tous. Faut-il rappeler tout ce que nous venons de donner : *Henri VIII*, *les Corbeaux*, *le Mariage d'André*, *Amhra*, *le Nom*, *Monsieur le Ministre*, *le Père de Martial*, *le Fond du sac*, *les Mères ennemies*, *la Glu*, *l'As de trèfle*, *le Siège de Lille*, *le Nouveau Monde*, *les Maris inquiets ;* j'en oublie peut-être. Quel qu'ait été le sort de chacune de ces pièces et quelque opinion qu'on puisse en avoir, tous ces ouvrages réunis ont au moins un mérite, que le roman même, ce triomphateur du moment, ne pourrait pas réclamer pour lui : la variété. Enfants de Victor Hugo ou de Balzac, élèves de M. Dennery ou de M. Labiche, prenons-nous les mains et défendons ensemble ce bout de plateau emporté si péniblement. Aimons-nous justement dans la diversité de nos talents. Rions avec ceux-ci, pleurons avec ceux-là. Que le vers soit l'ami de la prose et que la prose rende hommage au vers. Pas de préférences! Pas d'exclusions! Pas de théories surtout! L'un ne comprend que le théâtre qu'il fait; l'autre ne peut pas faire le théâtre qu'il comprend. Attaqués de toutes parts dans

nos efforts et dans nos tentatives, déployons-nous gaiement sous cette levée de martinets. Depuis Aristote, qui avait institué, comme on sait, des règles immuables, jusqu'à ce pauvre Scribe dont on nous rabâche encore quelques dictons ridicules, les professeurs d'art dramatique n'ont jamais manqué. Qu'ont-ils suscité ? Rien ! Qu'ont-ils empêché ? Rien encore ! Le chien aboie, dit un proverbe arabe, et la caravane passe. Une seule vérité paraît définitive aujourd'hui : il n'y a pas de mesure pour le talent, il n'y a pas de conventions que l'originalité ne détruise et ne remplace. Si c'est le dernier mot de l'esthétique, elle s'est donnée vraiment bien de la peine pour en arriver là.

Maintenant que cette belle famille d'auteurs qui commandait et qu'on attendait partout est à peu près éteinte; maintenant que son œuvre a vieilli et va bientôt disparaître, nous trouvons, il est vrai, dans les théâtres, des visages plus accueillants. Nous sommes introduits, écoutés, encouragés, et même on reçoit quelquefois nos pièces, quitte à ne pas les jouer. Mais c'est là pour les directeurs une situation si irrégulière qu'ils reprendront bien des *Tour de Nesle* et bien des *Chapeaux de paille d'Italie* avant de compter décidément avec les nouveaux venus. Dans le cas où notre Conseil municipal, préoccupé des intérêts dramatiques comme il vient de l'être des intérêts musicaux, serait disposé à faire quelque chose, je tiens un petit projet de théâtre à sa disposition et je le joindrai ici, si M. Mortier le veut bien, comme une *Soirée parisienne* de plus.

ARTICLE PREMIER.

Il est créé un théâtre extraordinaire pour la confection et la réfection des auteurs dramatiques.

ART. 2

Ce théâtre sera situé dans le centre de Paris. Par sa construction, le nom qu'on lui donnera, la composition de sa troupe, etc., il ressemblera aux autres théâtres. On évitera soigneusement tout ce qui pourrait le désigner à la malignité publique.

ART. 3.

Un concours est ouvert pour la place de directeur. Les personnes sans emploi ou qui auraient échoué dans d'autres carrières devront, en se présentant, justifier d'une qualité indispensable : l'austérité.

ART. 4.

Le directeur exercera ses fonctions gratuitement. Toutefois il pourra recevoir une indemnité par chaque pièce nouvelle.

ART. 5.

Si le directeur, dans un grave moment de sa gestion, était amené à prendre la décision suivante : « L'entrée du théâtre est interdite à toute personne étrangère au service » dans cette catégorie ne pourraient pas être compris les auteurs.

ART. 6.

Toute pièce, jouée à ce théâtre, ne pourra l'être que pendant trois semaines, le temps nécessaire pour en monter une autre.

ART. 7.

La reprise d'un ouvrage ancien ou moderne est formellement interdite.

ART. 8.

Le pourboire connu sous le nom de lever de rideau est supprimé.

ART. 9.

Le matériel du théâtre ne pourra comprendre que quatre décors : un temple, une forêt, une rue et un salon. Dans le cas ou un cinquième décor paraîtrait exceptionnellement nécessaire, il en serait référé à la Commission supérieure des théâtres, qui n'a jamais été réunie depuis qu'elle existe.

ART. 10.

Le directeur, en ce qui concerne les toilettes à payer par le théâtre, fera une différence entre les artistes qui vivent dans leur famille et celles qui vivent dans leur hôtel. Cette distinction devra profiter aux premières et non pas aux autres, comme le directeur pourrait être tenté de le croire.

ART. 11.

Un commissaire du gouvernement sera attaché au théâtre avec des attributions nouvelles; il prendra le parti des auteurs contre le directeur, contrairement à ce qui s'est passé jusqu'à ce jour.

ART. 12 ET DERNIER.

Il sera introduit dans le Cahier des charges une obligation spéciale par laquelle le directeur sera tenu de remplir toutes les autres.

Depuis près de quinze ans que j'écris pour le théâtre, et en voilà bientôt dix que je fais partie de la Commission des auteurs, j'ai bataillé un peu partout pour les auteurs nouveaux. Inutile et médiocre entreprise où l'on rend moins de services qu'on ne se crée d'hostilités. Des amis bienveillants me conseillent l'indifférence, de laisser là les intérêts communs et de m'en tenir à mes travaux. Je me reprocherais, je l'avoue, d'abandonner des confrères qui se débattent encore dans les difficultés dont je suis à peine sorti. J'ai besoin de plaider leur cause. Je serais si heureux que leur talent me donnât raison et triomphât de tant de mauvais vouloirs. D'autres viendront après nous qui doivent être plus heureux que nous, qu'on ne peut pas condamner d'avance au découragement, à la tristesse et à la stérilité. S'il y a, pour l'art dramatique, quelque renaissance possible, elle ne viendra pas bien certainement des morts et des mourants. Poussons donc de notre mieux à la production. Réclamons incessamment pour elle des débouchés et des appuis. Demandons à tous nos directeurs plus de décision que d'habileté et des fantaisies d'hommes d'art plutôt que des prétentions d'hommes d'affaires.

1887

Voici l'année théâtrale 1887, et comme celles qui l'ont précédée, comme celles qui la suivront, elle est pleine de talent, d'esprit, de gaieté, de succès de tous les genres. C'est l'année de *Coquard et Bicoquet*.

Si ce qui s'écrit un peu partout était vrai, l'art dramatique serait bien malade et toucherait à sa fin. Je ne puis pas, à cette place surtout et en me faisant l'introducteur de mes confrères, accepter une condamnation aussi injurieuse pour eux. Quoi qu'on en dise, nous produisons encore; notre fécondité n'est pas énorme, elle est très suffisante; avec un peu plus de peine peut-être nos théâtres trouvent encore le moyen de vivre et de vivre fort convenablement.

Je crois bien que la Chronique théâtrale, au lieu de gémir sur notre impuissance, pourrait s'employer plus utilement. Elle pourrait attaquer les directeurs, par exemple; surveiller l'Odéon qui devient une exploitation anglo-française. Elle pourrait prendre en main des créations excellentes comme le *Théâtre-Libre*. Elle pourrait, je ne dis pas être favorable aux débutants, mais seulement les écouter.

Je viens de nommer le Théâtre-Libre de M. Antoine et je l'ai fait exprès. Voilà un directeur vraiment jeune, vrai-

ment cultivé, avec une perception très fine de toutes les choses du théâtre; des auteurs convaincus et dont le désintéressement ne fait pas de doute; une troupe pleine d'ardeur, qui possède deux qualités inestimables : la simplicité et le naturel; dès que cette maison d'art a été ouverte, tout le public lettré y est accouru, et, il faut bien le dire, il n'y a eu de vie dramatique, l'hiver dernier, que chez elle. La Chronique théâtrale a pris les choses autrement. Elle est entrée là comme une matrone, comme un corps enseignant : à la première indécence, elle a fait mine de se retirer. Toutes ces tentatives si intéressantes, qui le seraient seulement par la tournure d'esprit de leurs auteurs et par les coins de société qu'on nous montre pour la première fois, l'ont scandalisée. *Théâtre de l'Avenir!* a-t-elle dit dédaigneusement, sans songer que du même coup elle atteignait l'avenir du théâtre. Entre-temps, on lui a donné la *Puissance des Ténèbres*, du grand Tolstoï, qui est peut-être la plus haute conception de la misère et du crime que nous ayons jusqu'ici. Bah! La *Puissance des Ténèbres* a été rayée du registre dramatique, et par qui, par les mêmes hommes qui regrettent Pixérécourt, commentent Gaboriau et nous enseignent les lois définitives du mélodrame.

Je sais tout ce qu'on peut dire de l'École nouvelle. Elle tient pour la vie et la vie n'est pas toujours bien réjouissante. Elle aime la vérité qui a peut-être besoin de choix et de ménagement En même temps elle voudrait substituer ses conventions aux conventions précédentes et nos raisonneurs ne peuvent pas se mettre ça dans la tête. Mais toutes les formes d'art ont leur prix et le droit de se manifester, celle-là surtout

qui vient de renouveler le roman. Elle n'est que trop sincère et ne pense pas une minute à *épater* son monde. Elle n'est ni une mode ni une pose, encore bien moins une *fumisterie*. Elle est un état littéraire qui correspond bien certainement à un état social.

Je parle là de l'École nouvelle en spectateur, en critique, et justement comme la Chronique théâtrale devrait le faire. Je ne suis pas plus aveuglé qu'il ne faut. J'irai même plus loin. Si un poète inspiré surgissait tout à coup et nous donnait un nouveau *Cid*, le *Cid* d'aujourd'hui, ce n'est pas moi qui m'en plaindrais. Mais il faut attendre qu'il vienne, et que le grand art, pour reparaître, ait trouvé son expression. Jusque-là, la Chronique théâtrale pourra déplorer, soupirer, rougir même, elle n'obtiendra rien. Les brocanteurs de l'idéalisme ne compteront pas ; les épiciers de l'imagination ne compteront pas ; et cette bonne Mme Adam elle-même, qui rêve maintenant sur le divin, c'est bien drôle, en sera pour ses accès d'apocalypsie.

Lorsqu'on a suivi de près la critique et qu'on la juge à son tour, on reste stupéfait devant son éternel rabâchage. L'histoire de l'art n'est qu'une lutte entre les talents originaux et les esprits routiniers. La critique le sait et elle recommence toujours. Les talents originaux ne relèvent que d'eux-mêmes ; on les écrase quelquefois mais on ne les soumet pas ; quand ils se modifient, ils ne cèdent encore qu'à leur secrète inspiration. La critique sait bien cela et elle recommence toujours. Enfin, si on ne peut pas demander à toutes les œuvres d'être *humaines*, ce serait trop beau, il est indispensable qu'elles portent la marque de leur époque, qu'elles

soient une note et une date. La critique le sait bien encore; elle sait tout cela; elle l'a écrit elle-même bien des fois; et elle recommence toujours. Comment la Chronique théâtrale ne comprend-elle pas qu'elle se retire le pain de la bouche, qu'elle met sa postérité sur la paille, en voulant enlever à une période d'art son caractère particulier, ce caractère qu'elle recherchera si laborieusement plus tard, qui sera pour elle une nouvelle source d'études, d'erreurs et de piquantes absurdités.

L'École nouvelle, il faut bien le reconnaître, a quelque chose contre elle, quelque chose de très fâcheux. Elle n'a rien produit. Elle a eu ses docteurs et ses apôtres; ils n'ont rien produit. M. Zola, toujours si convaincu dans ses programmes et ses réclames, n'a encore rien écrit pour le théâtre. M. de Goncourt pareillement. M. de Goncourt a joué pendant trente ans à l'auteur sifflé, sans raisons, sans titres, pour cette panade d'*Henriette Maréchal*. Un autre, M. Henry Céard, est un homme très fort, très sûr de lui; on attend toujours qu'il éclate. Si on avait écouté ces messieurs, ils devaient briser des portes, escalader des murs, planter des drapeaux. Finalement ils n'ont réussi qu'à ridiculiser leurs théories et à laisser à leurs successeurs une partie fort compromise.

Si la Chronique théâtrale était sage et dévouée, elle changerait du tout au tout. Elle souhaiterait le bonsoir aux auteurs célèbres et épuisés; elle condamnerait des reprises déplorables au lieu de les donner en exemple; elle exalterait ce qui est nouveau, imprévu, excessif, scandaleux même, pour pousser à la production et pour s'épargner bien souvent de mémorables gaffes. Elle demanderait aux directeurs de jouer des pièces,

pas autre chose; des pièces faites par l'auteur tout seul et pour le texte tout seul; des pièces qui n'exigeraient ni érudition, ni reconstitution, ni voyages, ni estampes, ni musique de scène, pas le plus petit boniment. Elle patronnerait toutes les associations et tous les débouchés. *Théâtre-Libre*, *Étourneaux*, *Indépendants*, etc. Autrement la génération qui vient fera comme celle qui l'a précédée; elle fera de la politique et des affaires; elle fera du journalisme, du roman, des vers; mais elle ne fera pas de théâtre et elle aura bien raison.

La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques

CAISSE DE RETRAITES

Il y a quinze ans passés maintenant, le 21 février 1879, la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques était arrivée à sa fin. La Commission en exercice se trouvait tout indiquée pour établir une Société nouvelle avec les changements et les améliorations qui paraîtraient nécessaires. Je peux parler savamment de cette Commission dont je faisais partie.

Nous nous trouvâmes tout de suite dans une difficulté qui, pour être prévue, n'en était pas moins assez délicate. Si la liquidation de l'ancienne Société nous avait été demandée et si l'actif avait été réparti entre tous les membres, il serait revenu à chacun 800 francs environ.

Eh! mon Dieu, pour un homme de lettres qui n'est pas bien aisé, qui n'est plus jeune et qui ne produit plus, 800 francs valent mieux que rien et font plaisir à recevoir.

Mais toutes nos grosses têtes, je crois que l'on dit maintenant les grosses légumes, nos auteurs à capitaux ou à succès ne l'entendaient pas ainsi. Ils ne voulaient de la liquidation

à aucun prix. Ils avaient décidé que l'actif de l'ancienne Société serait conservé et versé intégralement dans la nouvelle. Notre Société, on le voit, ressemble à toutes les autres; on peut y retrouver, pour 800 francs, la lutte des classes, le conflit permanent des riches et des pauvres.

Nous étions deux ou trois, trois ou quatre au plus, préoccupés de créer une caisse de retraites et pas bien sûrs de l'obtenir de nos collègues. Ces malheureux 800 francs nous servirent à leur forcer la main. « Eh quoi! leur dîmes-nous, vous voulez priver de cette somme des confrères déjà âgés et besogneux, sans leur rien donner en échange? Pourquoi n'emporteraient-ils pas leurs fonds plutôt que de les laisser dans la nouvelle Société qui ne les intéresse plus? Faites quelque chose pour eux, ne serait-ce qu'une promesse. »

Finalement, la caisse des retraites fut votée. Elle avait amené, il faut bien que je le dise, plus d'une querelle entre ceux qui la réclamaient avec obstination et ceux qui la repoussaient dédaigneusement. Je me souviens que Labiche, le bon et excellent Labiche, était un des plus hostiles. Dès que le beau temps était venu, Labiche nous avait laissés là et était parti pour ses terres. Il nous écrivait de Sologne lettre sur lettre, où il nous recommandait la seule combinaison qui fût, selon lui, un peu sérieuse, l'*acquisition d'un hôtel*. Le propriétaire, chez Labiche, reparaissait à tout moment, un propriétaire farouche et qui manquait de gaîté.

Il était facile de prévoir que cette caisse de retraites, votée par les uns à contre-cœur et sans préparation suffisante, fonctionnerait assez misérablement. C'est ce qui est arrivé. La Société, après quinze années d'existence, ne sert encore

que 80 pensions, et la pension n'est que de 600 francs. Au moment où j'écris, il faut être âgé de soixante-neuf à soixante-dix ans, je ne dis pas pour la recevoir, mais seulement pour l'espérer.

Jusqu'à présent, toutes les réclamations ont été inutiles, et elles n'ont pas manqué. Quelques-unes ont été faites par des chansonniers, des contemporains de Béranger; les vers n'ont pas plus réussi que la prose. Chaque année, à l'Assemblée générale, un membre se lève et interpelle la Commission; le président répond brièvement que la Société n'a pas d'argent; la question en reste là.

Eh bien! c'est une erreur, et une erreur peut-être volontaire. La Société a beaucoup d'argent. Je dirai plus. La Société a trop d'argent. J'irai plus loin encore. La Société est menacée de périr par l'excès même de sa fortune.

Voici notre situation, qui est bien facile à établir.

La Société, lorsqu'elle a commencé le 21 février 1879, possédait	246.521 fr.	40
Aujourd'hui, après quinze années d'existence, elle possède en plus.	870.642	25
Je laisse de côté le sinistre Peragallo, bien qu'il ait été très onéreux.		
La Société, dans les dix années qui lui restent à courir, gagnera encore. .	580.428	15
Total	1.697.591 fr.	80

D'un autre côté, lorsque la Société a commencé, le 21 février 1879, elle comprenait 468 membres. Aujourd'hui, après

ces quinze premières années, elle en a perdu 250, un peu plus de la moitié.

Cette mortalité, pour le dire en passant, qui atteint les auteurs dramatiques, a de quoi faire réfléchir. La seule consolation qu'elle présente est celle-ci : les membres de l'Académie résistent mieux que les autres et se prolongent indéfiniment. Il faut croire que les petites luttes du théâtre sont plus meurtrières que les grandes batailles.

La Société, dans les dix années qui lui restent à vivre, est appelée à perdre 100 autres membres. Le nombre des membres survivants se trouvera ainsi de 118.

La Société, pendant ces quinze premières années, n'a pas remplacé les membres qui ont disparu, bien loin de là. Elle n'a reçu que 96 auteurs nouveaux, et sur ces 96 elle en a déjà perdu 5. Elle est appelée à en recevoir encore 38, et sur ces 38 elle en perdra deux et demi.

$$118 + 91 + 36 = 245.$$

Ainsi la Société, lorsqu'elle sera arrivée à son terme, comprendra environ 250 membres et possédera environ 1.700.000 francs. Si la liquidation est demandée et si l'actif est réparti entre tous les membres, il reviendra à chacun près de 7.000 francs.

Soyez bien certains, Messieurs nos directeurs, que la liquidation sera demandée et que tous les membres sans distinction, ceux-là aussi qui ont fait fi autrefois des 800 francs, se jetteront sur les 7.000.

Dans ces conditions, la caisse de retraites doit être refaite complètement, établie sur des calculs nouveaux, sur des

calculs tels que tous les membres, lorsque la Société arrivera à son terme, trouvent un intérêt réel, sérieux, assuré, à laisser leurs fonds plutôt qu'à les retirer. En attendant, le devoir strict de la Commission est d'augmenter les pensions; de les augmenter tout de suite et largement. Le péril aujourd'hui est à droite.

ÉTUDES
D'ART DRAMATIQUE

LE VÉRITABLE HAMLET[1]

HAMLET ET LA CHRONIQUE DE BELLEFOREST

Le premier mot, l'origine d'Hamlet, se trouve dans une histoire des Danois, écrite par un Danois, Saxo Germanicus, qui mourut vers l'an 1200. Longtemps après, Belleforest, conteur français du XVIe siècle, recueillit les chroniques de Saxo Germanicus avec d'autres et fut traduit à son tour en Angleterre. C'est ainsi que la légende d'Hamlet parvint à Shakespeare (2).

Il est possible aussi que d'autres auteurs dramatiques, des prédécesseurs du grand poète, aient eu connaissance de la chronique de Belleforest et que les premiers ils en aient tiré

(1) La chronique de Belleforest a paru dans la *Revue d'Art dramatique* le 15 décembre 1891 et le « Véritable Hamlet » dans le Supplément littéraire du *Figaro* le 29 août 1891.

Dans ses manuscrits, Becque a ajouté au « Véritable Hamlet » des notes et un commentaire.

(2) La chronique de Belleforest est célèbre ; Shakespeare s'est acquitté avec elle en lui faisant une réputation.

parti. Malone, savant érudit anglais, a découvert un Hamlet de Thomas Kyd (1), et toute la critique en a fait mention après lui. Malheureusement pour Malone et pour toute la critique, Kyd n'a pas écrit d'*Hamlet*, il a écrit une autre pièce, intitulée *la Tragédie espagnole* (2), qui ressemble vers la fin à un *Hamlet* et où Shakespeare a pris un passage du sien. S'il est vrai que la pièce de Shakespeare, lorsqu'elle a été représentée, n'était qu'un ouvrage de commande et de pacotille, un *Hamlet* qui venait après beaucoup d'autres (3), le seul alors dont l'érudition ait retrouvé la trace serait justement celui qui n'a jamais existé.

Il y a beaucoup de choses à dire de la chronique de Belleforest et des choses très différentes de ce qu'ont écrit les historiens littéraires (4). Bien que Shakespeare, dans sa pièce, ait tout créé ou recréé, bien que la composition et les scènes, celle d'Hamlet et de sa mère exceptée, lui appartiennent, bien que la plupart des personnages et Hamlet d'abord soient à lui, il ne s'en est pas moins servi, de la chronique, avec suite, point par point.

Dans la chronique, Rorique, roi de Danemark, a donné le gouvernement du Jutland à deux frères, Horwendille et

(1) Thomas Kyd, un des créateurs du Théâtre anglais au XVIe siècle.

(2) Voir les *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*, d'ALFRED MÉZIÈRES. La *Tragédie Espagnole* y est analysée.

(3) On connaît la légende ; Shakespeare aurait fait un Hamlet comme Molière a fait un Don Juan pour les besoins de sa troupe et parce que d'autres théâtres avaient déjà le leur.

(4) C'est le nom que prennent aujourd'hui les grands critiques pour se distinguer des autres.

Fengon. Le Jutland, avec Shakespeare, devient le Danemark même; il agrandit la scène et les personnages.

Horwendille est le plus vaillant des deux frères, le plus célèbre par ses exploits. En dernier lieu, il a tué le roi de Norvège en combat singulier. C'est ce fait d'armes que Shakespeare utilisera et qui deviendra l'histoire de Fortimbras qui sert en quelque sorte de cadre à sa pièce.

Rorique, satisfait d'Horwendille et pour s'assurer sa fidélité, lui donne sa fille Geruthe en mariage. De ce mariage naît Amleth.

Des années se passent.

Fengon, jaloux de son frère et qui déjà lui a pris sa femme, le tue. Il le tue ouvertement, dans un banquet. Aidé de ses complices, Fengon se maintient en place et épouse Geruthe. Alors, Amleth, pour se préserver et pour venger son père plus tard, contrefait le fou.

Dans la chronique, l'assassinat, je viens de le dire, a été public; dans la pièce, on le sait, il est resté secret.

Dans le premier cas, on s'explique très bien qu'Amleth se préoccupe de sa sûreté personnelle; qu'il se fasse le plus petit possible; la folie lui paraît un moyen, le meilleur moyen de s'annuler, il l'emploie et il a raison.

Dans le second cas, c'est tout le contraire. Il n'y a pas eu de meurtre, pour ainsi dire; personne ne l'a soupçonné. Hamlet lui-même n'en est instruit que par des révélations d'outre-tombe qui lui paraissent suspectes (1). De plus,

(1) Hamlet dit : « Ce spectre qui m'est apparu pourrait bien être le démon qui use de ma faiblesse et de ma tristesse, avec la puissance qu'il a sur des caractères comme le mien. »

Hamlet a affaire à des coupables qui sont les meilleurs gens de la terre. Gertrude (Geruthe) est restée une excellente mère. Claudius (Fengon) est plein de bons procédés pour le fils de sa femme. Il n'y a donc pas lieu pour Hamlet de faire de l'esclandre, de prendre un masque et un rôle qui vont éveiller l'attention; c'est lui-même, avec sa folie, qui se découvre volontairement (1).

Ainsi Shakespeare, bien qu'il ait changé les conditions de l'assassinat, imite encore la chronique; il trouve la folie et il la garde.

Les conseillers de Fengon, préoccupés très justement du fils de sa victime et de cette folie qui lui est venue tout d'un coup, s'alarment. Ils inventent une ruse. On mettra Amleth aux prises avec une femme et elle lui arrachera la vérité. Shakespeare s'approprie ces indications et d'autres presque semblables qui suivront bientôt. Elles lui servent en même temps à trouver ses personnages et leurs rapports entre eux. Des conseillers il fait Polonius; de la femme il fait Ophélie, fille de Polonius.

Ici, Shakespeare s'arrête. L'auteur dramatique se rend compte des matériaux qu'il a déjà et de ceux qui lui manquent. Il lui faut un milieu, un centre, le point d'appui de toute sa pièce. Alors il introduit les comédiens, la représentation théâtrale, qu'il emprunte précisément à cette *Tragédie espagnole* de Kyd.

Et tout de suite il revient à la chronique.

La première ruse des conseillers a échoué. L'un d'eux

(1) La folie, il est vrai, était alors une protection; mais il n'y paraît guère ni dans la chronique ni dans la pièce.

(Polonius) en propose une nouvelle. Cette fois c'est avec sa mère qu'Amleth sera enfermé; il ne peut pas manquer de se découvrir à elle; un tiers, caché quelque part, assistera à l'entretien. La pièce, dans cette partie importante, se conforme à la chronique et la reproduit presque entièrement (1).

Est-ce tout? Non.

Arrivée là, la chronique tourne au roman d'aventures, au conte de fées. Shakespeare le voit et ne trouvera plus rien à y prendre. Il y prend pourtant une dernière indication.

Fengon a décidé la mort d'Amleth. Il craint, en s'en chargeant lui-même, de mécontenter Rorique et de déplaire à Geruthe. Le roi d'Angleterre est son ami et lui rendra ce service. Il lui envoie Amleth avec deux hommes dévoués (2) et des lettres pressantes. Mais Amleth ne s'est pas embarqué sans soupçons. Il cherche les lettres, les trouve et les remplace par d'autres où Fengon demande au roi d'accueillir Amleth et de mettre à mort ses compagnons.

Toute cette expédition, et bien plus compliquée encore, se retrouve dans la pièce. Est-elle bien nécessaire? De quel profit sera-t-elle? Le caractère d'Hamlet en sera-t-il complété ou dénaturé? Shakespeare refait là comme pour la folie; il prend ce qu'il y a.

Voilà très exactement les rapports de la chronique et de la pièce et, pour parler mieux, les emprunts de Shakespeare. Les deux que j'ai signalés plus particulièrement doivent être retenus : la folie d'abord, le voyage en Angleterre ensuite.

(1) Avec le spectre en plus, bien entendu.

(2) Ces deux hommes dévoués se retrouvent dans la pièce ; Shakespeare en a fait Rosencrantz et Guildenstern.

Je ne songe pas une minute, ai-je besoin de le dire, à accuser Shakespeare de plagiat : j'indique des ressemblances capitales qui ont échappé aux historiens littéraires, et qu'il faut toujours avoir sous les yeux, avant de parler d'Hamlet.

LE VERITABLE HAMLET

I

J'ai lu bien des études sur Hamlet, et, je l'avoue, elles ne m'ont pas contenté. Je crois qu'on se trompe sur le personnage, sur sa folie, sur d'autres points. Nous avons la chronique où Shakespeare a pris sa pièce et qu'il a suivie aveuglément; on n'en tient pas assez compte. Enfin une composition aussi étendue a ses secrets, des secrets d'art dramatique; il faut être un auteur soi-même seulement pour les soupçonner.

Aujourd'hui, avec nos historiens littéraires, nous savons tout, excepté ce qu'ils devraient nous apprendre. Si on calcule que la critique moderne, au lieu de s'en tenir à l'examen d'un ouvrage, se jette dans les recherches les plus délicates et les plus obscures; qu'elle demande à un personnage quelle est sa race, son époque, sa généalogie; qu'elle le fait passer par l'école et la clinique, on comprendra que le prince de Danemark ait été plus qu'un autre exposé à ces périlleuses investigations. Il faut voir dans l'*Histoire de la Littérature anglaise* les erreurs que commet M. Taine, l'erreur constante où cette méthode l'a conduit. Parlez-nous de l'œuvre même, si vous

croyez la connaître, et de l'art qui l'a produite, s'il ne vous est pas tout à fait étranger.

Oui, on voudrait bien avoir des renseignements sur Hamlet, si on les tenait de Shakespeare lui-même. Il n'a pas écrit de préface. Shakespeare et Molière, on le sait, n'ont pas écrit de préfaces. Ils auront craint, peut-être, de se découvrir ou de se surfaire. Shakespeare avait-il quelque ressemblance avec son personnage? S'est-il représenté lui-même dans ses grandes rages de jeune homme et ses premières ébullitions philosophiques? Est-ce à la *Sirène*, au milieu de poètes et d'artistes, qu'il a rencontré son modèle? Ou bien encore avait-il noté déjà cet autre prince, l'ami de Falstaff, un bel irrégulier aussi, celui-là, qu'il devait mettre plus tard sur la scène? Est-ce son génie, d'un coup, qui a conçu cette grande figure de l'impuissance, ou bien n'y est-il arrivé que lentement, peu à peu, et le sujet même de sa pièce, cette vengeance toujours remise, ces vides à remplir, l'y ont-ils aidé? Qu'a-t-il pensé le premier de la folie d'Hamlet? Que pensait-il de toutes ces aventures, expéditions, meurtres, duel, auxquels Hamlet, le spéculatif, se trouvait entraîné? Eh! mon Dieu, Shakespeare pensait peut-être que le héros de théâtre ferait passer le personnage abstrait, tandis que le personnage abstrait a sauvé le héros de théâtre.

Voici ce que je sais. Je sais que Shakespeare, en lisant une chronique, y a trouvé un sujet de pièce; qu'il y a trouvé plusieurs personnages et différentes indications. Je ne sais pas autre chose et je ne veux pas me perdre ailleurs. Je ne fais pas d'histoire; je ne fais pas de médecine; je ne fais pas d'embarras psychologiques. Entre les illusions de M. Taine

et le bagout de M. Sarcey, il reste bien quelque chose à dire (1).

II

Aux premiers mots du personnage, à cette pensée de suicide qu'il écarte, nous sommes fixés sur son compte. C'est un faible; c'est un douloureux et un écrasé; celui qui interroge les nuages et se promène dans les cimetières; l'homme du vide universel. Il va nous dire sa grande tristesse, la dire et la redire. Mais Hamlet, s'il s'en tenait là, deviendrait bien vite insupportable; Shakespeare le sait et ne le lui permettra pas. *Il l'affole*. Il l'enlève à ses larmes et le sort de ses gonds. Alors cette désolation prend une autre voix; elle se transforme en une ardente colère où toutes les fictions, le devoir, l'amour, la grandeur, l'importance de l'homme d'État, sont transpercées d'outre en outre, où l'infirmité humaine est ramenée à son néant. Je ne sais plus qui a dit : « Hamlet, c'est l'Ecclésiaste mis en action. » Lorsqu'un homme pense ainsi, il n'a plus rien à faire sur terre; les événements passent devant lui sans qu'il y prenne part; il se croise les bras (2).

(1) « Hamlet m'embête ! » s'est écrié M. Sarcey lorsqu'on a repris le chef-d'œuvre de Shakeaspeare à la Comédie-Française.

(2) Je laisse de côté un point qui a bien son importance. Les croyances d'Hamlet sont fort mélangées et là encore il se contredit à tout moment. Mais quelle philosophie, quels principes peut-on exiger d'un homme qui est en relation avec un spectre ? Voici tout ce que je dirai. L'Apparition si hardie et si tragique a un inconvénient. Elle trompe les historiens littéraires. Ils trouvent à Hamlet une pointe de superstition et de la superstition de son siècle, lorsque celui-ci fait tout simplement la part du fantastique.

Mais Hamlet se dément et nous ne le comprenons plus. Il est un dans l'ensemble et cesse de l'être dans les détails. Il devient décidé, énergique, cruel. A un moment il tuerait tout le monde, excepté Claudius. Ces contradictions, évidentes et incontestables, d'où viennent-elles? A quoi les attribuer? Elles ont été relevées bien des fois et on leur a donné toute sorte d'explications; quelle est la bonne? La bonne, nous allons la trouver avec la chronique.

Shakespeare n'est pas maître de sa pièce. Il ne dispose pas librement de toutes ses parties. Ici, à droite, il emprunte; là, à gauche, il imagine. Il a des réserves et elles ne s'accordent pas avec ses inventions; elles font deux, comme on dit. A l'homme d'action que lui a fourni la chronique, il substitue un homme de rêve et il lui laisse l'action aussi. Voilà la cause, elle est bien simple, elle est certaine, nous n'avons pas besoin de nous adresser ailleurs. Nous n'avons pas besoin de connaître *Shakespeare et son siècle*, ni de replacer Hamlet *dans son milieu historique*.

Pourquoi le meutre de Polonius? Shakespeare le trouve dans la chronique et il le prend. Pourquoi le voyage en Angleterre et le meurtre des commissaires du roi? Shakespeare les trouve dans la chronique et il les prend. Shakespeare a cherché la *pièce* d'abord, et il fait entrer de force son héros dans le plan général qu'il a adopté. C'est ainsi qu'Hamlet se trouve défiguré ou plutôt qu'il a deux visages. Il se trouve ainsi l'auteur de crimes qui ne sont pas les siens et qui n'ont pas d'autre explication. M. Taine, M. Montégut nous disent : « L'homme du XVIe siècle se montre là. » Laissez-moi donc tranquille avec votre homme du XVIe siècle. Nous n'admettons

pas qu'un personnage retrouve tout à coup son siècle. Nous n'admettons pas qu'un personnage soit du XVIe pour frapper des comparses, et qu'il ne soit pas du XVIe pour venger son père. Et puis nous savons que tous ces meurtres où vous reconnaissez l'homme du XVIe siècle sont empruntés à une chronique du XIIe, qui est elle-même un récit du IXe; ça fait bien des siècles, tout ça.

Disons-le bien, Hamlet, lorsque la chronique ne le tire pas à elle, n'a rien de compliqué ni d'énigmatique. Son attitude avec Claudius est parfaitement nette; il recule aussi longtemps que possible de le tuer. Il a beau se mordre les poings et se reprocher sa faiblesse, rien n'y fait. Le spectre même reviendra et lui dira : « N'oublie pas; ta volonté est déjà bien émoussée. » Cette objurgation reste sans résultat. Nous devons donc croire qu'Hamlet a un caractère et une conduite, que l'assassinat le désoblige, que la vengeance ne lui sourit pas, à moins qu'on ne nous dise que la mort de Claudius n'est pas possible et qu'elle terminerait la pièce aussitôt.

III

Après tant de commentaires auxquels la folie d'Hamlet a donné lieu, il faut la prendre à part et la regarder de près, si on veut arriver à une conclusion.

On sait que la folie se trouve dans la chronique et que la pièce la lui emprunte. Dans la chronique, elle est acceptable et justifiée; dans la pièce, elle n'est ni l'un ni l'autre. Hamlet *s'en souvient* tout à coup, après sa rencontre avec le spectre, sans qu'on sache comment ni pourquoi. Lorsqu'il a rejoint

ses compagnons et qu'il leur demande le secret, il leur dit : « Quelque étrange ou bizarre que soit ma conduite, car il se peut que plus tard je juge convenable d'affecter une allure fantasque. » Mais Hamlet ne s'explique pas davantage. Il ne nous donne pas ses raisons. A la vérité il n'en a aucune. Et, en effet, on ne voit pas que la folie serve un instant à sa vengeance ou à sa sécurité.

Il y a plus. Le personnage de la chronique, lorsqu'il contrefait le fou, y met de la conscience. Il se livre à des actes d'égarement excessifs et indiscutables (1). En peut-on dire autant d'Hamlet? A peine quelques mots, avec Polonius d'abord, avec le roi ensuite (2), deux ou trois répliques bien faciles et qu'on lui soutire complaisamment. Hamlet ne donne vraiment des apparences d'aliénation qu'une fois, dans cette mascarade chez Ophélie que nous ne voyons pas et dont elle fait le récit à son père (3). Shakespeare se contente de *poser*

(1) « Car tous les jours étant au Palais de la Reine qui avait plus de soin de plaire à son paillard que le souci de venger son mari ou de remettre son fils en son héritage, il se souillait tout de vilenie, se vautrait es balayures et immondices de la maison et se frottant le visage de la fange des rues par lesquelles il courait comme un maniaque, ne disant rien qui ne ressentît son transport de sens et pure frénésie. Et toutes ses actions et gestes n'étaient que les contenances d'un homme qui est privé de toute raison et entendement, de sorte qu'il ne servait plus que de passe-temps aux pages et courtisans éventés qui étaient à la sûreté de son oncle et beau-père. »

(2) Hamlet : « Me reconnaissez-vous, Monsieur ? »

Claudius : « Cette réponse ne s'adresse pas à moi. »

Ici encore, Shakespeare s'est souvenu du personnage de la Chronique.

(3) M. Paul Bourget, qui a voulu aussi s'expliquer sur Hamlet, et

la folie. Il a compté judicieusement sur Ophélie, qui y sera prise tout de suite et ne manquera pas de la publier. Cela fait, il est entendu qu'Hamlet est devenu fou, sans que les personnages cherchent bien sérieusement à s'en assurer et sans qu'Hamlet lui-même remplisse bien sérieusement son rôle. Il n'y tient pas et ne s'y tient pas.

Mais le grand malheur de la folie d'Hamlet est dans les interprétations qu'elle a entraînées. Des critiques célèbres et jusqu'à de célèbres aliénistes se sont demandé :

1° Si Hamlet n'avait pas des dispositions à la folie?

2° Si la mort de son père et le mariage qui l'a suivie n'avaient pas développé ces dispositions?

3° Si, dans sa préoccupation de la folie, il n'y avait pas les signes et le commencement de la folie véritable?

4° Si, en contrefaisant le fou, il ne le devenait pas?

5° S'il ne fallait pas voir chez lui des moments de folie jouée, d'autres moments de folie sincère, et d'autres moments encore de lucidité?

On comprend que tant de questions, posées, débattues, d'autres critiques prétendent qu'Hamlet rompt furieusement avec Ophélie pour être tout entier à sa vengeance.

D'abord Hamlet n'est jamais à sa vengeance. Il se reproche continuellement de la différer. Si le hasard ne lui amenait pas les Comédiens il ne ferait aucune tentative. Le spectre lui reproche assez nettement.

Ensuite Hamlet ne rompt pas avec Ophélie. Il lui fait une scène qui est conforme à son caractère et à la nature de leurs relations. Lorsque Hamlet et Ophélie se retrouvent à la représentation théâtrale, la scène est oubliée. Ils sont comme des gens qui se sont vus la veille, et qui ont tout simplement philosophé comme à leur ordinaire

approfondies jusque par la science, aient un air d'importance et de vérité. Elles ne reposent sur rien. Elles viennent uniquement de la chronique, de la folie qui s'y trouve et que Shakespeare a conservée.

Examinons.

Hamlet aimait le père qu'il a perdu, il le pleure. Le mariage de sa mère est des plus coupables, il le blâme. En même temps il soupçonne un crime (il est le seul) et celui qui l'a commis (1). Accablé et impuissant, il veut retourner à Wittemberg, à la vie d'université qui est la sienne. Jusqu'ici, n'est-ce pas, Hamlet n'est pas fou (2)? Quand Horatio et ses compagnons se présentent, l'excessive douleur qu'il montre devant eux est assurément bien légitime. Quand Horatio lui parle de l'apparition, il accueille fort tranquillement une communication qui pourrait le surprendre et le troubler davantage. En arrivant sur la plate-forme, il est on ne peut plus calme. Il s'entretient avec Horatio si librement que Shakespeare lui a mis dans la bouche un speech contre l'ivrognerie à l'adresse de ses compatriotes. Un membre d'une société de tempérance ne s'exprimerait pas mieux. Son invocation au spectre, qui n'était pas commode, dit tout ce qu'il faut et le dit très habilement (3). Il n'a que trop raison,

(1) O mon oncle ! ô mon âme prophétique !

(2) Remarquons en passant qu'Ophélie ne l'occupe guère.

(3) Taine, au lieu de suivre la scène, en détache quelques mots et les interprète avec son parti pris. Hamlet dit : « Mon père ! Il me semble que je le vois, mon père ! » Commencement d'hallucination, s'écrie Taine ! Pas du tout. Pas le moins du monde. D'abord il nous est arrivé à tous de dire d'une personne que nous avons perdue : « Il me semble qu'elle est là et que je la vois. » Mais il y a autre chose : il

lorsque ses compagnons veulent le retenir, de s'emporter contre eux. En présence du spectre, il a une tenue excellente et qui est rare chez lui; il retient sa langue, c'est le plus grand effort qu'on puisse lui demander.

Correct avec le spectre, que fait Hamlet lorsque le spectre l'a quitté. Il tire ses tablettes et y écrit : « Voilà le mot d'ordre. Me souvenir de toi. Je l'ai juré. » On ne peut pas voir un homme plus raisonnable, qui se connaisse et se gouverne mieux jusqu'à prendre ses précautions contre lui-même.

Dira-t-on que l'instant d'après, d'une minute à l'autre, Hamlet va perdre l'esprit? Pourquoi? Ses compagnons le cherchent et l'appellent; il leur indique l'endroit où il se trouve avec un signal de chasse à la mode. Hamlet donne là une marque de sang-froid et non pas d'égarement. Ses compagnons l'ont rejoint et l'interrogent; il va tout leur dire, on connaît son expansion ordinaire; il se retient, il s'excuse de se taire, il fait appel à leur discrétion et à leur loyauté; mais c'est la sagesse même (1). Ah! il y a encore le fameux : *vieille taupe !*

y a une nécessité d'art dramatique, un truc de dialogue que Taine ne soupçonne même pas. Si Shakespeare a fait dire à Hamlet : « Mon père, il me semble que je le vois », c'est uniquement pour amener la réplique d'Horatio et le récit dont celui-ci est chargé. « Vous croyiez voir votre père, Monseigneur, et vous le voyiez avec les yeux de l'esprit ; mais il nous est apparu à nous, oui, apparu, tel qu'il vivait en chair et en os. » Hamlet, dans cette scène, n'est pas hors de lui, comme le croit Taine, il est abattu, et l'acteur doit le jouer abattu. C'est Horatio qui a la parole ; il apporte une grosse nouvelle et il la remettrait à une autre fois si Hamlet n'était pas en état de l'apprendre, s'il ne se tenait pas tranquille.

(1) Quand ses amis arrivent, dit Taine, il leur fait des phrases

Si là, en effet, les mots sont bien durs et bien étranges, disons que les mots sont durs et étranges, et ne disons pas autre chose. Après tout, serait-il bien étonnant de trouver dans Shakespeare, chez le sauvage ivre d'autrefois, deux ou trois apostrophes mal venues? Mais c'est la scène, c'est toute la scène qu'il faut suivre et elle est bien claire. Que veut Hamlet? Il veut diminuer l'apparition et lui ôter son importance. Comment y réussira-t-il? En restant maître de lui. Et il l'est, maître de lui; il l'est de parti pris, il l'est jusqu'à l'excès, il l'est jusqu'au dilettantisme. Voilà l'expression juste, bien qu'un peu trop moderne. Ce dilettantisme, là où il s'exerce, dans la plus funèbre occasion, nous le trouvons féroce et impie; il nous blesse profondément. Soyez certain qu'Hamlet aussi se sent coupable, et lorsque l'ombre aura dit son dernier mot, lorsqu'elle va disparaître, le dilettante repentant lui jettera cet adieu plein de larmes filiales : Repose-toi, pauvre âme en peine.

Cet exemple de dilettantisme n'est pas le seul que nous donne Hamlet. Il nous en donne bien d'autres et de continuels. Regardons-le pendant la représentation théâtrale; il est dans la salle et sur la scène; il surveille Claudius et apostrophe les comédiens (1 et 2). Il chiffonne Ophélie par-dessus

d'enfant et d'idiot. Il n'est pas maître des mots; les paroles vides tourbillonnent dans sa cervelle et sortent de sa bouche comme en rêve.

Où Taine prend-il tout cela ? Hamlet ne dit pas un mot qui ne soit naturel, senti, logique.

(1) « Je t'ai entendu, dit Hamlet au comédien, déclamer une tirade qui n'a jamais été dite sur la scène ou qui ne l'a été qu'une fois; la pièce, je m'en souviens, ne plaisait pas à la foule », etc.

(2) « Dites, je vous prie, cette tirade, continue Hamlet, comme je

le marché. Quand Claudius s'est enfui en confessant son crime, Hamlet triomphe. Il a tenté une expérience; il a monté une comédie et elle a réussi. Le nom de Néron est déjà sur ses lèvres. C'est qu'en effet Hamlet est bien un virtuose et un dilettante; il joue toujours la situation.

Est-il fou lorsqu'il est seul, dans ses sublimes monologues? Est-il fou avec Horatio, quand sa générosité d'esprit et ses besoins d'affection lui échappent? Est-ce avec les comédiens qu'il est fou? Il trouve tout de suite le *Meurtre de Gonzague* dont il a besoin, et il composera lui-même les douze ou quinze vers qu'il faut y ajouter. Il intervient dans les querelles littéraires de l'époque; il fait aux acteurs tragiques, à ses interprètes futurs, tout un cours de déclamation, sans oublier les clowns et les queues-rouges; il donne au monde des théâtres un revers de main que celui-ci paraît avoir mérité de tout temps (1). Est-il fou lorsqu'il présente le flageolet aux confidents de Claudius et qu'il a tout l'air de leur dire : je joue peut-être avec les autres, mais on ne joue pas avec moi. Est-il fou enfin lorsqu'il censure et torture sa mère (2), et il y aurait bien de quoi le devenir avec ce spectre en tiers, visible pour lui, invisible pour elle. Hamlet fou? Allons donc! Dans ce tas de criminels et de passionnés, il est le seul qui

l'ai prononcée, couramment, mais si vous la braillez, comme beaucoup de nos acteurs... », etc.

(1) Polonius interrompant le comédien : « C'est trop long. »

Hamlet : « Continue, je t'en prie. Il lui faut une pique ou des calembredaines; autrement il s'endort. »

(2) Hamlet insiste avec sa mère : « Le délire ! Mon pouls bat comme le vôtre et garde sa saine harmonie. Ne vous figurez pas que c'est ma folie qui vous parle et non votre faute... », etc.

se possède, qui se connaisse et se gouverne; il argumente à tout propos, et s'analyse sans fin.

Ainsi la folie d'Hamlet n'est pas réelle; elle n'est qu'à peine feinte et rien ne la justifie. Shakespeare l'a conservée pourtant; il l'a conservée pour des raisons d'auteur dramatique. D'abord il trouvait avec la folie le lien nécessaire où tous ses personnages allaient se rattacher. Ensuite la folie devait donner à son héros le mouvement qui lui est indispensable. Cette folie, tant de fois interrogée par la critique, étudiée, décrite, commentée, obscure pour les uns, fatale pour les autres, et patati et patata, c'est un moyen de théâtre, pas autre chose; c'est tout bonnement la vie de la pièce et pour Hamlet le battant donné à son caractère. Sans elle, rien ne va; avec elle, Shakespeare dispose de la scène et du public. Sur cette plate-forme de carton, dans ce milieu de légende et d'opéra-comique, il lance un personnage extraordinaire, souple et mobile, pleurnicheur et mystificateur, poète, philosophe, misogyne, anarchiste, en un mot, le plus grand bohème de tous les siècles réunis.

IV

On a parlé bien souvent d'Hamlet et toujours bien timidement. Il embarrasse. L'opinion la plus célèbre et en même temps la plus fausse est celle de Gœthe. Après bien des tâtonnements et beaucoup de complaisance, Gœthe est arrivé à cette conviction. Hamlet était d'abord un modèle de prince, un prince courtois, mesuré et ambitieux, que ses malheurs

de famille et la perte d'une couronne ont subitement déséquilibré.

Ah! le pauvre portrait et où l'on ne retrouve rien du personnage, ni sa complexion théâtrale, ni son geste philosophique! La critique française, M. Taine, M. Montégut, M. Lemaître ont adopté pourtant l'opinion de Gœthe, et ils l'accommodent, je ne sais comment, avec d'autres vues bien différentes.

Si Hamlet avait été un moment le prince véritable que nous dépeint Gœthe, voici comment les choses se seraient passées. Il eût été très affligé sans doute de la mort de son père, mais sa douleur serait restée convenable et discrète. Le mariage de sa mère l'aurait vivement blessé, sans que le respect lui permît de s'y appesantir. Lorsque Horatio et les autres seraient venus lui parler du spectre, il leur aurait répondu : non, j'aime mieux ne pas le voir. Et si Hamlet avait été préoccupé de ses droits au trône, de la succession politique qui devait lui revenir un jour, il serait plein d'estime pour Polonius, un homme d'État considérable, au lieu de le poursuivre impitoyablement, avec des plaisanteries de caricaturiste. Les événements les plus graves ne changent pas un homme à ce point-là, jusque dans sa nature et son pli général.

J'admettrais très bien qu'Hamlet, apaisé et converti, remplissant consciencieusement ses devoirs royaux, devint un Marc-Aurèle ou un Frédéric; mais qu'on nous le donne pour un Louis XIV jeune, membre du Conseil et homme de cour, c'est se moquer du monde, c'est ne rien comprendre au personnage, et, comme M. Taine le dirait lui-même, c'est supprimer toute sa psychologie.

Je me figure d'abord Hamlet un enfant chétif et exigeant, insupportable. Puis ces mauvaises dispositions l'ont éloigné de la vie de son âge en même temps qu'une intelligence précoce le jetait dans les livres et dans les songes, dans l'examen à outrance. Les poètes agissent fortement sur lui.

Il est tout l'opposé de son père. Ainsi s'explique ce respect, cette tendresse particulière, où il entre de l'admiration d'un être faible pour l'homme énergique et résolu. Si Hamlet a eu quelque goût pour l'escrime et la salle d'armes, c'est hasard, caprice, la prétention de ne pas être tout à fait malhabile. Il est possible aussi que cette passion chez lui ne soit pas bien sincère et que Shakespeare ne la lui ait donnée que pour amener son dénouement.

Le rang qu'il occupe a développé sa misanthropie et lui a permis d'en faire montre. Il ne s'est jamais privé d'être impertinent. Bien souvent, avec ses interlocuteurs, il ne répond qu'à lui-même. Aussi, ce rôle d'inconscient et d'égaré ne lui coûtera guère; il n'a qu'à forcer un peu son ironie habituelle. Ophélie et Claudius remarqueront seuls la différence; il passe depuis longtemps pour un maniaque et un animal.

Il vit à l'écart; il mange peu et rapidement; ses nuits seraient plutôt mauvaises. Il n'a pas d'amis. Horatio n'est qu'une préférence morale et accidentelle. En réalité, il n'éprouve pour Ophélie qu'une fantaisie de tête, un amour littéraire, qu'il satisfait avec des observations, des galanteries et des polissonneries. Roméo ne plaisante jamais. Chargé d'un secret terrible, il le dirait tout de suite à sa maîtresse; Hamlet se précipite sur la sienne, et l'injurie et tout son sexe avec elle.

Il est humain. Il n'a pas commis les crimes qui se trouvent dans la chronique et que Shakespeare lui a repassés. C'est un philosophe que la vengeance agite et qui ne s'y décide pas. Le châtiment qui est dans ses moyens, dans ses cordes, c'est celui qu'il inflige à sa mère; un châtiment parlé, oratoire, déclamatoire, où il se déchire lui-même. Il court après les thèmes et les plus cruels pour expectorer son pessimisme.

Gœthe conclut ainsi : « Il est clair pour moi que Shakespeare a voulu nous montrer une âme chargée d'une grande action et incapable de la remplir. » L'observation serait intéressante si elle ne prétendait pas expliquer et contenir le caractère tout entier. Elle n'atteint que la partie dramatique du personnage, la fonction de vengeur qu'il a dans la pièce. Mais Hamlet est surtout et presque toujours en dehors de cette fonction. Ce n'est pas une action qui est au-dessus de ses forces; c'est l'action même qui lui paraît vaine, stérile et misérable, qu'il méprise philosophiquement. Il dira au milieu des tombes, avec la tête des morts entre les mains : « Ainsi la gaieté, la beauté, la sentence du juge et les titres du propriétaire, la gloire d'Alexandre, toutes les grimaces du *struggle for life* se rejoignent et n'en font plus qu'une sur ce crâne vide et glacé. » A quoi bon alors? Qu'est-ce qui vaut et que sert d'intervenir?

Est-ce bien une grande action d'ailleurs, comme le dit Gœthe, qui est imposée à Hamlet? Une grande action ou un grand sacrifice, un acte public, Hamlet l'accomplirait peut-être; un devoir inutile et qui fera de lui un meurtrier, Hamlet n'en est pas capable. Disons tout. Hamlet adorait son père et le pleure tous les jours; il ne désire pas le venger.

To be or not to be! Voilà l'unique, l'importante et l'éternelle question! Lorsqu'il aura frappé à son tour, Hamlet en saura-t-il davantage sur l'autre monde et sera-t-il plus satisfait de celui-ci? Le pouvoir sera-t-il moins insolent? La justice sera-t-elle plus rapide? Le mérite sera-t-il plus honoré et la pauvreté moins redoutable? Qui mettra fin à l'inquiétude philosophique et aux calamités terrestres?

Laissez ce martyr, ne lui demandez rien. Il souffre. Il se porte à merveille et il souffre cruellement. Comprenez donc que cette agitation artificielle et extérieure ne compte pas; elle le calmerait plutôt. Il souffre, pour lui, pour vous, pour le monde entier. Si vous voulez le connaître, écoutez-le lorsqu'il est seul, lorsqu'il est dégagé de l'homme et de la femme, et qu'il a rejeté le livre qui ne contient que des mots. Toute la mélancolie humaine lui vient sur les lèvres et il prononce les plus belles paroles qui aient été dites sur la scène.

V

Hamlet est bien l'unique personnage de la pièce; tous les autres manquent d'importance et de consistance. Ceux-là n'ont pas de siècle.

On ne comprend pas très bien le caractère de Claudius. Il a de la bonté pour Hamlet après lui avoir tué son père. Il ne paraît pas d'abord très gêné par son crime, et il perd la tête ensuite bien facilement. Il a des remords; il est tendre avec la reine, affectueux avec Polonius; il montre bien du cœur pour un si grand scélérat.

Gertrude a toujours la larme à l'œil. C'est une femme d'amour; une paillarde, le mot revient plus d'une fois dans la chronique et dans la pièce. Elle favorise les projets d'Ophélie et aurait voulu la donner à son cher Hamlet. Au fond, avec elle et Claudius, on a affaire à des personnes très sensibles, qui ont arrangé leur vie un peu brutalement et qui voudraient qu'on n'en parlât plus.

J'aime beaucoup Polonius ; il est charmant au début, plein d'aimable sagesse et de grâce paternelle. Un peu bavard, mais Hamlet pourrait bien le lui pardonner. C'est Hamlet qui le rend bête. Il ne fait pas bon d'approcher un fou et au théâtre moins qu'ailleurs. Polonius tourne court, il est vrai; il rappelle plusieurs personnages de Shakespeare, le Ménénius Agrippa de Coriolan, sans être achevé et admirable comme lui.

Laertes et Horatio sont indifférents.

Ophélie, jusqu'ici, n'a pas été mieux comprise qu'Hamlet. Elle représente la mort par amour. C'est une gaillarde, qui sait ce qu'elle vaut et qui a jeté ses vues sur le prince royal. Elle le flatte et l'émoustille. Hamlet la connaît bien. Son mauvais ton avec elle et ses grossièretés de collégien viennent de là. Dans la fameuse scène : « Au couvent, au couvent! » il ne manque pas de lui dire ses vérités. « J'ai entendu parler de vos peintures; Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre. Vous sautillez; vous trottinez; vous zézayez. Vous donnez des sobriquets à tout le monde et vous faites passer votre légèreté pour de l'ignorance. » Voilà l'Ophélie véritable (1). Quand la folie l'a prise et que des bouts de

(1) Ophélie, lorsque son frère lui fait de la morale, le rabroue carrément.

chanson lui reviennent, nous connaissons ses romances favorites. N'en doutez pas. C'est le répertoire d'Yvette Guilbert qu'on retrouve déjà dans les salons du moyen âge. Fille de cour, décidée et délurée, jeune ambitieuse qui perd tout à la fois, noyée de toutes parts, dirait Laertes, avant de tomber à l'eau.

VI

INTÉRÊT DU PREMIER HAMLET

Il y a, on le sait, deux Hamlet de Shakespeare, authentiques tous deux, l'Hamlet improvisé que personne n'a lu, et l'Hamlet définitif que tout le monde connaît; il me reste à les comparer ensemble.

La critique, qui a fait toute sorte d'études sur Shakespeare, n'a pas fait celle-là et elle a eu tort. Elle y aurait trouvé d'abord, pour employer son langage, la solution d'un problème littéraire qui l'inquiète et la déroute depuis bien longtemps. Shakespeare, quand il a écrit Hamlet, le premier Hamlet, était-il jeune, était-il très jeune, ou bien avait-il atteint déjà les deux maturités, celle de l'âge et celle du talent? La question est résolue pour moi. Je me moque de l'érudition, de ses scrupules et de ses dates; le texte seul me suffit.

On s'aperçoit tout de suite, en lisant le premier Hamlet, que l'auteur a bien peu vécu encore (1). L'observation est

(1) L'opinion de Schlegel.

pauvre et fait défaut. Tous les personnages et Hamlet lui-même manquent d'aliments. Les monologues, qui deviendront des morceaux compacts, des blocs de marbre, ne sont pas faits et ils ne sont pas tous là. Celui que prononce Hamlet, et il est admirable, après sa rencontre avec l'officier de Fortenbras, n'existe pas. On reconnaîtrait difficilement, dans sa première et médiocre ébauche, le célèbre : *to be or not to be.* « Qui voudrait, s'écrie Hamlet, supporter les dédains du monde, les injustices du pouvoir, l'humiliation de la pauvreté, les tortures de l'amour malheureux, les lenteurs de la loi, l'insolence des gens en place et les mille rebuffades que le mérite résigné reçoit des créatures les plus indignes... » Ce cri terrible et déchirant, ce résumé de la condition humaine, Shakespeare l'a esquissé d'abord avec des banalités et des vulgarités, *avec les pleurs de la veuve et de l'orphelin.* Il a vingt ans et il ne sait rien. La grande expérience n'a pas commencé pour lui. Plus tard il établira son bonhomme, il le pétrira avec le sang et les larmes communes, et il lui donnera ce profil symbolique qu'on aperçoit de toutes les routes de la vie.

Shakespeare, dans le second Hamlet, reprend toutes ses scènes et elles ne sont plus reconnaissables. Il les immortalise. Il fait des béquets aussi et, qu'on me passe le mot, il répare des gaffes. Quelques-unes sont curieuses et amusantes à relever.

Au début de la pièce et de la deuxième scène, après que Claudius a expédié les affaires d'État, Laertes, on s'en souvient, lui demande la permission de retourner en France. Laertes, dans le premier Hamlet, parlait *des funérailles du roi*

qui sont terminées. Shakespeare supprime cette phrase malheureuse et fait dire à Laertes qu'il est rentré en Danemark *pour assister au couronnement de Claudius*. La gaffe est réparée.

En voici une autre. Elle se trouve dans la représentation théâtrale, dans la scène jouée par les comédiens. Le roi, au moment d'être empoisonné, disait à sa femme : *Je te dois quarante années de bonheur*. Ces quarante années de bonheur, qui donnaient à la reine la soixantaine, appellent l'attention de Shakespeare. On ne fait plus beaucoup de folies pour une femme de cet âge-là et encore moins commettrait-on un crime. D'un autre côté, dix ans de bonheur, vingt ans même, la poésie demande davantage. Shakespeare transige. Le roi dira définitivement à sa femme : *Je te dois trente années de bonheur*.

Voici une gaffe encore. Hamlet, dans la scène avec sa mère, lui disait : *Regardez votre premier mari, c'est Mars ; regardez le second, c'est Vulcain*. Cette comparaison classique venait on ne peut plus mal et Gertrude aurait eu le droit d'en rire. Là, Shakespeare fait la correction d'un artiste consommé. Hamlet, dans l'édition définitive, compare successivement son père à Jupiter, à Apollon, à Mars, à tous les dieux; de Vulcain, il n'est plus question.

Voici une dernière gaffe et celle-là est plus extraordinaire. Dans cette même scène entre Hamlet et sa mère, le spectre apparaissait primitivement *en déshabillé de nuit*. Shakespeare s'était dit sans doute que le spectre était là chez lui, dans son intérieur, en famille. Plus tard, il est revenu sur ce vain calcul de jeune homme. Il a pensé sagement que deux cos-

tumes pour un spectre, une armure et un pet-en-l'air, c'était trop, et il ne lui a laissé que l'armure.

Dans le premier Hamlet, Gertrude, en convolant avec Claudius, ignore qu'il a tué son mari; dans le second, elle est sa complice. Mais ce changement n'a pas l'importance qu'on pourrait croire et ne porte que sur quelques mots.

Les tentatives d'Hamlet sur Ophélie sont plus marquées dans l'édition définitive; elles ne sont ni plus sérieuses ni plus convenables; il indique un rendez-vous.

Deux ou trois scènes ont été déplacées ou supprimées. Enfin les noms des personnages sont différents pour la plupart.

La composition est restée la même, la même absolument. Si Shakespeare, en repensant tant de fois sa pièce, espérait la modifier dans quelque partie essentielle, le dénoûment par exemple, il n'y est pas parvenu. A un moment, l'esprit est comme blasé sur ses conceptions et ne peut plus rien pour elles. On dirait que, replacées dans le cerveau, elles retrouvent l'empreinte et les formes qui lui ont été fixées définitivement.

VII

Un spectacle grandiose qui trouble l'imagination et la pensée, voilà l'impression que donne Hamlet. Un caractère général et sans doute le plus général que nous ayons, voilà la création décisive et immortelle. Les taches légères, ces contradictions fâcheuses sont oubliées depuis longtemps. Quand la critique nous les rappelle, nous haussons les épaules;

quand les historiens littéraires nous les expliquent, nous leur rions au nez. Si Shakespeare a usé d'un moyen de théâtre et si la folie lui était nécessaire, nous écartons ce déguisement et nous ne voyons que l'homme vivant qui est dessous. Nous avons enlevé aussi à Hamlet, son rang, ses titres, tous ses droits au trône, et nous ne l'appelons encore le prince de Danemark que par bon ton littéraire; c'est un de nous.

Jamais personnage de théâtre ne ressembla moins à un personnage de théâtre. Hamlet n'a pas de passions et ne nous donne le spectacle d'aucune. Il est le héros d'une action dramatique et elle ne le préoccupe que le moins possible. Que fait-il donc? Il parle. Il parle toujours et de tout. Il prend l'éternité, il la quitte et la reprend; il passe à l'homme; il passe à l'amour et de l'amour aux questions littéraires; toutes les répliques lui sont bonnes. Une intelligence si brillante, une surexcitation spirituelle de tant d'éclat et où il entre un peu de comédie, nous intéresse au plus haut degré. Du même coup nous reconnaissons chez Hamlet les agitations de l'impuissance, l'impuissance qui se débat douloureusement au milieu d'idées générales; son existence est bien la nôtre et le secret de tous nos maux. Cette condition de l'homme n'est pas particulière à une époque; elle reparaît dans tous les temps et dans tous les pays. Hamlet a été d'abord Anglais; plus tard, les Allemands l'ont réclamé pour un des leurs; il est bien Français aujourd'hui et le père de beaucoup de petits Français.

***

Quel motif a Laertes d'accuser le roi du meurtre de son père (1)? Aucun. Les Danois se révoltent et prennent fait et cause pour le fils de Polonius; à quel propos? Nous pouvons bien admettre, comme nous le dit Claudius, qu'Hamlet soit populaire, mais que Laertes le soit aussi, c'est trop. Que signifie cette partie d'escrime entre Laertes et Hamlet qui se prêtent à une réconciliation absurde, à une joute absolument ridicule entre eux? Et encore et surtout, pourquoi Laertes, après avoir atteint son but et blessé Hamlet mortellement, se retourne-t-il contre le roi? Il s'est perdu lui-même dans le piège tendu à son adversaire, soit; mais est-ce une raison de pardonner à Hamlet, d'oublier la mort de son père et celle de sa sœur, d'avouer sa félonie et de trahir Claudius?

Mais cette confession de Laertes était devenue indispensable. C'est la ressource finale pour Shakespeare, le truc de dialogue qui doit enlever Hamlet et le précipiter sur le roi. Polonius est mort; Ophélie est morte; Gertrude et Laertes sont en train de passer; Hamlet lui-même n'a plus qu'un instant à vivre. Il est temps que l'homme du XVIe siècle reparaisse, s'il ne veut pas que Claudius soit justement le seul qui échappe au carnage général.

(1) Inédit.

***

Que fait Hamlet pendant ce temps-là? Hamlet a appris que son père avait été assassiné, que le meurtrier est son oncle et qu'il a épousé sa mère, et alors il se désole, il se tourmente, il tire son calepin pour y inscrire des maximes; il est incapable d'effort, de décision et d'action. Il en est à ce point incapable qu'il lui vient des pensées de suicide plutôt que de vengeance. Je me figure, si Shakespeare avait aimé son père autant qu'Hamlet aimait le sien et qu'on le lui eût assassiné, que le meurtrier aurait passé un mauvais quart d'heure. Je crois que Shakespeare aurait frappé sur tout le monde plutôt que de manquer le coupable.

Je ne veux pas pousser plus loin le parallèle. Je vais vous dire tout de suite pourquoi on a rapproché Molière d'Alceste et Shakespeare d'Hamlet.

***

On a dit bien des fois que Molière s'était peint dans Alceste. Rien dans le caractère et dans la vie de Molière n'autorise cette supposition, et la supposition contraire serait sans doute plus vraie. La première idée du *Misanthrope* se trouve dans la *Princesse d'Élide* où Molière nous a montré un prince sauvage et amoureux. Par quelle suite de pensées et de rêveries, par quel lent et continuel travail de l'esprit, par quel hasard aussi, car le hasard entre pour quelque chose dans les productions que donne un écrivain, dans celles qu'il termine de

préférence à d'autres, Molière a-t-il repris son personnage et d'un prince de tragédie a-t-il fait le type immortel de la comédie? Comparer Molière à Alceste, autant dire que Molière a écrit le *Misanthrope* pour utiliser quelques tirades de la *Princesse d'Élide*.

De même on a dit de Shakespeare qu'il s'était peint dans Hamlet.

La folie des commentateurs, elle est sans mesure et sans limites. Le fils de Shakespeare s'appelait Hamlet. Là-dessus, on a bâti une histoire. On a inventé que Shakespeare avait une vengeance mystérieuse à exercer, qu'il craignait de mourir avant de l'avoir exercée, qu'il avait entendu ainsi la léguer à son fils. Remarquez qu'il n'y a pas de plus mauvais vengeur qu'Hamlet et que Shakespeare pouvait lui en trouver mille autres préférables.

Il y avait une supposition plus simple et, lorsqu'on connaît la vanité des auteurs, toute naturelle. On pouvait croire que Shakespeare avait eu son fils quelque temps après la représentation et le succès d'Hamlet et qu'il avait trouvé piquant de mêler les deux paternités, que l'une servit de souvenir et de réclame vivante à l'autre. Est-ce que ces choses-là ne se font pas encore aujourd'hui? Est-ce que nos auteurs ne donnent pas les noms de leurs héroïnes, et bien souvent de tristes héroïnes, à leurs filles? Est-ce qu'ils ne donnent pas le nom de leurs ouvrages à une maison de campagne, à un bateau, à un ballon? J'ai un de mes confrères qui a baptisé ainsi son vélocipède. Est-ce que nos auteurs ne nous apprennent pas la date exacte où ils ont commencé un ouvrage et la date exacte où ils l'ont terminé et, s'ils ont eu le bonheur

de l'écrire dans un château, chez une femme du monde, est-ce qu'ils ne trouvent pas le moyen de nous le faire savoir avec cette vanité particulière aux parvenus de lettres?

Eh bien, toutes ces suppositions sont aussi fausses les unes que les autres, la vérité est plus simple encore, si terre à terre que je suis embarrassé de vous la dire. Si le fils de Shakespeare s'appelait Hamlet, c'est tout simplement parce que son parrain s'appelait Hamlet et que, comme tous les filleuls, il portait le nom de son parrain.

C'est que ces deux personnages sont faits avec des réflexions philosophiques, avec des idées générales, avec des lieux communs. On en a conclu que Molière et Shakespeare avaient d'abord trouvé ces lieux communs pour leur propre compte, qu'ils avaient peiné dessus avant de les mettre dans la bouche de leurs personnages. Mais si les hommes se ressemblaient par les lieux communs qu'ils débitent couramment, ils se ressembleraient tous. Prenons par exemple un épicurien, un bon vivant; plaçons-le dans une salle à manger confortable, devant une table excellente. Il mange; il mange de fort bel appétit; et en même temps il songe. Voici ce qu'il se dit : C'est vrai, nous ne savons pas trop ce que nous venons faire en ce monde et nous sommes encore bien moins renseignés sur l'autre. Là-dessus il se console avec toutes les bonnes choses qu'il a sous la main. Un instant après, songeant toujours, il fait la réflexion suivante : Quel ennui! toutes les fois que nous avons besoin d'un ministre, nous trouvons un monsieur rogue et déplaisant. Eh bien, Hamlet ne dit pas autre chose. Mais Hamlet ne mange pas, Hamlet ne boit pas, Hamlet ne dort pas. Ces lieux communs l'oppriment. Ces

lieux communs l'exaspèrent et le désespèrent. Et en effet c'est la façon dont les lieux communs agissent sur les hommes qui différencient leurs existences et leurs caractères. Ainsi, ni dans leur personne physique ni dans leur personne morale, nous n'avons vu de ressemblance entre Hamlet et l'auteur d'Hamlet. Soyons donc certains que Shakespeare a composé son personnage comme il a composé tous les autres, un peu plus difficilement peut-être parce qu'il était plus jeune, parce que ses observations étaient encore restreintes et qu'il n'avait pas encore donné carrière à toute son imagination. Et la preuve, la preuve irrécusable de ce que je viens de vous dire, c'est que Shakespeare nous a donné une seconde édition d'Hamlet, que cette seconde édition est le double de la première et qu'il l'a enrichie de toutes les remarques, de toutes les observations, de toutes les acquisitions qu'il avait faites dans le cours de quinze années.

Shakespeare est un actif, un décidé, un énergique, un passionné. Déjà poète, il est lié avec d'autres jeunes gens de la ville et ils mènent ensemble une vie de dissipés, de tapageurs et de noctambules. Il chante et se grise. Il chasse et braconne, il est condamné. Enfin, à dix-huit ans et demi, Shakespeare se marie et son mariage est une réparation, à dix-huit ans et demi! Il a toutes les peines du monde à rester dans sa petite ville, il y étouffe et part pour Londres. Il laisse là sa femme et ses enfants. Il y fait tous les métiers. Il frappe à la porte d'un théâtre, y devient moucheur de chandelles, régisseur, acteur, auteur. Il dépouille tous ses confrères, les morts, les vivants, avec une audace qu'ils lui reprochent cruellement. Il est ardent, passionné, il aime le sexe, les douairières peut-être.

Qu'on le compare à Roméo, soit, mais quel rapport peut-on lui trouver avec Hamlet?

Rappelez-vous Hamlet, ce prince lymphatique, asthmatique, qui n'a que des nerfs; ce prince élevé à l'Université dans les livres et dans les songes. Lorsqu'il a perdu son père, il ne se retourne même pas vers Ophélie pour lui demander des consolations ; il veut retourner à l'Université et il n'a que ça à faire.

Quel rapport entre Shakespeare, ce poète d'interminables poèmes d'amour, avec ce pauvre Hamlet qui trouve quatre vers pour Ophélie et qui s'arrête là.

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ.[1]

BOTTOM

I

Le Songe d'une nuit d'été est une féerie d'abord. Obéron et Titania, Puck, sont des personnages de féerie, et la petite fleur, *qui fait aimer la première personne qu'on rencontrera*, a les vertus ordinaires d'un talisman.

Le Songe d'une nuit d'été est une comédie aussi, la plus piquante des comédies. Shakespeare renonce un moment aux amours tragiques. Il nous donne de la passion une peinture plus souriante et plus générale. Il nous montre ses ardeurs, ses caprices, ses égarements. La reine des fées qui s'éprend d'un âne est bien de toutes les allégories la plus aimable et la plus facile à saisir.

Mais Shakespeare a fait autre chose encore qui n'a pas été assez remarqué jusqu'ici. Il a introduit dans sa pièce la cari-

(1) La *Revue*, septembre et octobre 1892.

cature des comédiens et du grand comédien. Rappelez-vous cette troupe d'artisans qui est chargée d'interpréter *Pyrame et Thisbé* devant la cour. Rappelez-vous *Bottom ;* rappelez-vous *Flûte, Étriqué, Muffle,* et leur régisseur le bon *Lecoing*. C'est bien le monde des planches, sur les planches même, que nous avons devant nous : les acteurs chez eux, *photographiés* par un auteur dramatique qui a souffert mille fois de leurs prétentions et de leur sottise.

II

Je traduis la scène où la troupe est réunie pour la première fois; nous l'appellerions aujourd'hui : *la Lecture aux artistes.*

LECOING. — Tout le monde est là?

BOTTOM. — Appelez-les! appelez-les l'un après l'autre, dans l'ordre.

LECOING. — Voici la liste de ceux qui ont été désignés dans Athènes pour jouer un intermède devant le duc et la duchesse, le soir de leur mariage.

BOTTOM. — Mon bon Lecoing, dites-nous d'abord le sujet de la pièce, vous distribuerez les rôles après. Comme ça nous avancerons.

LECOING. — La pièce, c'est un drame. C'est la mort de *Pyrame et Thisbé.*

BOTTOM. — Un chef-d'œuvre, vous entendez ce que je vous dis, et *un chef-d'œuvre amusant!* Maintenant, Lecoing, passez à la distribution. Écoutez, Messieurs.

LECOING. — Vous répondrez quand je vous appellerai. Bottom!

BOTTOM. — Présent. Donnez-moi mon rôle sans observations.

LECOING. — Vous faites Pyrame.

BOTTOM. — Bien. Comment le voyez-vous, Pyrame? Est-ce un amoureux ou un roi?

LECOING. — C'est un amoureux. Pyrame se tue par amour.

BOTTOM. — Bien. Il faudra faire pleurer dans ce rôle-là. Si c'est moi qui le joue, la salle n'a qu'à bien se tenir; je lui arracherai des torrents de larmes. Mais j'aurais préféré jouer un roi. Je jouerai Hercule quand on voudra. *(Il récite quelques vers.)* Ça y est, hein? Je n'ai pas besoin de vous dire que je ne jouerai pas un amoureux comme j'aurais joué un roi.

LECOING. — Flûte!

FLUTE. — Il est là.

LECOING. — Vous jouerez Thisbé, vous.

FLUTE. — Qu'est-ce que c'est que ça, Thisbé? Un prince?

LECOING. — Thisbé est la maîtresse de Pyrame.

FLUTE. — Je n'en veux pas de votre rôle. Je ne veux pas jouer de femmes. Eh bien, et mes moustaches, qu'est-ce que vous en faites?

LECOING. — Vous mettrez un masque.

BOTTOM. — Si on peut mettre un masque, donnez-moi Thisbé.

LECOING. — Gardez votre rôle et Flûte gardera le sien. Vous, vous jouez le père de Pyrame; moi, le père de Thisbé. Et vous, Muffle, vous ferez le lion.

MUFFLE. — Est-ce qu'il est copié, le rôle du lion? Je voudrais l'avoir tout de suite pour l'étudier chez moi.

LECOING. — Vous n'avez qu'à rugir.

BOTTOM. — Donnez-le-moi, le rôle du lion.

LECOING. — Vous avez déjà Pyrame. Écoutez, Bottom. Pyrame est un joli garçon et un homme bien élevé, *un monsieur*. Il n'y a que vous qui puissiez le jouer.

BOTTOM, *négligemment*. — C'est bien, je m'en chargerai.

Comme c'est ça! Est-il joli, ce tableau de mœurs théâtrales, et est-il moderne! Interrogez un de nos auteurs, il vous dira que la scène vient d'être jouée devant lui. Voici ce pauvre Muffle qui ouvre les portes et qui demande son cahier comme les autres. Voici ce dadais de Flûte qui ne pense qu'à ses moustaches et n'est préoccupé que de les garder. Et Bottom, ce Bottom important, bruyant, tranchant, qui veut jouer tous les rôles et qui jouera Hercule quand on voudra, vous le connaissez tous; vous avez son nom sur les lèvres.

III

Shakespeare ne s'en est pas tenu là. Nous retrouvons nos comédiens plus loin, lorsqu'ils commencent les répétitions. Ils épluchent la pièce et leurs rôles. *Ils demandent des changements*. C'est Bottom, bien entendu, qui ouvre le feu avec son assurance ordinaire.

BOTTOM. — Mon bon Lecoing!

LECOING. — Eh bien, terrible Bottom?

BOTTOM. — Il y a des choses dans c'te pièce qui ne passeront jamais. Pyrame se tue. Les femmes n'accepteront pas ça.

MUFFLE. — M. Bottom a raison. Les femmes n'accepteront pas ça.

FLUTE. — Changeons le dénouement.

BOTTOM. — Non. Le dénouement peut rester comme il est. Seulement il faut faire un prologue.

Bottom a son *idée*. Le prologue sera fait de telle manière; il dira ceci et cela; il comprendra tant de vers et les vers seront de tant de pieds. Bottom n'est embarrassé de rien. Ses camarades l'écoutent religieusement. C'est un des leurs et leur préoccupation à tous est de refaire la pièce.

MUFFLE, *timidement, en regardant Bottom qui a cessé de parler*. — Et le lion?

FLUTE. — Voilà ce qui me fait peur à moi, le lion!

BOTTOM. — Je ne voulais pas parler du lion. Ah! mes enfants! c'est d'un dangereux, ce lion, d'un dangereux!

MUFFLE. — Il faudrait peut-être faire un second prologue.

Muffle aussi a son *idée*. Il la donne discrètement, mais il la donne. Muffle est quelquefois un prix du Conservatoire, quelquefois même un prix d'honneur. Une vocation irrésistible qui l'a brouillé avec sa famille l'a conduit sur les planches. Après quelques petits rôles joués sans succès, il est tombé dans la figuration. On l'appelle plaisamment le chef de la figuration. Si vous descendez un soir sur la scène et si Muffle peut vous prendre dans un coin, il vous dira mélancoliquement : Je n'ai pas donné ma mesure; des camarades qui ne me valaient ni par l'intelligence ni par l'instruction m'ont passé sur le corps; mais j'ai bien ma petite supériorité aussi. *Je connais le théâtre*. Quand je dis d'une pièce qu'elle fera de l'argent ou qu'elle ne fera pas d'argent, il est bien rare que je me trompe. Nous sommes deux aujourd'hui, pas davantage, qui connaissons le théâtre : Sarcey et Muffle.

IV

Après avoir critiqué et modifié la pièce, on se décide à la répéter. C'est le tour maintenant de la jeune première. On sait que les rôles de femmes étaient tenus alors par des hommes et nous venons de voir Flûte refuser celui de Thisbé. Mais les comédiennes manquaient-elles absolument? Il faudrait croire que Shakespeare les connaissait avant même leur existence et qu'il a deviné la *grue*, comme nous disons aujourd'hui.

Je demande la permission de traduire ce passage plus librement, tout en conservant les traits et la pensée comique de Shakespeare.

LECOING. — C'est à vous, Mademoiselle.

LA JEUNE PREMIÈRE. — O beau, beau, très beau Pyrame, au teint blanc comme le lys, tu ressembles à la rose, aimable et empressé jeune homme, je suis le coursier qui ne se lasse jamais...

LECOING. — Ce n'est pas ça, Mademoiselle.

LA JEUNE PREMIÈRE, *aigrement*. — Je vous demande pardon, je répète ce que j'ai sans y changer un mot. Ce n'est pas ma faute si l'auteur ne sait pas ce qu'il me fait dire.

LECOING. — Prenez votre rôle, Mademoiselle; vous mêlez le tout ensemble; vous récitez vos répliques avec le reste.

(On rit.)

LA JEUNE PREMIÈRE, *vexée, après avoir consulté son rôle*. — Pourquoi nous donne-t-on des rôles aussi mal copiés? On n'y comprend rien.

LECOING. — Recommençons, Mademoiselle.

LA JEUNE PREMIÈRE. — O beau, beau, très beau Pyrame, au teint blanc comme le lys, aimable et empressé jeune homme, oui, j'irai t'attendre sur la tombe de Nini.

LECOING. — Il n'y a pas Nini, Mademoiselle, il y a Ninus.

LA JEUNE PREMIÈRE, *furieuse, après avoir consulté son rôle, bas.* — Est-il bête, c't auteur! Ninus, qu'est-ce que ça veut dire? Nini, tout le monde comprend.

(On rit de nouveau.)

Je n'insiste pas. Je crois que la *Vie parisienne* aurait de la peine à trouver mieux.

V

Arrivé là, Shakespeare ne garde plus que Bottom; il le continue et le typifie. C'est Bottom, on s'en souvient, qui est métamorphosé en âne et enlevé par la reine des fées.

Le génie de Shakespeare est si abondant et la conception chez un auteur dramatique comme lui reste si mystérieuse qu'on ne peut pas tout expliquer. Shakespeare a-t-il voulu représenter Bottom sous la figure d'un âne ou bien sont-ce les combinaisons seules de la pièce qui ont amené cette rencontre? La question ne me paraît pas possible à résoudre. Shakespeare, et c'est là tout ce qu'on peut dire, nous a montré l'acteur en bonne fortune. Dans les amours allégoriques de Titania et de Bottom, nous devons voir, bien certainement, une de ces aventures si fréquentes alors entre grande dame et comédien. Shakespeare en avait été le témoin bien des fois, le confident sans doute aussi et peut-être le héros.

Il faut bien le reconnaître. Toute cette partie du *Songe*

d'une nuit d'été est faible. Le mélange de féerie et de comédie, que partout ailleurs nous avons trouvé si charmant et si fécond, est devenu un embarras. Les sylphes qui entourent Titania, Fleur-des-Pois, Graine-de-Moutarde et les autres ne disent rien. Titania ne s'échauffe qu'avec peine et sans conviction. Bottom lui-même a perdu de son entrain ordinaire. On trouve bien chez lui des apparences de fatuité et de mauvais ton, mais ce n'est pas assez. Il lui manque ce que justement il lui faudrait, la grande expansion de Falstaff.

Tenons-nous-en donc aux scènes si réussies de la pièce où Shakespeare nous a montré ses camarades dans l'exercice de leur profession, dans le train-train de tous les jours. N'y ajoutons qu'un mot, un mot décisif et qui complète Bottom. Lorsque la tête d'âne lui a été enlevée et qu'il est revenu à lui, Bottom s'écrie : *O beau, beau, très beau Pyrame!* c'est la réplique qu'il a retenue.

VI

Et maintenant, historiens littéraires, psychologues assermentés, vous, monsieur Taine, le grand esthète, comme on dit aujourd'hui, l'inventeur du *moment*, du *milieu* et de la *race*, écoutez ceci : Nous sommes au XVIe siècle, à une époque encore barbare. Nous sommes chez ces Anglo-Saxons, si caractéristiques et dont vous avez plein la bouche. Le théâtre ne fait que de naître; la scène est un plancher mal joint; les décors, les costumes n'existent pas. Eh bien, voilà les comédiens du temps et ce sont aussi les comédiens du nôtre. La sottise humaine, moins que cela, la sottise professionnelle

les a faits tels quels du premier coup et pour toujours. Leurs prétentions n'ont pas changé; leurs ridicules n'ont pas changé, et jusqu'à leurs paroles qui sont restées les mêmes. *Je jouerai Hercule quand on voudra*, c'est assez de ce mot pour détruire toute une théorie d'histoire littéraire.

ŒDIPE-ROI [1]

I

Je voudrais parler d'*Œdipe-Roi* et en parler très librement. La critique théâtrale m'impatiente, Aristote tout le premier, avec ses règles, ses commentaires et son ignorance.

Je laisse de côté la légende qui est bien monstrueuse et bien invraisemblable. Œdipe, pour sa part, n'a pas le sens commun. Personne n'est plus préoccupé des oracles lorsqu'il se sauve de Corinthe, et personne ne les oublie davantage lorsqu'il tue Laïus et qu'il épouse Jocaste. Plus tard, personne encore n'aura moins de mémoire, à un moment où elle ne devrait pas lui manquer.

Sophocle a-t-il vu dans la légende d'Œdipe une pensée générale à dramatiser? *La destinée est plus forte que l'homme et nul ne peut se soustraire à la sienne*. C'est là une interprétation de l'ouvrage qui a été donnée bien des fois. Elle n'est pas la seule. Œdipe, lorsque la pièce commence, est le plus puissant et le plus fortuné des mortels. Sophocle aurait voulu

(1) La *Revue littéraire et critique*, 25 juillet 1893.

nous montrer l'incertitude des conditions humaines, les hauts et les bas de notre existence. En réalité, et si l'on s'en tient au spectacle que nous avons sous les yeux, où est l'intérêt? Il est dans un secret que l'on cherche; il est dans tous ces témoins qui en apportent chacun un morceau; il est dans cette enquête qu'Œdipe poursuit si tragiquement.

Œdipe-Roi, en effet, n'est qu'une enquête, et l'auteur y a mis un soin si particulier, nous la suivons et nous nous y attachons à tel point que tout disparaît autour d'elle. A peine remarquons-nous Jocaste, qui est le personnage admirable et l'unique caractère de la pièce. Qu'elle vive ou qu'elle meure, nous ne nous en apercevons pas. Œdipe lui-même, dès qu'il sait à quoi s'en tenir, ne nous intéresse plus. L'enquête finie, tout est fini.

Je ne voudrais pas aller trop loin, que l'on me criât : Oh! Oh! et parler d'art inférieur. Mais que d'ouvrages semblables à *Œdipe-Roi*, où le même procédé amène les mêmes effets, et que nous appelons des mélodrames. Nous disons de tel auteur qu'il se sert de petits moyens et ce sont les moyens employés par Sophocle. Si les Grecs connaissaient le mot *ficelles*, il serait ici à sa place.

II

LE LYRISME

Le début est magnifique. Un roi-pasteur sur les marches de son palais; le peuple consterné qui le supplie et lui tend ses bras chargés de feuillages; derrière, une ville qui agonise.

Lorsque Œdipe se montre pour la seconde fois et qu'il a pris le temps de rédiger sa malédiction, la pièce, comme on dit aujourd'hui, est posée.

Mais nous tombons tout de suite, avec Tirésias, dans l'incohérence et le verbiage. Je viens de vous dire qu'Œdipe manquait de mémoire. Si le devin se bornait à l'accuser du meurtre de Laïus, on comprendrait qu'Œdipe se fâchât sincèrement. Mais Tirésias ne s'en tient pas là. Il parle de bien d'autres choses. Il parle de parricide et d'inceste. Il mange le morceau. Allons, allons, soyons sincères, c'est là qu'Œdipe devrait dresser l'oreille; c'est là que l'oracle devrait lui revenir; c'est là que ses perplexités devraient commencer. Mais la pièce est déjà bien courte, *un petit acte*. Sophocle a besoin de s'étendre et de ne pas se presser.

Œdipe s'emporte et accuse Tirésias à son tour. Dans un instant il accusera Cléon. Il va s'en prendre jusqu'au chœur. Œdipe, pour parler net, ne sait plus ce qu'il dit. Il bafouille (1).

La critique, qui est toujours si amusante avec les œuvres consacrées et qui s'extasie alors devant des virgules, a étudié cette colère d'Œdipe et nous l'explique judicieusement. Œdipe est un homme vain et irritable; c'est l'habitude du pouvoir qui l'a rendu ainsi. Bonne critique, tu ne sais pas ce que tu dis, et Sophocle sait ce qu'il fait. Si Œdipe écoutait

(1) Plus loin, Œdipe bafouille encore lorsqu'il parle de l'orgueil de la Reine.

Je crois bien que Sophocle a fait une imprudence ou une maladresse, en laissant soupçonner à Œdipe qu'il est un enfant trouvé. C'est trop. C'est jouer avec le feu.

posément les révélations de Tirésias, il serait inexcusable de ne pas en voir l'importance. Lancé et emballé comme il l'est, son aveuglement peut se justifier. Il y a là, de la part de Sophocle, une habileté, un truc d'auteur dramatique, et il n'y a pas autre chose (1).

Ce mauvais pas franchi, nous avons les protestations de Cléon et sa défense politique. Est-ce une défense bien sérieuse? Là encore la bonne critique se retrouve; elle pontifie sur du remplissage.

Ainsi une bonne partie de la pièce, la première moitié, est sans valeur; il faut attendre, passer outre et fermer les yeux.

III

Œdipe-Roi, si admiré de la critique, lui procure une de ses plus douces jouissances; elle y trouve les trois unités, oui, les trois ensemble.

Cette règle des unités a ses fanfarons. On en fait bravade dans les académies et dans les revues. Règle absurde, étroite et bornée! Règle qui n'existe pas! Qu'est-ce que c'est qu'une règle qui n'est, le plus souvent, qu'une apparence et que l'on observe sans qu'elle vous contraigne?

Lorsque Cléon se présente devant Œdipe et lui dit : Parlerai-je ici ou entrons-nous au palais? Œdipe lui répond : Explique-toi devant tous. Bien. Il n'y a rien à dire. Tirésias,

(1) Dans mon étude sur Hamlet, j'ai montré que Shakespeare affole son héros. Sophocle en a fait autant avec le sien ; il l'emballe. C'est le mouvement nécessaire donné au personnage.

s'il était plus circonspect, exigerait d'Œdipe une audience particulière. Passons encore sur Tirésias. Voilà la grande scène, la scène entre Œdipe et Jocaste, lorsque les inquiétudes d'Œdipe vont se préciser. Eh quoi! Cette explication si dangereuse aura lieu en plein air? Œdipe se confessera sur la place publique? Vous savez bien que non. Jocaste et lui rentreront au palais et en fermeront toutes les portes, ils se verrouilleront. Vous allez me dire : l'intérêt serait rompu, perdu peut-être. Ça, c'est autre chose. Convenez d'abord, si on me fait passer ici ce qui devrait se passer ailleurs, que la règle des unités n'est pas loyalement observée; convenez que le poète y manque, tout en ayant l'air de s'y soumettre; convenez donc que votre règle n'est qu'un mensonge qui entraîne d'autres mensonges (1).

Plus loin, lorsque Œdipe est à peu près instruit et qu'il n'a plus qu'un témoin, le témoin décisif, à entendre, il l'envoie chercher. Celui-ci se fait attendre. Œdipe le demande une seconde fois avec colère. Un autre qu'Œdipe, un autre qui ne serait pas retenu par l'unité de lieu, courrait au-devant du témoin. Donnez la situation à Shakespeare. Œdipe se jettera dans la campagne, il rencontrera l'homme et lui sautera à la gorge : « Réponds, réponds, ou tu es mort! » Et la vérité serait avec Shakespeare.

Si l'unité de lieu dans *Œdipe-Roi* a de grands avantages,

(1) Sophocle a bien vu cette invraisemblance et il a voulu la pallier autant que possible :

Le Chœur dit : « Femme, qu'attends-tu pour rentrer au palais avec Œdipe ? » Et Jocaste répond : « Que je sache d'abord ce qui est arrivé. »

elle n'est pas sans inconvénient. Les personnages n'ont qu'une manière de se présenter; ils se succèdent uniformément; c'est un défilé véritable. Employez ce procédé aujourd'hui, la bonne critique ne manquera pas d'en constater la monotonie et la naïveté.

Et l'unité de temps? Celle-là sera-t-elle plus justifiable que l'autre? A qui ferez-vous croire que tant d'événements et tant de personnages se retrouveront, le même jour et à la même heure, au rendez-vous? Que l'auteur en décide ainsi, c'est son droit; qu'une règle le lui commande, c'est absurde. Qu'est-ce que c'est qu'une règle qui n'entraîne qu'invraisemblances, lorsque ces invraisemblances justement en sont la condamnation.

IV

Dès que Jocaste entre en scène, et à partir de ce moment, on ne respire plus.

Jocaste, pour ma part, est le personnage que je préfère; il me paraît irréprochable. Quelle sagesse, lorsqu'elle intervient entre Œdipe et Cléon et leur fait honte de leurs misérables querelles! Quelle sagesse encore et quelle tendresse, lorsqu'elle réconforte Œdipe! Est-ce qu'on sait jamais avec les oracles? Est-ce qu'on y comprend quelque chose? C'est la bouteille à l'encre. Jocaste a de la religion pourtant; elle va à l'église; elle porte des offrandes à Apollon et lui adresse des prières. Jocaste, lorsque la vérité lui est connue, devient sublime. Mère et femme du même homme, sa première

pensée n'est pas de honte pour elle, mais de pitié pour lui. Elle sait ce qu'elle doit faire. Elle est déjà résolue à se tuer. Mais le malheur d'Œdipe passe avant le sien et le lui fait oublier. Femme rare, fine et grande (1)!

Un autre personnage m'intéresse. La bonne critique, pendant qu'elle commente Cléon et Tirésias qui ne sont rien, qui ne sont que des utilités, que le poète fait parler à son gré et approprie avec le reste, ne remarque pas le serviteur. C'est lui autrefois qui avait été chargé de tuer Œdipe et il a été pitoyable, il l'a sauvé. Lorsqu'il le voit revenir à Thèbes et épouser Jocaste, il ne peut plus habiter le palais; il va vivre dans les champs, avec les bêtes. Et le voilà, ce pauvre vieux, ce muet admirable, qui est appelé à comparaître; c'est de lui qu'on exige le dernier mot de toute cette tragédie. Humble et touchante figure que le poète n'a eu que le temps d'indiquer et, qui sait, où il a mis peut-être bien de la compassion.

Aujourd'hui, en étudiant *Œdipe-Roi*, nous ne pouvons rechercher que les parties morales, humaines et éternelles; tout le reste nous échappe et nous ennuie. Nous sommes dépaysés dans la cité antique et nous ne réussissons guère à nous la représenter. Nous sommes rebutés de cet amas d'horreurs : homicides, parricides, et incestes qui nous paraîtraient volontiers ridicules. Nous sommes assommés de cette mythologie obscure et surchargée, où les dieux, les temples, les oracles n'en finissent pas. Si le chef-d'œuvre de Sophocle tient bon malgré tout et nous passionne encore, on peut se

(1) En même temps Sophocle esquive l'inceste qu'une parole de trop dans la bouche de Jocaste rendrait insupportable.

figurer le plaisir qu'y trouvaient les Grecs, lorsque l'auteur était d'accord avec le public, lorsque leurs imaginations étaient communes et que le peuple trouvait là un spectacle fait, en quelque sorte, avec sa chair et ses os.

TARTUFFE [1]

J'ai voulu bien des fois parler de *Tartuffe* et j'y ai renoncé. Aujourd'hui encore je n'en dirai que quelques mots. Plus je vais et plus l'étude des grandes œuvres théâtrales me paraît chimérique. Nous ne savons rien. La pensée véritable de l'auteur, en admettant qu'elle n'ait pas varié, reste une énigme. Le travail si compliqué et si mystérieux de la gestation nous échappera toujours. Nous en sommes réduits à des interprétations plus qu'incertaines, où notre fantaisie entre pour beaucoup et où bien souvent la recherche de la vérité est ce qui nous préoccupe le moins.

Dans l'histoire anecdotique de *Tartuffe*, qui est bien connue et que je ne fais que rappeler, nous pouvons déjà surprendre l'ignorance ou le parti pris des commentateurs.

On se souvient que *Tartuffe*, lorsqu'il fut représenté pour la première fois à Versailles, n'était pas encore terminé. Molière n'en avait écrit que les trois premiers actes. Oh! ces trois actes, à combien de versions, d'explications, de suppo-

(1) La *Revue Parisienne*, 25 janvier 1894.

sitions, et, disons le mot, à combien de sottises ont-ils donné lieu! C'est Michelet, dans son *Histoire de France*, qui a été le plus loin. Il n'a pas craint d'affirmer que *Tartuffe*, dans ces trois actes, était déjà tout entier, complet, achevé, et que Molière, en le mettant plus tard en cinq, n'avait fait que délayer son œuvre et du même coup la diminuer.

Il est bien certain que Molière, après cette représentation de Versailles, remania ses trois premiers actes. *Tartuffe* devint momentanément *Panulphe*. Le costume qu'il portait et qui le désignait beaucoup trop clairement fut changé en habit de cour. Nous verrons tout à l'heure les modifications que subit le texte même et le genre d'adoucissements que l'auteur y apporta. Mais tous ces changements, si importants qu'on les suppose, ne pouvaient porter que sur le détail de la pièce et non sur la pièce même. A qui fera-t-on croire que Molière, en entreprenant *Tartuffe*, l'ait réduit a priori aux proportions d'une comédie en trois actes? Il avait donné cinq actes à l'*Étourdi*, cinq actes à l'*École des Femmes*, cinq actes au *Misanthrope ;* assurément *Tartuffe* représentait bien pour lui un sujet au moins égal et de même importance. Avancer, comme l'a fait Michelet, une proposition aussi singulière, c'est ne rien savoir d'un auteur dramatique, c'est méconnaître les lois et le fonctionnement de son esprit, ses habitudes de travail les plus élémentaires.

***

La grosse question avec *Tartuffe* et qui ne sera sans doute jamais résolue, on la connaît de reste. Est-ce la religion ou

seulement le masque de la religion que Molière a voulu atteindre? Les esprits avancés n'hésitent pas : c'est bien la religion même. « Eh quoi! nous disent-ils, un génie aussi libre et aussi hardi, un philosophe véritable, se serait donné tant de peine et aurait fait tant de bruit pour une peinture de l'hypocrisie! Mais l'hypocrisie est de médiocre importance; elle n'est qu'un vice comme les autres. Molière, du moment qu'il touchait à la question religieuse, ne pouvait pas la prendre de ce côté, par son plus petit côté. »

Et les esprits avancés ajoutent : « Pensez donc à ce qu'était Molière, un déclassé et un excommunié, toujours en guerre avec cette religion impitoyable, qui devait le poursuivre longtemps encore après sa mort. »

Tout cela est vrai. Il est vrai que Molière était un esprit fort, comme on disait de son temps. Il est vrai que sa personne, sa profession, ses ouvrages étaient exposés à toutes sortes de persécutions. Il est bien vrai encore que les mœurs du grand poète, assez semblables après tout à celles du grand roi, étaient de nature à justifier la censure ecclésiastique plutôt qu'à la désarmer. Ennemi de toutes les disciplines, Molière devait se trouver mal à l'aise avec la religion qui peut passer pour la plus haute et la plus respectable.

Mais Molière était aussi un auteur dramatique. Il l'était d'abord et avant tout. Et c'est l'auteur dramatique, dans la confection d'une pièce de théâtre, qui ordonne et qui dispose, qui juge et qui pèse, qui admet et qui rejette, qui a le premier et le dernier mot. Est-ce que Molière, en écrivant *Tartuffe*, se laissera égarer par son incrédulité personnelle et ses ressentiments privés? Non. Est-ce que Molière aban-

donnera son rôle d'observateur et de peintre? Non. Est-ce qu'il sortira de ses généralités et de sa sagesse moyenne? Non. Est-ce qu'il modifiera son système et ses procédés ordinaires de composition? Non, toujours non. Molière, qui se trouve amené à parler de la religion, la traite comme tout le reste, comme l'éducation des femmes, comme les rapports de la société, comme le cocuage; il recommande la modération et nous met en garde contre nous-mêmes.

Je dirai autre chose encore et qui, pour moi, me paraît décisif.

Si le théâtre a ses lois, la première est sans doute de traiter un sujet et de ne pas en traiter deux. Et s'il était permis de traiter deux sujets, encore faudrait-il que l'un ne vînt pas compliquer et comme contredire l'autre. Voilà pourtant où l'on en arrive avec *Tartuffe*, lorsqu'on prétend que la religion et l'hypocrisie religieuse y sont attaquées du même coup.

***

Si Molière ne nous avait montré qu'un hypocrite ordinaire, on aurait peut-être le droit de s'en étonner. Il a fait plus. Il a traîné sur la scène et exposé en plein théâtre le *directeur de conscience*. En réalité, toutes les grimaces de Tartuffe, ses convoitises de chair et de bonne chère sont bien peu de chose; le grand intérêt n'est pas là. Il est dans cette famille conquise, désunie et menacée. Il est dans la donation que fait Orgon et dans la cassette qu'il confie. Tartuffe ne s'en prend pas seulement à la femme. C'est là, je dirais presque, la part du théâtre et de la convention. Tartuffe vise les biens

et les secrets. Nous avons ainsi sous les yeux le directeur, tel que l'histoire nous le montre pendant près de deux siècles, chez le roi et chez ses maîtresses, à la cour, auprès des grands, jusque dans la bourgeoisie, et Molière, sans se soucier des invraisemblances, sans prendre garde qu'il créait un monstre, a accumulé sur lui tous les méfaits professionnels.

L'Église ne s'y est pas trompée. S'il s'était agi seulement de ses mœurs, elle aurait pris la chose plus gaiement. N'est-ce pas demain que le célèbre Harlay, archevêque de Paris, sera compromis et chansonné publiquement? L'Église se moque bien d'Elmire et de sa vertu; mais elle a reconnu dans Mme Pernelle et dans Orgon ses plus précieux fidèles, ceux qui perdent la tête et apportent leur argent. C'est son prestige, sa domination et ses richesses qui se trouvent compromis par la comédie.

Tout de suite, à peine *Tartuffe* a-t-il été joué à Versailles, dans le premier pamphlet lancé contre Molière et sa pièce, l'auteur, Pierre Roullé, docteur en Sorbonne et curé de Saint-Barthélemy, écrit :

« Un homme, ou plutôt un démon vêtu de chair et habillé en homme, et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés, avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique, en la faisant monter sur le théâtre, à la dérision de toute l'Église, *et au mépris du caractère le plus sacré et de la fonction la plus divine, ordonnée du Sauveur pour la sanctification des âmes, à dessein d'en rendre l'usage ridicule, contemptible, odieux:* Il méritait, par cet attentat sacrilège et impie, un dernier supplice exemplaire et public

et le feu même avant-coureur de l'enfer pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine, qui va à renier la religion catholique, *en blâmant et jouant la plus religieuse et sainte pratique qui est la conduite et direction des âmes et des familles par de sages guides et conducteurs pieux.* »

C'est bien clair.

Et quelles seront alors les corrections auxquelles se prêtera Molière, qui lui seront imposées ou conseillées? Toutes ou presque toutes porteront sur le même point, jusqu'à ce que le mot même de directeur ne soit plus prononcé et ait disparu comme le costume.

***

Je ne crois pas, s'il faut dire toute ma pensée en finissant, que Tartuffe soit né d'une inspiration philosophique. Au XVIIe siècle l'impiété ne crée pas encore. Le groupe des incrédules est très restreint et il n'est pas le plus recommandable. Molière, en attaquant la religion, se serait trouvé seul ou à peu près, abandonné de ses meilleurs amis. Si controversable que soit Tartuffe, c'est encore l'observation qui domine; c'est l'auteur dramatique qui l'a exécuté. Laissons les esprits avancés à leur parti pris; laissons les érudits à leurs recherches, écartons l'accessoire et les rapprochements, l'anecdote et les clefs. Tenons-nous-en au génie ordinaire de Molière, à cette admirable synthèse qui lui est habituelle, où se trouvent réunis le type, le milieu et la leçon.

COQUELIN AINÉ [1]

La *Revue politique et littéraire* vient de publier une étude de *Tartufe* (2), écrite par M. Coquelin aîné, de la Comédie-Française. Le célèbre comédien, on le savait déjà, ne se contente pas de jouer Molière et de le jouer dans la perfection. Il l'aime, il en parle avec feu, le commente avec enthousiasme; il l'a étudié longuement de très près, sur tous les textes, et la critique bénéficie de ces recherches du grand acteur qui ne s'en tient pas exclusivement à son métier.

On pouvait craindre que M. Coquelin, mêlé autrefois aux affaires publiques et dont le travail est dédié à la mémoire de M. Gambetta, ne nous lâchât, à propos de Tartufe, quelques déclamations anticléricales. Il ne l'a pas fait, et c'est une preuve de goût de sa part.

Je ne pense pas, bien entendu, aux âmes qu'il risquait de froisser. Des âmes, aujourd'hui, il n'y en a plus. Mais il faut prendre garde, depuis quelque temps, avec la littérature laïque et ne l'aborder que bien discrètement; ses derniers produits lui ont fait tort. M. Coquelin, d'ailleurs, déteste

(1) Le *Matin*, 23 mai 1884.
(2) Nous conservons l'orthographe.

l'église et respecte la religion; voilà la mesure exacte où les bons esprits doivent se renfermer.

« Je ne suis pas un érudit » nous dit M. Coquelin en commençant. On est tenté de lui répondre : « Que serons-nous donc alors? *Ignorantus, ignorantissimum!* »

La vérité, au contraire, est que M. Coquelin, sur toute cette histoire de *Tartufe*, sait beaucoup de choses, et qu'il nous les conte le plus agréablement du monde. Il nous indique toutes les démarches que fit Molière et toutes les résistances qu'il rencontra. On assiste à une campagne véritable, opiniâtre, qui dura cinq ans.

Cinq ans pour obtenir la faveur d'être joué, et, comme on dirait aujourd'hui, l'autorisation de la censure. Il est bien heureux pour Molière qu'il ait eu un théâtre et une troupe à lui. On peut croire, autrement, que *Tartufe* n'aurait jamais été représenté.

Molière, pendant ces cinq années, ne se borna pas aux sollicitations. Il fit connaître sa pièce et en donna plusieurs lectures. C'était peut-être jouer gros jeu, à vrai dire, mais le jeu lui réussit.

Condé d'abord, la Palatine, le légat du pape même se prononcèrent pour *Tartufe*, et plus tard, lorsque le roi permit enfin de le jouer, ces éclatants patronages y furent sans doute pour quelque chose. J'aurais voulu que M. Coquelin insistât sur ce point et le marquât davantage. Ainsi, dans cette société du XVIIe siècle, si profondément monarchique et religieuse, il y avait encore des maisons, des maisons princières, où les prérogatives de la pensée et du talent ne souffraient pas de discussion. La grande culture d'esprit était une règle aussi

qui pouvait se concilier avec les autres. Notre beau monde d'aujourd'hui a changé tout cela. Il fait montre de ses fidélités et se moque du reste. Peut-être se moque-t-il de ses fidélités aussi. Le plaisir, et un plaisir sans choix, a remplacé pour lui les jouissances les plus délicates. Il va bien encore à la Comédie, mais par contenance, pour bâiller en bonne compagnie. Ses grands régals littéraires sont ailleurs, aux hippodromes.

M. Coquelin, en même temps qu'il nous raconte cet épisode, le plus important de la vie de Molière, nous initie avec *Tartufe*, qu'il possède sur le bout de son doigt. Il connaît le *Tartufe* que nous avons, il en connaît un autre qui nous manque, et peut-être un troisième qui n'a jamais existé.

Mais l'érudition, c'est ça même.

Je ne contesterai qu'une hypothèse, une seule, avancée par Michelet, bien légèrement, et que M. Coquelin, il me semble, serait trop disposé à accepter; celle-là, non.

Si l'on en croyait le fameux historien, *Tartufe*, le premier et le véritable *Tartufe* était en *trois* actes seulement, et Molière ne l'aurait délayé en *cinq* que beaucoup plus tard. Rien ne justifie cette injurieuse supposition, et elle a la vraisemblance contre elle. Est-il possible d'admettre que Molière, en écrivant une œuvre de cette importance, et au moment même où il la concevait, ait renoncé à cette forme des cinq actes, si belle, si large, et qui lui était plus que jamais nécessaire, à cette forme dominante alors et exigée, en quelque sorte, pour les grands ouvrages, cette forme enfin qui était déjà dans les habitudes du poète, et qu'il a constamment employée dans ses compositions de premier ordre?

Mais j'ai hâte d'en venir avec M. Coquelin au sujet même de son étude et à l'erreur littéraire qu'il combat si justement.

Molière est peut-être l'écrivain qui a été le plus lu, étudié, commenté, interrogé, livré aux interprétations de toute sorte. On connaît peu de choses de sa vie qui a été assez simple et assez courte. Il n'a laissé ni mémoires, ni correspondance; à peine quelques préfaces sans prétention, surtout si on les compare aux nôtres. Chacun a pu rêver ainsi un Molière selon ses goûts et ses préférences et l'on n'y a pas manqué.

Celui que ses contemporains appelaient le « Contemplateur » — et peut-être est-ce ce beau nom qu'il faudrait lui conserver — s'est vu tiré de toutes parts, enrôlé dans des opinions qui n'étaient peut-être pas les siennes. Le XVIIIe siècle en a fait un encyclopédiste. De notre temps, ce serait un athée et un démocrate.

Pour un rien, et si l'on cherchait dans l'*École des Femmes*, par exemple, le contraire de ce qu'il y a mis, on ferait remonter à Molière la création de nos lycées de jeunes filles.

En se l'appropriant ainsi, on a trouvé qu'il manquait quelquefois de sérieux ou que sa gaieté ne devait pas être naturelle; qu'il y avait quelque chose là-dessous; une doctrine, peut-être de la déclamation, des larmes même. Peu à peu, et d'autres causes aidant, le caprice d'un comédien quelquefois, on en est venu là : à étouffer le poète comique autant qu'il pouvait l'être.

Cette disposition, qui est aujourd'hui générale, M. Coquelin s'élève avec raison contre elle. Il est homme, lui aussi, à en prêter beaucoup à Molière, mais à la condition qu'on n'en supprimera rien. Il redemande pour lui le droit de faire

rire et de faire rire avec le *Misanthrope* aussi bien qu'avec les *Précieuses*. Cette puissance comique, la plus grande qu'on ait vue, et qui s'est exercée presque toujours sur les plus grands sujets, c'est bien, en effet, la partie la plus essentielle du génie de Molière, son génie même.

Mais *Tartufe* aussi est-il comique? Car c'est là, cette fois, où M. Coquelin veut en venir, et j'ai bien peur que *Tartufe* ne le soit pas. Je crois, volontiers, qu'il l'était à l'origine, que Molière l'a écrit comique et que les contemporains l'ont admiré ainsi. Mais deux siècles ont passé : l'œuvre d'art sortie de Rabelais et de Pascal, éloignée du milieu qui l'a produite, a perdu de sa vie réelle, de ses traits immédiats, et j'ajouterai de ses premières proportions. Ce n'est plus une peinture circonscrite et désintéressée, c'est une satire violente, discutable et pénible. Qu'on croie ou qu'on ne croie pas, peu importe. L'Église n'est pas là tout entière dans sa vérité absolue. Elle a d'autres hommes que *Tartufe ;* elle a ses grandeurs aussi bien que ses infirmités. D'un autre côté, la question religieuse renferme de gros aléas pour l'homme, et, si elle ne le trouble plus, s'il l'écarte volontiers, il n'en rit que médiocrement. Elle revient constamment dans *Tartufe* et avec un caractère des plus désobligeants. On supporte mal cette concupiscence qui emprunte un langage mystique et l'on souffre de ce ciel ridiculisé à toute minute par la sacristie. Cela jette un froid. Enfin, si l'on pénètre dans l'ouvrage, dans la maison d'Orgon, on la voit opprimée, troublée, menacée; on étouffe avec elle sous cette domination d'un misérable. Et quel misérable! Le ridicule de ses petits vices, ses convoitises de chair et de bonne chère, disparaissent sous

l'ignominie de sa conduite. Il prend la femme, il prend la fille, il prend les biens, il prend les secrets, il prend tout.

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme.

Cette réflexion qui ne vient à Orgon que très tard, le public l'a déjà faite avant lui, elle lui pèse, et il n'en démordra que difficilement.

Mais M. Coquelin a peut-être raison, après tout. Et maintenant Molière dans la comédie *comique* et en allant jusqu'à *Tartufe*, il est au moins conséquent. On dit que nous le verrons bientôt à l'œuvre et qu'il va nous donner le personnage à sa façon. M. Coquelin, depuis longtemps déjà, est passé maître dans son art; il en a reçu tous les dons et en connaît toutes les ressources; il n'a pas de supérieur pour la composition d'un rôle, le choix du costume, cette transformation de la personne, de la physionomie et de la voix qui est chez lui extraordinaire : on vient de voir avec quel respect il approche des maîtres et approfondit leurs créations; qu'il nous convainque et prouve le mouvement, une fois de plus, en marchant.

HENRIETTE [1]

On vient d'ouvrir à Passy un lycée de jeunes filles et on l'a appelé le lycée Molière. J'aime beaucoup Molière, je l'admire et je le respecte infiniment. C'est un nom, comme on dit aujourd'hui. Il me semble pourtant qu'on aurait mieux fait d'en prendre un autre, et que cette fois, pour la première fois, là où on vient de le mettre, le grand nom de Molière n'est pas à sa place.

Quelle sottise! Quelle grossièreté! Voilà à quoi s'amusent nos éducateurs modernes! Voilà ce qu'ils trouvent pour des jeunes filles, le nom qu'on écrit sur leur porte, celui du plus libre des poètes comiques, dont on ne pourrait pas leur lire deux pages de suite sans embarras pour le professeur et sans scandale pour les élèves. Si j'étais père et si j'avais une bien jolie enfant, douce et rieuse, comme nous en désirons tous, je n'aimerais pas lui entendre dire : je suis au lycée Molière; et si elle avait de grands yeux, la mine éveillée, un peu de har-

(1) Le *Supplément littéraire du Figaro*, samedi 27 octobre 1888, sous le titre : « Le Lycée Molière ». Cet article a été recopié par Becque. La copie présente quelques variantes avec l'article.

diesse dans sa petite personne, je l'aimerais encore bien moins. Quant à aller chercher ma femme dans ce lycée-là, jamais.

Cependant, toutes ces considérations de convenance morale et de respect public seraient peut-être bien mesquines, et l'on comprendrait que nos nouveaux messieurs de l'Université aient passé outre, s'ils avaient Molière avec eux; si Molière était sorti pour eux de ses généralités et de sa sagesse moyenne; si on pouvait trouver dans ses œuvres un caractère, moins que cela, une tirade, une simple tirade qui plaiderait incontestablement pour l'éducation des filles. Mais c'est tout le contraire! Mais c'est tout le contraire! Mais c'est tout le contraire! Molière, est-il besoin de le rappeler, débute par les *Précieuses ridicules* et finit par les *Femmes savantes ;* il ne comprend pour la femme que la vie élémentaire; il ne lui demande que des mœurs; l'instruction morale, celle que donne la famille, et l'application aux choses du ménage, il ne voit rien de mieux pour elle et il ne voit rien au delà.

C'est M. Gréard, l'éminent académicien, qui avait été chargé du discours d'ouverture; la tâche n'était pas commode, elle ne l'était d'aucune façon. Parler de Tartufe, c'était trop gros et c'était montrer le bout de l'oreille. Encore bien moins pouvait-on parler de Georges Dandin ou de Sganarelle. Habilement, audacieusement, M. Gréard est allé prendre les *Femmes savantes* sans se soucier de l'interprétation tout à fait nouvelle et extraordinaire qu'il allait nous en donner.

Si l'on en croyait M. Gréard, Molière, lorsqu'il a écrit les *Femmes savantes*, n'était pas bien sûr de ce qu'il faisait. Bélise et Philaminte, l'indécente Armande ne comptent pas ou à peine : elles n'ont certainement pas dans la pièce l'im-

portance qu'on leur a donnée jusqu'ici. Le personnage principal, c'est Henriette et c'est le seul auquel Molière ait pensé un peu sérieusement. Bien plus, Molière aurait été préoccupé toute sa vie d'Henriette. Génie indécis et tâtonnant, il l'aurait esquissé plusieurs fois, tantôt ici, tantôt là, et c'est seulement dans les *Femmes savantes* qu'il l'aurait réussie définitivement. Lisez plutôt :

« Il semble, nous dit M. Gréard, que Molière ne soit arrivé que par degrés à l'image achevée de la jeune fille. L'Isabelle de l'*École des Maris* et l'Agnès de l'*École des Femmes* en sont comme les premières et heureuses ébauches. Mais la vertu d'Isabelle ne va pas sans intrigue et l'ingénuité d'Agnès sans malice; c'est le produit de l'éducation des verrous et des grilles. »

Est-ce bien possible et qu'est-ce que tout cela veut dire?

Agnès, une ébauche! Agnès, l'ébauche d'Henriette? Y pensez-vous? Quel rapport, si faible qu'il soit, pouvez-vous trouver entre ces deux caractères? Par quel lien tenterez-vous de les rattacher l'une à l'autre? Agnès, l'enfant la plus naïve et que Molière justement a faite ainsi, avec un goût suprême, parce qu'elle est la plus imprudente; Henriette, une grande fille déjà, presque une femme, et que Molière justement a faite ainsi, avec le même goût, parce qu'il n'y a rien à craindre de sa part. Agnès, entichée de son Horace et qui se perdrait plutôt que de ne pas l'obtenir; Henriette qui s'arrange de Clitandre, le prétendant éconduit de sa sœur. Est-il, je le demande, deux personnes plus absolument différentes par leurs paroles, par leurs actes, *ab ovo*, c'est bien le cas de le dire? Et où voyez-vous des verrous et des grilles, comme

vous dites et on vous comprend bien, dans l'*École des Femmes*, dans ce spectacle d'un vieillard ridicule berné par deux petites passionnées de vingt ans? Et où voyez-vous des verrous et des grilles dans l'*École des Maris*, dans ce spectacle de deux maris ou beaux-frères qui se conduisent différemment avec leurs femmes? Et par quels yeux voyez-vous des verrous et des grilles dans le théâtre de Molière où toutes ces fillettes ne nous apparaissent jamais qu'escortées de leurs amoureux, Lucinde du médecin malgré lui, Élise de l'avare, Lucile du bourgeois gentilhomme et jusqu'à Marianne de Tartufe?

M. Gréard, tout en admirant Henriette, est fort embarrassé avec elle. Surpris de rencontrer une personne aussi sage dans un milieu qui l'est si peu, il se demande par qui elle a été élevée? Par son cœur, nous dit-il. Eh non, par le cœur et l'exemple de son père. Ce Chrysale, qui vous paraît si étroit et si borné, Henriette le juge autrement. Quel brave et excellent homme, un peu faible, il est vrai, et si simple, si sensé, pas bête du tout, Chrysale, pas bête du tout. Tel est le père, telle est la fille. Quand Chrysale, s'adressant à Bélise et à Philaminte, leur dira :

> Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
> Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
> Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
> Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
> Et régler la dépense avec économie
> Doit être son étude et sa philosophie.

C'est le langage que nous venons d'entendre, celui qu'Henriette tenait il n'y a qu'un instant à sa sœur :

> Les suites de ce mot, quand je les envisage,
> Me font voir un mari, des enfants, un ménage.

La voilà, cette fameuse loi de l'hérédité qui époumonne l'école scientifique, qu'elle voudrait n'appliquer qu'aux névroses et aux hystéries, qui n'est intéressante, paraît-il, que pour les criminels. Elle est là, bien claire et bien saine, et Molière, le vieux maître, la connaissait, quand il en avait besoin. Comment ne voyez-vous pas, vous qui voyez tant de choses, qu'au groupe Trissotin, au groupe des beaux esprits et des chercheuses d'esprits, Molière en a opposé un autre, celui qui a bien certainement ses préférences, les *naturels*, si je puis dire, Chrysale, Henriette et Martine, admirable trio domestique dont vous voudriez détacher Henriette, nous ne (1) vous le permettrons pas.

Nous ne vous permettrons rien. Nous ne sacrifierons à vos préoccupations d'enseignement ni Henriette, ni Agnès, pas même cette rusée d'Isabelle de l'*École des Maris*. Est-ce qu'il s'agit là d'éducation? Il s'agit, je le répète, de deux maris qui tiennent avec leurs femmes une conduite opposée. L'un est pour la liberté et les plaisirs, pour les toilettes et les dépenses; l'autre croit que la retraite, la simplicité et l'économie sont préférables. La comédie, il est vrai, conclut pour le premier, mais qu'est-ce que ça prouve? Elle a peut-être bien tort, la Comédie? Si Molière pouvait s'en expliquer lui-même, il vous dirait que ces deux systèmes représentent deux sagesses : qu'elles sont toutes deux discutables et incertaines, et qu'il s'est moqué de l'une sans être plus sûr de l'autre; qu'il s'est attaqué à celle-là peut-être parce qu'elle était plus comique et plus scénique; il vous dirait qu'il a fait son métier

(1) Le « ne » manque dans le manuscrit.

d'auteur en vous présentant un spectacle, que ce serait déjà trop d'y chercher une leçon privée et que vous seriez bien fou d'y trouver des règles publiques.

Vous êtes des hommes de haute valeur, des hommes de lumière et de progrès. La condition de la femme vous préoccupe et vous avez raison. Les qualités naturelles ne vous suffisent plus, vous avez peut-être tort. Vous pensez qu'en l'instruisant elle sera plus morale, plus heureuse ou plus résignée, ce n'est pas bien sûr; vous voulez en faire une libre penseuse et qu'elle soit semblable à son bêta de mari, c'est bien inutile. Faites votre expérience, le moment est pour vous. Mais ne touchez pas à nos œuvres d'art; ne les travestissez pas pour les besoins de votre cause; ne touchez pas à ces compositions idéales qui ont leur vie à elles et qui ont chacune la leur; où les caractères sont liés à l'ensemble et l'ensemble lié aux caractères; que l'auteur a rêvées, mûries, décidées et écrites dans le secret le plus intime, quelquefois inconsciemment.

Et tenez, ne touchez pas non plus à Henriette. Qu'elle reste autant que possible hors de vos lycées. Elle pourrait perdre avec vous son âme simple et ses belles couleurs. Nous l'aimons telle qu'elle est, nous lui passerons tout : le dédain de nos livres, son orthographe incertaine et jusqu'à un peu de piété dans les grandes circonstances. Laissez-nous cette petite bourgeoise illettrée qui ne vivra que par le cœur. Elle n'a rien à apprendre pour être forte et courageuse; c'est elle qui garde encore nos maisons. C'est la femme fidèle, la mère vénérée et classique! c'est elle qui a fait tous les enfants célèbres de la vieille France.

LES DANICHEFF [1]

Alexandre Dumas fils n'a pas eu la main heureuse avec tous les auteurs-amateurs qu'il a obligés si généreusement, et il n'en est pas un, je crois, qui ne lui ait joué quelque mauvais tour. Cependant il avait évité jusqu'ici les tribunaux. Il a fallu M. de Corvin pour l'y conduire, et ce qui est plus pitoyable encore, les tribunaux se sont prononcés pour M. de Corvin contre Dumas.

Si M. de Corvin se frotte les mains et que ce procès gagné lui ait monté à la tête, il a bien tort; son importance ne s'en est pas sensiblement augmentée. Il vient de montrer de l'aplomb, de la suffisance, de l'ingratitude, des qualités qui ne sont pas rares et que Dumas, du reste, lui connaissait déjà, mais on attend encore qu'il fasse ses preuves de talent et d'esprit. Il n'est pas plus homme de lettres aujourd'hui qu'il ne l'était hier et, quant à sa part de collaboration dans

(1) Le *Matin*, 21 mars 1884.

N.-B. — Henry Becque a recopié de sa main cet article. Il y a quelques variantes entre sa copie et le texte. Nous donnons la version du manuscrit.

les *Danicheff*, elle reste toujours la même, celle d'un voyageur qui a habité longtemps la Russie, pas davantage. Toutes les magistratures du monde n'y changeront rien.

M. F. Sarcey, dans son dernier feuilleton du *Temps*, s'est étendu sur cette affaire, et aux considérants du jugement il a opposé d'excellentes raisons bien autrement convaincantes. Il pense très justement que les *Danicheff* sont de Dumas, que M. de Corvin n'y est pour rien et qu'il suffirait pour s'en convaincre de rapprocher le manuscrit de l'un du manuscrit de l'autre; que le partage par moitié des droits d'auteur n'est qu'un règlement adopté et un usage qui ne saurait impliquer aucune autre égalité; que des contestations de cette nature sont bien délicates pour des juges ordinaires et qu'elles ne devraient être résolues que par des gens de métier; que la Commission des Auteurs et Compositeurs dramatiques était le tribunal naturel et compétent où l'affaire aurait dû être portée, et que, sans aucun doute, la Commission, devant ce différend d'un écrivain illustre avec un voyageur qui a habité longtemps la Russie, aurait maintenu le premier à son rang et renvoyé l'autre à sa place.

Toute cette consultation, c'en est bien une, donnée par la critique du *Temps*, me paraît sans réplique et j'y souscris entièrement.

Malheureusement M. Sarcey avec sa vivacité ordinaire a été plus loin. Il tenait un cas particulier, une collaboration exceptionnelle, et il en a pris prétexte pour s'expliquer sur la collaboration en général. Ici je ne le suis plus du tout.

Si l'on en croyait Sarcey, il n'y aurait pas de collaboration véritable et, lorsque deux auteurs s'associent pour composer

un ouvrage, c'est l'un, le plus fort, bien entendu, qui apporte tout, le sujet, le plan, l'exécution, pendant que l'autre le regarde faire. C'est au premier seulement qu'est dû tout le mérite et tout l'honneur pendant que le second n'a rien à y prétendre et que sa part même de bénéfice lui revient comme une aumône plutôt que comme un droit. Et M. Sarcey ajoute : « *Le Misanthrope et l'Auvergnat* sera toujours de Labiche, comme *le Chapeau de paille d'Italie* et *la Cagnotte*. Quelle thèse et quel exemple : Labiche, celui de nos grands auteurs justement qui doit le plus à la collaboration et qui n'a rien produit sans elle.

Comment : voici le théâtre choisi de Labiche et, sur soixante pièces environ qui le composent, il n'y en a qu'une, une seule, en un acte, *le Petit Voyage*, qui lui appartienne entièrement. Et vous affirmerez que tout ce théâtre est à lui, rien qu'à lui, et que ses associés n'y ont aucune part et aucun droit. Bien plus, après un examen bien facile, on s'aperçoit que sur ces soixante pièces, les meilleures sont celles justement que Labiche a écrites avec ses meilleurs collaborateurs, et cette considération qui est décisive ne vous frappera pas ? Pour vous, Marc Michel, Delacour, Édouard Martin et d'autres, ne sont pas des auteurs véritables, qui auront collaboré avec un des leurs, mais des secrétaires ou des manœuvres qui disparaissent au profit d'une personnalité. Admettons, par exemple, que M. Labiche et M. Gondinet aient des difficultés ensemble pour cette fine comédie qui leur est commune : *le Plus Heureux des trois*. Que deviendrait alors la théorie de M. Sarcey et lui-même ne serait-il pas bien embarrassé de l'appliquer ?

Et *le Misanthrope et l'Auvergnat !* J'en dirai quelques mots puisque l'occasion s'en présente. Cette pièce si vantée a pour auteurs, comme la brochure le porte, MM. Lubize, Labiche, et Siraudin. Lubize était mon oncle. J'ai eu entre les mains le manuscrit du *Misanthrope et de l'Auvergnat* tel que Lubize et Siraudin l'avaient écrit, tel qu'ils l'ont porté au Palais-Royal et tel que le Palais-Royal l'envoya à Labiche. Je puis assurer que le sujet, et le sujet c'est bien quelque chose pour une comédie en un acte, y était tout entier; que l'idée philosophique dont on a tant fait de mérite à Labiche s'y trouvait expressément; que les quinze premières pages de la pièce sont restées les mêmes et que Labiche n'y a pas changé un mot. M. Sarcey me dira peut-être : Soit, tout ce que vous voudrez, mais sans Labiche, *le Misanthrope et l'Auvergnat* ne serait qu'une pièce médiocre et oubliée. D'accord, lui répondrai-je, mais le malheur ne serait pas grand pour Lubize et Siraudin s'ils perdent avec Labiche leur part de collaboration.

Je reviens aux *Danicheff*. Il est possible après tout, comme le croit M. Louis Gandérax, le critique si distingué de la *Revue des Deux Mondes*, que le tribunal ait écarté toutes ces questions et s'en soit tenu à un jugement de circonstance. Ce n'est plus Corvin qui l'emporte, c'est l'Odéon qui est battu. A ce compte-là, la situation de M. Dumas serait bien pire encore et il pourrait arriver que sa pièce fût jouée sur un autre théâtre malgré lui. Il ne manquerait plus que ça. Allons, on n'aura jamais vu une aventure pareille, où le maître de la maison est mis à la porte par le parasite qu'il a introduit chez lui.

LABICHE ET SES COLLABORATEURS [1]

Je ne crois pas que Labiche, comme Sarcey l'écrivait dernièrement, *ait passé homme de génie*. Je croirais plutôt le contraire. Voilà deux de ses ouvrages : *les Petits Oiseaux* et *Célimare le bien-aimé*, qu'on reprend au Théâtre-Français; ils ont échoué tous les deux. Mauvaise première, pas de location, des recettes insignifiantes. Le public, il faut bien le reconnaître, est devenu plus difficile. La gaieté, une gaieté de *bon aloi*, ne lui suffit plus. Il demande de l'amertume. Il exige des mots cruels. C'est un progrès! Si la fameuse comédie rosse y est pour quelque chose, elle n'aura pas été inutile, et nous devons l'en remercier.

Cette dégringolade de Labiche *(le Chapeau de paille d'Italie* lui-même vient de tomber à plat) était prévue et attendue depuis longtemps. Elle n'a surpris personne. Labiche, homme de talent, vaudevilliste inestimable, a été, de tous nos auteurs, le plus surfait, le plus ridiculement surfait. La partialité, l'engouement, le parti pris ont dépassé toute mesure. C'est à ce point qu'on a écarté ses collaborateurs, qu'on ne

(1) La *Volonté*, 22 octobre 1898.

les a plus nommés, et, si on l'avait pu, qu'on les aurait supprimés complètement.

J'ai fait le compte.

Le théâtre complet de Labiche, le théâtre choisi, trié de derrière les fagots, comprend dix volumes et cinquante-sept pièces.

Sur ces cinquante-sept pièces, Labiche en a écrit quatre avec deux collaborateurs, et quarante-neuf avec un collaborateur. Quatre pièces seulement, pas davantage, quatre pauvres petits actes et bien certainement les plus mauvais de la collection, c'est tout ce qu'à écrit Labiche abandonné à lui-même; sa production personnelle s'est arrêtée là.

Nous avons eu, dans ces quatre-vingts dernières années, des collaborations en grand nombre, des collaborations de tout ordre et de tous les genres. Quelques-unes sont venues devant les tribunaux et devant la Commission des Auteurs; les plus heureuses n'ont pas échappé aux interprétations. Dumas fils, avec cette intempérance de langage qui lui était habituelle lorsqu'on parlait devant lui de la collaboration Meilhac et Halévy, avait coutume de dire : Meilhac est l'homme d'esprit, et Halévy l'homme d'affaires. Les collaborateurs de Labiche n'ont rien à redouter. Ce sont des producteurs véritables, des vaudevillistes en renom qui pouvaient très bien se passer de Labiche et qui ont fait des centaines de pièces sans lui. On retrouve, dans leurs ouvrages, les mêmes folies, les mêmes bonshommes, et, j'ajouterai, des procédés semblables.

***

Lorsqu'on regarde d'un peu près le théâtre de Labiche et Cie (c'est le nom qu'il devrait porter et que nous lui donnerons désormais) cet examen, bien loin d'être favorable à Labiche, profite surtout à ses collaborateurs. On se rend compte des qualités qui leur sont propres et de la part qui leur revient dans l'œuvre commune. Labiche n'est pas annulé, non, ce serait trop dire; mais son impuissance relative, et la nécessité pour lui de collaborer se trouvent pleinement démontrées.

Les trois collaborateurs principaux de Labiche sont bien connus, et l'on n'a pas réussi encore, comme on le voudrait, à les retirer de la circulation. Ce sont Marc Michel, Delacour et Édouard Martin.

Faites un effort, un effort un peu puéril, il est vrai, pour des ouvrages sans littérature; prenez tout ce théâtre, et lisez-le avec attention; voici ce que vous trouverez : Les pièces que Labiche a écrites avec Marc Michel sont les plus bouffonnes et les plus extravagantes. Les pièces que Labiche a écrites avec Delacour sont les mieux faites et les mieux construites. Les pièces que Labiche a écrites avec Édouard Martin *(la Poudre aux yeux, Moi, le Voyage de M. Perrichon)* témoignent d'un plus grand effort et se rapprochent de la comédie.

Il est bien certain que Marc Michel, Delacour et Édouard Martin ont apporté à la collaboration des qualités particulières et que la collaboration leur doit son principal mérite.

Cette marque personnelle, qu'on retrouve chez les collaborateurs de Labiche et qui les distingue entre eux, manque précisément à Labiche. Esclave de la collaboration, elle fait de lui ce qu'elle veut, et il ne vaut que par elle. Quand il travaille avec Choler, par exemple, il devient grivois; avec M. Legouvé, il a de la tenue; avec Raymond Deslandes, il tombe à rien.

Labiche, pendant de longues années, a été l'homme du Palais-Royal, l'auteur de la maison. On mettait de côté les *idées drôles* et on les lui envoyait. Il faisait son choix. Il a trouvé ainsi quelques occasions excellentes, une surtout, *le Misanthrope et l'Auvergnat*, et qui lui a diablement profité.

Le Misanthrope et l'Auvergnat (je suis très documenté sur ce célèbre vaudeville) a pour auteurs Lubize, Labiche et Siraudin.

Lubize était mon oncle.

Lubize (je ne dirai de lui que ce qu'il faut) était un admirateur passionné de Molière, un moliériste par anticipation. Il a fait une petite pièce en un acte intitulée : *la Bourse de Pézenas ;* il en a fait une autre intitulée : *le Tartufe du village ;* enfin, et l'on pourrait retrouver dans les archives du Théâtre-Français quelques traces de cet ouvrage, il avait écrit une comédie en cinq actes, en vers, intitulée : *Un Mauvais Caractère*. C'est de cette comédie en cinq actes, en vers, qui est restée inédite, et de la fréquentation constante des œuvres de Molière, que Lubize, aidé de Siraudin, a tiré *le Misanthrope et l'Auvergnat*.

J'ai eu entre les mains *le Misanthrope et l'Auvergnat*, le

manuscrit primitif, celui que Lubize et Siraudin ont porté au Palais-Royal, et que le Palais-Royal a envoyé à Labiche. Qu'est-ce que Labiche y a donc fait? Quels changements décisifs y a-t-il apportés? Il a modifié l'intrigue; il a substitué une intrigue à une autre, rien de plus. Les quinze premières pages sont restées telles quelles, telles quelles absolument, et dans ces quinze premières pages, le sujet, les personnages, l'*idée philosophique*, la pièce tout entière se trouve établie et fixée. Un autre que Labiche aurait dit à ses confrères : « Vous n'avez pas besoin de moi. »

Labiche doit tout au *Misanthrope et l'Auvergnat* qui ne lui doit que bien peu de chose. Jusque-là on lui avait trouvé de la gaieté, on s'amusait à ses farces et à ses calembredaines. Du coup, il devint profond. *Le Misanthrope et l'Auvergnat* contenait une pensée philosophique, on l'attribua à Labiche, lorsqu'elle appartenait à ses collaborateurs et qu'elle se trouvait expressément dans le manuscrit qu'il avait reçu d'eux. Pour tout dire, je crois bien que Labiche ne l'y avait pas vu ou qu'elle lui était fort indifférente. C'est l'Auvergnat qui l'avait tout de suite conquis, la pièce pour lui était là, dans l'Auvergnat.

J'hésite toujours, lorsque je parle d'art et de théâtre, à toucher au côté commerce. Je le ferai cette fois, la question en vaut la peine. J'ai dit que le théâtre de Labiche et Cie comprenait dix volumes. Dix volumes constituent une publication importante et de bon rapport, celle-là surtout, tant de fois chauffée, réchauffée et qu'on pousse stupidement jusqu'aux mains de nos collégiens. Étonnez-vous donc que

les études baissent et que, le latin une fois supprimé, nous arrivions bien vite à la langue de Labiche.

J'ai fait le compte encore. Divisée comme elle doit l'être, cette publication donne lieu à cent dix-huit parts, dont une moitié revient à Labiche, et l'autre moitié à ses collaborateurs.

Qui est-ce qui touche?

Quelle est la loi en pareil cas? Et s'il n'y a pas de loi, quel est l'usage? Et s'il n'y a ni loi ni usage, ne conviendrait-il pas à la Société des Auteurs dramatiques d'établir un règlement valable pour tous ses membres et que ceux-ci s'engageraient à observer?

Je ne suis pas seulement le neveu de Lubize. Je suis aussi son héritier. Je ne réclame rien, ai-je besoin de le dire? Mais peut-on admettre équitablement, à une époque de réparations judiciaires, que je sois dépouillé de mon 1/118, surtout lorsque ce 1/118 provient du *Misanthrope et l'Auvergnat*, la gloire même de cette publication et le chef-d'œuvre incontestable de Lubize?

Si je donne un jour ou l'autre une *Galerie d'auteurs dramatiques*, Labiche y aura sa place et son portrait véritable. On en a fait un bonhomme, personne ne l'était moins que lui.

DEMISSION ! DÉMISSION !

Le Théâtre-Français, tout le monde le voit et en convient aujourd'hui, est en train de disparaître. Les maîtres de la maison eux-mêmes démolissent la maison. M. Truffier, qui est de la petite troupe, attaque la grande troupe. M. Le Bargy déclare que la grande troupe, dont il fait partie, est insuffisante et n'existe plus. Enfin, M. Silvain, plus courageux que ses camarades, s'en prend directement à l'administrateur. « Le coupable, nous dit-il, c'est M. Claretie, et lui seul. Il l'est par son insouciance, par toutes ses faiblesses, par son mauvais goût littéraire. » M. Silvain se plaint aussi du coulage, d'un coulage mystérieux et sur lequel il ne s'explique pas. Au cri général : « D'où vient l'argent ? » il en substitue un autre : « Où va l'argent ? »

Cet effondrement du Théâtre-Français, si je suis des premiers à le regretter, est bien loin de me surprendre. Déjà, en 1890, au moment de *la Parisienne*, j'avais vu de près l'état de désordre et de décomposition où la Comédie était tombée. Cette grande maison, que Perrin avait conduite et maintenue

(1) 9 novembre 1898.

si fermement, n'était plus qu'une pétaudière, pis que cela, une véritable popote. Elle ne vivait que de compromis entre l'administrateur et les comédiens. Rôles refusés ou rendus, répétitions manquées, escapades des uns et des autres, Claretie acceptait tout et favorisait tout. En revanche, on lui passait ses volontés et ses caprices. Lorsqu'il arrivait à Claretie de prendre une mesure, si préjudiciable qu'elle fût on le laissait faire; on savait que l'honorable administrateur avait quelque profit personnel, passablement scandaleux, à en retirer.

Disons tout et que cette leçon puisse profiter à nos ministres : le Théâtre-Français était condamné le jour où on mettait à sa tête un homme sans caractère et sans autorité, sans une pensée artistique, qui voyait là, non pas un service public dont il était chargé, mais une position exceptionnelle, qu'il allait exploiter pas à pas, de toutes les manières, avec une imperturbable effronterie.

Claretie, dans ses dernières années, a fait de grands voyages, et c'est par lui-même que nous les avons appris. Un jour, *il bouclait sa valise ;* un autre jour, *il se jetait dans un sleeping ;* une troisième fois, *il franchissait la frontière*. Il a parcouru ainsi l'Angleterre, la Belgique, la Suède et la Norvège, la Hollande, l'Espagne, une quantité de pays qui se trouvent à quelque distance de la rue Richelieu. Il est bien certain que l'administration d'un théâtre est un poste plutôt sédentaire et qui exige que le titulaire soit là le plus souvent possible. Il ne faut pas croire pourtant que le Théâtre-Français ait souffert des absences de Claretie et qu'elles soient pour quelque chose dans la situation actuelle. Claretie, depuis

bien longtemps déjà, depuis 1890, a pour codirecteur un artiste du théâtre, M. Prudhon, qui se trouvait tout indiqué pour le suppléer. M. Claretie et M. Prudhon se ressemblent d'abord par la nature de leur talent. C'est le même talent, pourrait-on dire, et qui donne la même impression. Si M. Prudhon n'a pas sur ses camarades toute l'autorité nécessaire, Claretie ne leur en impose pas beaucoup plus. Enfin, pour la distinction et les belles manières, ce qu'on appelle le port, Claretie est forcément inférieur au brillant sociétaire, qui compte vingt-cinq années de répertoire.

Les voyages de Claretie, j'ai hâte de le dire, présentent un autre danger, et un danger beaucoup plus sérieux.

Nommé presque en même temps administrateur du Théâtre-Français et membre de l'Académie, Claretie avait un premier sacrifice à faire. Il devait, je ne dirai pas cesser absolument d'écrire, mais s'interdire à jamais cette *copie* lamentable, si fâcheuse pour lui-même, qui nous rappelle à tout moment sa médiocrité. Il devait ensuite, par reconnaissance pour la Comédie, et pour remplir ses obligations envers elle, disons le mot, pour gagner son argent, consacrer au Théâtre-Français tous ses soins et tous ses efforts. Nous aurions eu alors un Claretie tel que nous pouvions l'espérer, guéri de la production, appliqué à sa tâche et dont l'ambition était satisfaite.

C'est le contraire qui a eu lieu.

A peine était-il installé dans cette maison si nouvelle pour lui, où il avait tout à apprendre et tout à diriger, Claretie est reparti pour la *copie*, pour deux, trois et quatre chroniques

qui devenaient inexcusables. Bientôt, la plume ne lui a plus suffi; il a voulu lui ajouter la parole, le discours écrit. Il s'est essayé d'abord dans les enterrements; ensuite il a risqué la distribution de prix; lorsque cette passion chez lui a été connue, on est venu le demander pour les banquets corporatifs. Déjà, à ce moment, la France ne lui suffisait plus.

Une autre tentation, la tentation suprême, l'attendait. Républicain de vieille date, reçu de bonne heure dans la franc-maçonnerie, on pouvait croire qu'il y résisterait. Il n'y a pas résisté. L'âme d'un courtisan était déjà toute formée chez ce petit parvenu qui ne rêvait plus que d'approcher des rois et de coudoyer des altesses.

Aussi longtemps que cette folie des grandeurs s'est satisfaite assez facilement, avec le prince de Galles par exemple, l'inconvénient n'était pas bien grand. Il est devenu intolérable. Dès qu'un souverain est signalé quelque part, Claretie trouve un prétexte pour courir après lui. On n'a pas oublié cette promenade si singulière et si suspecte autour du Hohenzollern. On rencontre maintenant Claretie aux couronnements et aux mariages dynastiques. Médiocrité, c'est beaucoup; médiocrité et servilité, c'est trop. Quelle que soit notre situation en Europe, si incertaine et si diminuée qu'on la suppose, les Lettres françaises y ont conservé leur grand renom; nous ne permettrons pas à Claretie de les compromettre et de les ridiculiser plus longtemps.

Il faut qu'on le sache à Pétersbourg, que l'empereur et les grands-ducs soient renseignés; il faut que le roi Oscar, qui a été pris une fois, revienne de son erreur; il faut que la reine de Hollande et la reine de Portugal connaissent l'audacieux

franc-maçon qui sollicitait si avidement un de leurs regards. Et ce n'est pas assez d'informer les cours, il faut avertir aussi les hôtels de ville et les municipalités. Et ce n'est pas assez encore, il faut mettre en garde MM. les officiers de terre et de mer. Crions-le donc de toutes nos forces. Claretie n'est rien. Claretie ne compte pas. Zola, France et Loti, et Bourget ont de grandes situations; Claretie n'en a aucune. Claretie est sans qualité pour lever un verre et porter un toast. Dieu du ciel! Si on pouvait croire à l'étranger, que Claretie, pour employer une expression à la mode, est représentatif, c'en serait fait de notre prestige littéraire, de notre réputation d'indépendance et d'esprit.

Je reviens à la Comédie-Française.

A l'heure qu'il est, pour sauver notre grand théâtre, il faudrait que la Chambre intervînt, ou que le Ministère prît une résolution. La Chambre ne fera rien et le Ministère ne fera rien. Claretie restera là. Si Lemaître se fâche, il remontera *le Pardon*. Si Bergerat le blague, il rejouera *le Tricorne enchanté*. Si les comédiens se rébellionnent, il leur fermera la bouche, une fois de plus, avec des congés et des gratifications. Je ne parle pas de la presse, il est à plat ventre devant elle. Par la *Subvention Sarcey* (c'est ainsi qu'au Théâtre-Français on désigne une comédienne de la maison), il s'est attaché un admirable compère, qui ment neuf fois sur dix et dont la sincérité est restée proverbiale. Sarcey nous dira demain ou après-demain, au bon moment, que Claretie lui paraît un administrateur bien remarquable et que le Théâtre-Français, d'ailleurs, est en pleine prospérité.

Quelle sera la fin? Elle est bien simple, la fin, et bien facile à prévoir.

On sait que Claretie a été nommé officier de la Légion d'honneur pour l'engagement de Mlle Léonide Leblanc. Plus tard, il a été nommé commandeur pour le sociétariat de Mlle du Minil. Il trouvera bien encore quelque homme politique, un franc-maçon comme lui, qui lui sera reconnaissant de ses complaisances et qui le fera nommer grand officier. Voilà ce que nous verrons. Nous verrons le Théâtre-Français dans l'ordure et Claretie en sortir grand officier de la Légion d'honneur.

HEURES PARISIENNES [1]

Quelques jours après la réception des *Corbeaux* à la Comédie-Française, j'allai rendre visite à Mme Camille Doucet, à son mardi. Je trouvai là plusieurs dames et un vieux monsieur.

Mme Doucet me dit : « Je vais vous présenter à M. Marmier. »

Mme Doucet, avec sa bonne grâce de maîtresse de maison, ajouta en me nommant : « M. Becque vient d'avoir une pièce reçue au Théâtre-Français. »

Je m'assis près de M. Marmier.

Les amies de Mme Doucet faisaient un petit groupe et il ne nous était guère possible de prendre part à leur conversation.

J'attendais avec quelque impatience que Marmier m'adressât la parole. Enfin, il se pencha vers moi et me dit :

« C'est une pièce en un acte que le Théâtre-Français vient de vous recevoir. »

Je souris et ne répondis rien. Puis je me levai, je saluai Mme Doucet et je sortis.

(1) 17 octobre 1898.

On pense bien, pour peu qu'on me connaisse, que l'amabilité de Marmier m'avait mis en belle humeur. « Oh! les gens de lettres, me disais-je en riant, quelle race! Celui-là est un homme très bien élevé, un homme du meilleur monde. Il me devait un compliment, si banal qu'il fût.

« C'est une pièce en un acte que le Théâtre-Français vient de vous recevoir? » Voilà ce qu'il a trouvé à me dire. Voilà la pensée qui lui est venue et qu'il n'a pas été maître de garder pour lui. Et tous, nous sommes tous ainsi. Quel fonds de rancune, d'aigreur, et de désobligeance! Quel état de perpétuelle hostilité!

En rentrant chez moi, je trouvai Edmond About, qui se promenait devant ma porte. Il attendait quelqu'un. Nos rapports n'étaient ni bons ni mauvais, nous nous abordâmes très cordialement.

A peine avions-nous échangé quelques mots, About me dit : « C'est une pièce en un acte que le Théâtre-Français vient de vous recevoir? »

HEURES PARISIENNES [1]

Dans mes dernières visites académiques, un de ces messieurs (on comprendra que je ne le nomme pas) m'a accueilli avec ces mots :

« Vos confrères, les auteurs dramatiques, sont détestables pour vous. »

Je connaissais depuis longtemps cette hostilité de mes confrères et j'ai bien de la peine à me l'expliquer. Dans mes rapports avec eux, je leur ai toujours cédé le pas. Lorsqu'il m'est arrivé de parler de théâtre, j'ai bien fait quelques réserves sur les œuvres, mais je ne leur ai pas marchandé les compliments. Enfin, après les avoir connus et pratiqués de bien près, je me suis toujours interdit de les découvrir trop cruellement.

Voilà Pailleron. Il passe, dans notre monde des théâtres, pour l'homme le plus sec et le plus serré, pour un auteur impitoyable. Voilà Halévy. On le cite constamment comme un modèle de fausseté et de perfidie. Camille Doucet lui a livré ses secrets.

(1) 24 octobre 1898.

Assurément je n'aurais pas écrit le contraire. Mais j'ai évité toujours, avec des confrères de talent, d'entrer dans ces fâcheux détails.

Bornier est un gros richard aujourd'hui. Je n'ai pas compté avec Bornier, bien entendu, mais on le dit immensément riche. Il a soixante-douze ans bien sonnés. On lui reproche amèrement de s'éterniser à l'Arsenal et de conserver les mêmes avantages d'une bibliothèque qu'il aurait dû laisser depuis longtemps à ses collègues. Jamais, par respect pour Bornier, je n'ai abordé ce point-là.

Je reconnais que Claretie aurait quelque droit de m'en vouloir : avec lui, j'ai manqué de ménagements. Mais Zola aussi l'a traité de misérable copiste; Sarcey le bousculait autrefois, et massacrait toutes ses pièces, qu'on me nomme un artiste, un seul, qui ait pris Claretie au sérieux? Je paie pour tout le monde, c'est injuste.

Au fond, et quelques torts que me prêtent mes confrères, leur hostilité ne vient pas de là. Je serais peintre ou musicien, ils me rendraient plus de justice. « Quel homme agréable! » diraient-ils. Ce qu'ils ne me pardonnent pas, c'est d'avoir fait du théâtre comme eux... ou autrement qu'eux!

HEURES PARISIENNES [1]

Alexandre Dumas, dans la préface du *Demi-Monde*, raconte une histoire bien amusante. Elle est plus amusante, je puis le dire, que Dumas ne l'avait cru lui-même.

Quelque temps avant la représentation du *Demi-Monde*, les politiciens de l'époque firent cette remarque que la littérature dramatique devenait tous les jours plus immorale, et qu'il était temps pour eux d'*opposer une digue* (c'était l'expression dont ils se servaient) aux débordements du théâtre.

On décida alors au ministère de l'Intérieur (la digue était trouvée) de fonder un prix Montyon qui serait donné tous les ans à la pièce la plus vertueuse.

La Commission qui devait décerner le prix était composée de deux sénateurs, de trois députés, du directeur général des postes et d'un officier supérieur, choisi dans l'artillerie.

Au dernier moment le ministre pensa qu'une commission chargée d'examiner les pièces de théâtre et de décider entre elles pouvait raisonnablement contenir un auteur dramatique; son choix se porta aussitôt sur Scribe, déjà vieux et oublié,

(1) 31 octobre 1898.

mais qui conservait encore son prestige auprès des hommes de gouvernement.

Dumas, bien que ce concours l'amusât beaucoup, y envoya *le Demi-Monde*.

Était-ce de sa part un défi ou une blague? Peut-être les deux. On sait que de tout temps, la grande prétention de Dumas a été de scandaliser les corps constitués.

La Commission trouva justement dans la pièce de Dumas ce qu'elle demandait, un excellent spectacle, où le danger des mauvaises fréquentations conduit le principal personnage à faire un mariage déplorable. (On se souvient qu'Olivier de Jalin épouse Marcelle à la fin de la pièce.) Le *Demi-Monde* obtint le prix.

Une voix, une seule voix, et l'on a déjà deviné laquelle, proteste contre cette décision. Ce mâtin de Scribe n'avait pas manqué l'occasion. Il massacra Dumas, sa pièce et ses tentatives d'art nouveau.

Mais l'histoire n'en finit pas là.

Dumas, on le pense bien, prend Scribe à partie, et le ridiculise de son mieux. « Voilà, nous dit-il, la saleté que m'a faite mon grand confrère. N'est-ce pas comique et révoltant? »

En 1882, *les Corbeaux* venaient d'être joués à la Comédie-Française et le prix Toirac leur était en quelque sorte acquis. La Commission de l'Académie était au moment de le voter. Un membre, arrivé le premier à la séance, violenta ses collègues et les retourna.

C'était Dumas, qui avait repris contre moi tous les arguments que Scribe avait employés contre lui.

Et Dumas, peu de temps après, m'écrivait : « Quand donc pourrai-je vous prouver mon amitié autrement que par des mots ? »

HEURES PARISIENNES [1]

Je suis engagé dans ce journal pour raconter des histoires, et je raconte des histoires. Qu'elles aient trait au théâtre, aux hommes de théâtre, aux grands confrères que j'ai connus, ai-je besoin de m'en défendre? Ce qu'il faut, et ce que je voudrais, c'est que ces anecdotes parussent amusantes, et que le public y trouvât quelque renseignement sur les rapports des gens de lettres entre eux.

En 1884 ou 85, j'ai publié une petite fantaisie en vers, une satire littéraire, si l'on veut, intitulée : *le Frisson.*

On va voir, par les quatre vers que je citerai, et qui étaient les plus agressifs, que mes débuts dans la satire n'avaient rien de bien terrible :

> Nous avons les frissons de Zola qui les sème,
> Celui de Maupassant, celui de Paul Bourget ;
> Je passe Rollinat, lui, c'est le frisson même ;
> Il ne nous manque plus que le frisson d'Ohnet.

Quand parut cette bluette, nous étions, Dumas et moi,

(1) 7 novembre 1898.

comme deux tourtereaux. Ce fut à lui le premier que je l'envoyai.

Vingt-quatre heures après, Dumas m'écrivait :

« *Le Frisson* est un petit chef-d'œuvre de bon sens, de gaieté et de facture...

« Faites donc de la satire. Boileau n'y aurait pas manqué. Attaquez les hommes et les choses...

« Il y a un fauteuil à l'Académie pour vous. »

Dumas, on le voit, n'avait pas hésité.

Il me pressait généreusement de renoncer au théâtre et de me tourner vers la satire. Il avait du goût pour la satire, celle que font les autres, et dont on se sait garanti.

J'étais aussi en de bons termes avec plusieurs écrivains et je leur adressai régulièrement mes productions. Pailleron était du nombre. Je lui envoyai *le Frisson*.

Vingt-quatre heures après, Pailleron m'écrivait :

« C'est charmant...

« Faites donc de la satire...

« Il y a un fauteuil à l'Académie pour vous. »

HEURES PARISIENNES [1]

Vers 1868, la Société des Auteurs et Compositeurs de musique, ordinairement si paisible, était en pleine agitation. Les assemblées générales devenaient tumultueuses. On interpellait violemment la Commission, composée en grande partie de gens habiles et suspects.

C'était les *Jeunes* qui se révoltaient à la longue, et qui voulaient obtenir des théâtres subventionnés l'exécution de leur cahier des charges.

Lorsque nous accusions les membres de la Commission de nous desservir au lieu de venir à notre aide, nous n'avions que trop raison. Les intérêts se trouvaient en opposition complète avec les nôtres. Ces messieurs se souciaient fort peu, pendant que leur répertoire était joué couramment, qu'on représentât des ouvrages nouveaux. Ils le redoutaient presque. Ce qu'ils attendaient des théâtres subventionnés et ce qu'ils leur demandaient, c'était autre chose. Ils voulaient obtenir une augmentation de droits d'auteur. Et ils s'ap-

(1) 14 novembre 1898.

puyaient sur nous, les traîtres, sur nos plaintes et sur nos cris, pour faire triompher leurs prétentions aux dépens des nôtres.

Le directeur de l'Opéra était alors Émile Perrin, que les deux partis assiégeaient en même temps et qui était bien résolu à ne céder ni à l'un ni à l'autre.

Voici l'excellente comédie qui se jouait dans son cabinet.

Les Jeunes, pris de colère, se décidaient à agir, à faire quelque chose. Ils se réunissaient cinq ou six, peut-être plus, et, bien que Perrin ne fût pas facile à saisir, ils pénétraient jusqu'à lui.

« L'État, disaient les Jeunes à Perrin, en vous nommant directeur de l'Opéra, vous a imposé un cahier des charges. Dans ce cahier des charges se trouve un article qui fixe le nombre des ouvrages nouveaux que vous devez représenter tous les ans. Nous venons vous rappeler cet article et en réclamer l'exécution. »

Perrin, lentement, froidement, avec sa drogue de figure, répondait aux Jeunes :

« Qu'est-ce que ça, mon cahier des charges? Vous le connaissez? Vous l'avez vu? Voici mes clefs, mes tiroirs, fouillez partout et trouvez-le-moi. Je n'ai pas de cahier des charges. Je traite directement avec le ministre. S'il est content de ma gestion, il me garde; si elle ne le satisfait pas, il me renvoie. »

Les Jeunes, furieux et déconfits, se retiraient là-dessus. Un quart d'heure après, les membres de la Commission se présentaient à leur tour chez Perrin, et lui tenaient ce langage : « Nous sommes vos amis. Nous ne venons pas vous voir avec des intentions hostiles. Vous êtes très attaqué en ce moment, nous-mêmes on nous accuse de pactiser avec

vous. Allons, il faut faire quelque chose pour notre Société. Il faut augmenter nos droits d'auteur! »

Perrin se levait alors et allait à son armoire; en retirait un in-folio, calligraphié supérieurement, et noué de faveurs roses.

« Mais, Messieurs, disait Perrin aux membres de la Commission, vous oubliez que j'ai un cahier des charges. Que dit l'article qui vous concerne? Il fixe la redevance que je dois vous payer par chaque représentation. Cette redevance, vous la recevez régulièrement. Qu'est-ce que vous demandez de plus. Vous ne voulez pas que, de ma propre autorité, je porte atteinte à un cahier des charges qui a été longuement débattu entre le ministre et moi. »

LA DERNIÈRE HEURE DE HENRY BECQUE [1]

Cet article, qui est le dernier que Becque ait fait paraître, et qu'il a nommé « Ma dernière heure », a été écrit à la suite de circonstances qu'il est nécessaire d'exposer, pour la compréhension de ce qui va suivre.

On a lu « Démission, démission », et l'Heure parisienne du 31 octobre dans laquelle Becque accuse Dumas d'avoir, par un discours insidieux au Comité du prix Toirac, empêché *les Corbeaux* d'obtenir cette récompense qui leur était déjà presque acquise.

Après ces deux articles il se forma entre Sarcey et Claretie une petite conspiration. Le premier, le 12 novembre, dans la rubrique « Grains de bon sens » qu'il tenait au *Figaro*, traitait Becque de menteur, en objectant que le prix Toirac ayant été fondé en 1891, Dumas n'avait pu l'enlever aux *Corbeaux* qui sont de 1882.

Le 16 novembre, Claretie publiait dans le *Journal* une diatribe contre certains « persécutés, persécuteurs » qui encombrent la littérature et qui essayent de mettre au compte

(1) 28 novembre 1898.

de leurs adversaires la responsabilité de leurs échecs « plus ou moins mérités ».

Becque fut congédié par son journal. Il était difficile cependant de lui refuser un droit de réponse. C'est cette réponse que l'on va lire.

HEURES PARISIENNES [1]

Cette Heure parisienne, qu'on me passe ce mauvais mot, sera ma dernière heure. Toutes ces histoires, que je racontais à cette place, avaient un double inconvénient : je parlais trop de moi d'abord; je découvrais trop de gens ensuite. Nous y avons renoncé.

Je voudrais cependant, au moment de finir, pour le bouquet en quelque sorte, reprendre Sarcey et Claretie, et leur adresser les ultimes paroles.

Non, Sarcey, non, je ne calomnie pas. Je serais bien bête de me donner cette peine et d'inventer si peu que ce fût. Depuis plus de trente ans, depuis *Sardanapale* et les quarante mille francs que Carvalho avait demandés d'abord pour le jouer, jusqu'à la tournée Glazer et au procès que je fais en ce moment à la Société des Auteurs, j'ai souffert de tant de

(1) 28 novembre 1898. Par surcroît, le numéro où a paru l'article manque dans les recueils du dépôt légal et nous avons failli en ignorer l'existence. Celle-ci nous a été signalée par M. Henri Févre, et nous devons communication du texte à MM. Jacques Daurelle et Johannidès.

saletés, c'est le mot exact, quoi que tu en dises, de tant de trahisons et de pirateries, que je n'aurais pas assez d'une seconde vie pour les raconter.

Et toi-même, Sarcey, comme tu triches agréablement. Quelle habileté dans la perfidie! J'écris que tu coûtes très cher au Théâtre-Français et tu me réponds que j'insulte Dumas.

C'est vrai. J'ai fait une bien petite erreur. J'ai confondu le prix Toirac, qui ne date que de quelques années, avec le prix Montyon, qui a existé de tous temps, qui a été donné à Ponsard, à Augier, à Bouilhet et à bien d'autres. Tu le sais bien et tu l'avais compris tout de suite que *les Corbeaux*, en 1882, avaient concouru pour ce prix-là.

L'histoire que j'ai racontée, je la tiens, puisqu'il faut tout te dire et que tu m'obliges à le nommer, de Ludovic Halévy.

Je reproduis ici un fragment de conversation, d'une conversation aigre-douce, que j'ai eue avec Halévy, un jour où nos rapports étaient très tendus et où nous nous étions trouvés nez à nez dans les bureaux de la Société des Auteurs.

« — Vous êtes tombé sur Doucet, me dit Halévy. Oui (1), vous deviez être décoré, et il a fait décorer Ohnet avant vous. C'est un malheur. Vous vous êtes heurté au grand succès du *Maître de Forges*. Mais Doucet, je le sais, a fait tout ce qu'il a pu pour que l'Académie couronnât *les Corbeaux*.

« — Ça m'a bien servi! dis-je alors.

« — Est-ce que c'est la faute de Doucet? reprit Halévy en s'animant. Tenez, je ne devrais pas vous dire ça... Vous

(1) Le manuscrit porte ici : (c'est vrai).

me forcez à vous le dire... *C'est Dumas qui vous a empêché d'avoir le prix. Il a parlé pendant quatre heures contre vous.* »

Non, Claretie, non, je ne suis pas un persécuté. Je serais tout au plus un polémiste, et que de fois tu as fait l'éloge des polémistes, ceux qui ne t'attaquent pas.

Je ne suis pas un persécuteur, non plus. Songe donc que depuis six années je n'avais pas prononcé ton nom. Tu conviendras qu'après six années, la balle, comme on dit, était trop belle. A peine étais-tu rentré de tes voyages, à peine avais-tu remplacé Prudhon, que les comédiens eux-mêmes mettaient le feu au Théâtre-Français.

Eh quoi! tu en es là encore, à parler de mes échecs, de mes échecs *plus ou moins mérités*, comme tu dis! Mes échecs ne comptent plus depuis longtemps. C'est ce qui en reste qui compte. J'ai été un inventeur, mon cher, et toi le plus vulgaire des praticiens. J'ai parlé la langue des ancêtres, et toi le charabia des comices agricoles. J'ai tenu ma place dans des maisons d'esprit où l'on n'aurait pas voulu de toi à l'office. Et les jeunes gens m'ont aimé, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui; tu te rends compte, n'est-ce pas! de la considération que tu as acquise auprès d'eux.

A te parler franchement, Sarcey et toi, vous n'êtes plus que des exercices, de vieux tours qui m'ont valu quelque succès et que le public me redemande. Je les exécute encore de mon mieux; je les renouvelle le plus possible; je trouve quelques effets nouveaux; mais je n'y mets pas de rancune, crois-le bien : j'y mets de la coquetterie.

MORT DE M. FRANCISQUE SARCEY [1]

Francisque Sarcey, le célèbre critique du journal *le Temps*, est mort subitement hier soir, au Théâtre Cluny, pendant la représentation de *Ferdinand le Noceur*, qu'il voyait pour la quatrième et dernière fois.

Rien ne faisait prévoir cet événement qui sera apprécié de bien des manières différentes.

Sarcey s'était levé comme à son ordinaire. Il avait travaillé dans la matinée et expédié toutes ses chroniques. Un homme qui abat de quinze à vingt chroniques sans avoir rien pris se porte assez bien. Au déjeuner, où l'élite de la société parisienne se trouvait représentée, Sarcey avait ébloui tout le monde par son bon sens. Quelle chose admirable que le bon sens. Il tenait lieu à Sarcey d'imagination, d'esprit, de style, de tout. A soixante-dix ans passés, Sarcey pouvait résoudre les problèmes les plus ardus, les questions les plus délicates que lui envoyait la province. On n'a pas oublié son article sur les « Permis de chasse » qu'il faut placer tout près de son *Traité sur le quiproquo*.

(1) M. Francisque Sarcey mourut, par une ironie du sort, quatre jours après Henry Becque.

Vers quatre heures, Sarcey avait reçu une jeune élève du Conservatoire. Il aimait à se trouver avec les élèves du Conservatoire et à s'entretenir avec elles des réformes à introduire dans notre école de déclamation. Ici se place un détail qu'il importe de relever. Cette jeune fille en quittant Sarcey et en passant devant la cuisine, avait jeté ce mot aux domestiques : M. Sarcey n'est pas bien. Mais cet avertissement devait rester inutile. Après avoir dîné légèrement, Sarcey s'était fait apporter le programme des spectacles. En voyant les dernières représentations de *Ferdinand le Noceur* annoncées, il n'avait pu résister au plaisir de voir une quatrième fois le vaudeville célèbre de son ami M. Gandillot.

A ce moment, il se fit un grand bruit sur la place. C'était Claretie qui arrivait en automobile. Devant cet accident imprévu, Claretie, qui devait partir le lendemain, avait reculé son voyage de vingt-quatre heures.

On le conduisit aussitôt près du mourant. Sarcey ouvrit les yeux et fit un léger mouvement de la main, comme un homme qui va recevoir de l'argent. Mais ce ne fut qu'un vain espoir. Claretie, après s'être arrêté quelques instants devant Sarcey, peut-être calculait-il tout ce qu'il avait coûté au Théâtre-Français, demanda à voir le fauteuil que Sarcey avait occupé. On l'y conduisit. Il l'examina avec soin, en prit le numéro, puis, se tournant vers les personnes qui l'avaient accompagné, il leur dit :

« Il est mort à son poste, en soldat. »

Il y a une légende sur Sarcey et elle n'est qu'à moitié vraie.

Voilà ce qu'on vous dit : Si c'est des femmes qu'il s'agit, je vous accorderai tout ce que vous voudrez; qu'il n'y a pas deux porcs comme Sarcey; mais il ne reçoit pas d'argent.

C'est une erreur. C'est encore un de ces mensonges comme Sarcey les répand avec sa bonhomie habituelle.

Sarcey reçoit de l'argent. Il en reçoit du Théâtre-Français. Il en reçoit de Gunsbourg. Il en reçoit de Royan, Sarcey a touché dans le Panama.

Quelque temps après la déconfiture du Panama, j'ai trouvé dans les *Annales politiques et littéraires* un article de Sarcey qui se terminait ainsi : « Ah! mes enfants, qu'on est heureux, quand les catastrophes arrivent, d'avoir les mains nettes. »

Et il avait dix mille francs dans les mains!

Sarcey, depuis dix ans (1), depuis que Claretie est là, a reçu beaucoup d'argent du Théâtre-Français, beaucoup. Il est, pour une bonne part, avec les fredaines de l'honorable administrateur, dans ce coulage mystérieux que Silvain nous a signalé. On pense bien que le Théâtre-Français ne paie pas Sarcey pour ne rien dire. Ses services journaliers comptent sans doute; ils ne suffisent pas. Sarcey a un autre emploi. C'est le gredin attaché à la maison et qui est chargé d'assommer les trouble-fête.

Depuis près de vingt ans, Sarcey traîne avec lui une comédienne sans talent qu'il a imposée successivement au Vaudeville, à l'Odéon et au Théâtre-Français. Deslandes en était

(1) Claretie est entré à la Comédie en 1880, ce qui date cet article.

excédé. Une fois où j'avais à me plaindre de La Rounat, et où je lui disais : « Vous êtes plus fort que moi; vous avez la femme avec vous. — C'est pour Sarcey que vous me dites cela, me répondit-il : il me coûte plus cher qu'il ne me rapporte. » Quant à Perrin, qui s'était refusé absolument à prendre cette figurante, Sarcey lui a fait une guerre sans merci. Perrin me disait, je cite ses propres paroles : « Je sais ce que je risque avec un homme comme lui, mais je ne céderai pas. Je ne veux pas que le Théâtre-Français devienne un bordel, où MM. les journalistes viendront mettre leurs maîtresses en pension. » On pense bien que Claretie, qui rendrait des points à une punaise pour la platitude devait agir autrement. A peine entré il engageait la maîtresse de Sarcey, celle de V., celle de ***, toutes les maîtresses qui pouvaient le menacer ou le servir.

Pendant de longues années, la conduite de Sarcey avec la Comédie-Française a été abominable. Il exécutait tout le monde, Perrin, les abonnés, les artistes, Mlle Broisat, tout particulièrement, dont il voulait la place et l'emploi pour sa maîtresse.

Lorsque les hommes sont laids et répugnants et qu'ils se mêlent d'avoir des femmes, ils ne reculent devant rien. Ils deviennent ignobles. C'est ce qui est arrivé à Sarcey; Dumas avait dit de lui autrefois, en apprenant ses premiers déportements : Le sanglier devient cochon. C'est drôle; ce n'est pas assez. Sarcey a mis en coupe réglée toutes les comédiennes de Paris. Celles qui se sont refusées, les plus charmantes et elles l'étaient seulement de l'avoir repoussé, Mlle Broisat, Mlle Antonine, Mme Marguerite Durand, il les a poursui-

vies et exterminées. C'est à ce point que Weiss, qui était pourtant un ami, écœuré d'une pareille ignominie, l'a rappelé à l'ordre et lui a donné sur les doigts.

***

Pour bien connaître Sarcey, il faut avoir traversé sa maison. J'y suis allé autrefois, lorsque j'étais plus jeune et que je voyais encore de la crapule. On était averti tout de suite, à peine entré; on marchait sur un tas d'enfants naturels. Toutes les pierreuses du quartier s'amenaient là, avec quelques vieilles femelles de théâtre. La maîtresse du moment était une naine. Elle poussait des cris lorsque les habitués l'appelaient Molécule. C'était le surnom qu'ils lui avaient donné. On avait cette impression d'être dans une caverne, dans un bouge ouvert à tous les vices, et, pour le rendre plus horrible, Sarcey obligeait sa mère à l'habiter. Il y avait des jours où sa mère se levait de table en pleurant à chaudes larmes; le scandale s'arrêtait; la pitié nous venait pour cette pauvre femme; des filles de barrière allaient lui demander pardon; Sarcey souriait, rayonnait, s'admirait dans ce tableau; c'est ainsi qu'il comprenait la vie d'un philosophe.

***

Sarcey, je le reconnais volontiers, est un conférencier abondant et amusant. Il a du comique, un comique un peu gros mais qui passe la rampe. Nous avons dans le monde des théâtres une expression pour désigner ces lapins-là. On les appelle

des « bouleurs ». Sarcey est un bouleur. Il n'est pas de farce qu'il n'emploie, pas de truc qu'il se refuse, pour faire effet sur son public. Il se sert de son ventre, de sa myopie, de tout. Je l'ai vu une fois, où il ne savait plus que dire, ôter ses lunettes et les mettre dans le verre d'eau sucrée. C'est un mélange d'aplomb, de vulgarités et de drôleries; un mélange de maître d'études et de queue-rouge.

On connaît cette rage de Sarcey de se cramponner à l'Université, dans ce monde qui n'est pas le sien, où il est fort mal vu et où on le traite couramment de vieux paillasson.

Quant à toi, ignoble Sarcey, le vieillard obscène de la rue de Douai, tu n'as peut-être pas dit ton dernier mot. J'ai quelque espoir que tu finiras en police correctionnelle, pour détournement de mineure, si ce n'est plus.

Taine, psychologue dur et injurieux, c'est son ordinaire, a consacré à Napoléon une étude, on pourrait dire un pamphlet. Il lui reproche surtout d'avoir sacrifié un million d'hommes à ses talents militaires.

Nous en sommes tous là. Nous employons nos talents intrépidement, sans conscience aucune. Nous ne regardons pas au mal que nous pouvons faire. Les meilleurs, et ils se trompent bien souvent, se contentent d'un bien imaginaire.

Napoléon pourrait répondre à Taine : La guerre est une calamité favorable, elle protège un peuple contre les surprises et les injures; elle conserve chez les nations les vertus militaires; elle maintient des légendes de gloire et d'héroïsme.

Napoléon pourrait dire encore : Les capitaines ne sont pas les seuls qui jouent avec l'existence des hommes. Les grands ministres aussi mettent les armées en mouvement et les sacrifient à leurs talents diplomatiques. Les orateurs, les publicistes versent le sang des cités.

Et que répondrait M. Taine si Napoléon lui disait : Regardez ce philosophe; il est installé bien tranquillement dans son cabinet de travail; il jouit de la sécurité générale et se désintéresse des événements publics; sans ses grandes facultés et son ardeur au travail qui le rendent respectable, ce serait le dernier des égoïstes. Indifférent à cette société,

il laisse au milieu d'elle des ouvrages explosibles qui vont y apporter la plus grande perturbation. Il écrit qu'il n'y a pas de Dieu, qu'il n'y a ni âme, ni survie, qu'il n'y a pas de morale; que l'homme n'est qu'un animal un peu plus perfectionné que les autres; que le bien et le mal sont des produits, etc. Il sacrifie un million d'âmes à ses talents philosophiques.

Taine pourrait répondre que la presse a ses droits, que son action lui paraît nécessaire et circonscrite; que ses livres ne s'adressent qu'à une élite; l'accusation n'en serait ni moins grave ni moins méritée, en ce moment surtout où des hommes comme Littré font leur *mea culpa* à la fin de leur vie en retrouvant leurs disciples dans les pires révolutionnaires et où des meurtriers de vingt ans se recommandent devant la cour d'assises de la littérature moderne, de M. Taine justement.

L'homme pour M. Taine est un malade et un fou. Cette conception si injurieuse de l'homme, c'est sans doute la folie de M. Taine. L'erreur du célèbre philosophe est de croire que nos passions, nos vices, nos fautes, nos ridicules, sont inconciliables avec la raison. Notre raison les approuve et, quoi qu'on en dise, les gouverne presque toujours. Le caractère même, qui devient pour M. Taine une sorte de folie rangée, n'est qu'un compromis très judicieux entre nos pensées, nos sentiments et nos forces. Ce qui est admirable au contraire, admirable et inexplicable, c'est la persistance de la raison chez l'homme. Elle résiste à tout, au plaisir et au travail, aux souffrances physiques et aux douleurs morales, à toutes les agitations inévitables de la vie. Elle triomphe des années et se perfectionne avec elles. Nos besoins

s'éloignent, nos facultés s'altèrent : à peine un reste de sensibilité se conserve-t-il chez les meilleurs d'entre nous; seule, la raison tient bon jusqu'à la fin et ne nous abandonne qu'un moment, au dernier moment, lorsqu'il y a encore de la raison de sa part à disparaître.

Pauvre petit esprit, qui mesure le malheur d'un homme aux quelques avantages qui lui ont manqué. J'ai souffert bien plus que tu ne crois. J'ai souffert dans ma patrie, dans la haine des peuples, dans le maintien de l'éternelle guerre. Voilà ce qui compte. J'ai souffert de tout. Nos déceptions publiques, voilà ce qui compte. L'inquiétude d'Hamlet, le mal des pauvres gens, le souvenir des morts, les larmes des choses, voilà ce qui compte, voilà ce qui compte. Tout le reste, argent, titres et jusqu'aux comédiennes du Théâtre-Français, ne vaut ni un désir ni un regret.

Pauvre petit parvenu de lettres, majestueux, banal et insipide, chieur de copie, je ne donnerais pas mes quatre meubles, mes six chemises, mes plats d'étain et mon écuelle de bois pour ta vaine prospérité.

***

Et la Hollande! Ah! la Hollande! Que de souvenirs! Que de tulipes! Et Chicago! Oui, à Chicago, ils ont voulu m'avoir pour leur Exposition universelle. J'ai refusé. J'étais déjà comme toi. Je devenais difficile et exigeant. Il me fallait l'empereur d'Allemagne.

Je crois très volontiers qu'un auteur s'observe et se connaît lui-même. Je crois que ses expériences personnelles peuvent lui être utiles. Et si l'on veut je croirais qu'un auteur très bien conditionné a en lui le germe de tous les sentiments, les mauvais comme les bons, qu'il est appelé à nous peindre. Mais on ne peut pas lui en demander davantage. Lorsqu'il s'agit de grands créateurs comme Shakespeare et Molière, de ces « fabricateurs d'âmes » comme on les a appelés, c'est les méconnaître, c'est méconnaître leur génie que d'en faire de vulgaires autobiographistes. Ils sont impersonnels. Je ne dirai pas que toute leur grandeur est là, mais une partie de leur grandeur est là.

Il va de soi qu'un auteur dramatique ressemble aux autres hommes; il a un caractère, des passions, des ridicules, etc.; mais vouloir le retouver dans ses personnages, rien n'est plus difficile. Vous ne pouvez pas distinguer les observations qu'il a faites sur lui de celles qu'il a faites sur les autres; vous ne pouvez pas connaître l'empire qu'il avait sur lui et que les autres n'avaient pas; distinguer les différences qu'y a apportées son intelligence, sa situation, ses faiblesses et parmi celles-là les faiblesses professionnelles. Vous ne pouvez pas savoir à quel point la réflexion et les combinaisons de son art l'ont modifié. L'impersonnalité se dégage peu à peu de son art. Que reste-t-il au fond du creuset? Rien.

S'il veut soutenir une opinion, défendre une thèse, qu'arrive-t-il? Il peindra des caractères problématiques, des situations extraordinaires; il nous donnera des vérités d'exception. Tandis qu'en vous peignant des caractères, en leur donnant une vie intense et aveugle, en les conduisant de leurs débuts jusqu'à leurs plus grands excès, tous les caractères semblables pourront s'y reconnaître. Et c'est là où se reconnaît l'art supérieur de l'auteur dramatique : c'est là où se reconnaît sa valeur et son talent. J'ajouterai que la durée de ses œuvres est à ce prix. L'humanité n'a que très peu de temps dont elle dispose; elle ne conserve que les peintures qui reproduisent ses traits généraux.

Qu'un auteur dramatique ait une manière de penser, qu'il ait un jugement à lui sur les hommes et sur les choses, c'est assurément son droit. Mais ses opinions ne nous intéressent en aucune manière. Qui nous dit que son jugement est sain et sa pensée solide, qu'il ne cède pas à des préférences irréfléchies, à une impression fâcheuse; qu'il n'apporte pas plus de passion que de sagesse?

Ce sont ses qualités d'auteur dramatique que nous connaissons et que nous admirons; les autres nous les ignorons et nous pouvons les contester.

Assurément l'auteur dramatique est libre; dès qu'il a le talent entre les mains, il en fera l'usage qu'il voudra. Il peut défendre le pour et le contre et les deux l'un après l'autre. Il ne prendra pas parti, s'il le veut. Il peut donner une conclusion à ses œuvres et il peut ne pas leur en donner. Il peindra la vérité comme il l'aura vue, sans ses vices.

***

Qu'est-ce que me fait par exemple l'opinion d'un auteur dramatique sur le divorce? C'est une opinion individuelle, rien de plus; une impression; une fantaisie peut-être. Quelle garantie m'offre-t-elle? Le plus petit légiste en saura sur cette question beaucoup plus que lui; il la connaît dans son ensemble et ses détails; il ne se sera pas arrêté aux superficies. Et si le légiste ne me suffit pas, je consulterai le moraliste; c'est son affaire à lui d'avoir étudié cette question sous tous ses aspects. S'il me dit que le respect quand même des contrats, le sacrifice, la douleur sont d'un bon exemple pour une société, qu'ils en sont la partie solide et résistante, qu'ils donnent la grandeur morale à ceux qui s'y résignent et un exemple excellent à ceux qui voudraient s'en affranchir, je l'écouterai plus volontiers. Et si le moraliste ne me suffit pas, je consulterai la religion qui fera intervenir les principes d'un monde supérieur. Ce sont tous ces gens-là qui connaissent la question, qui en ont fait le tour, qui l'ont étudiée sous toutes ses faces. C'est leur devoir de la connaître, c'est leur état de s'y être arrêtés. Mais l'auteur dramatique, il n'y apporte qu'un sentiment, une impression, une profession, une conception, une intrigue, et des personnages.

Qu'est-ce que me fait l'opinion d'un auteur dramatique sur les enfants naturels, sur cette question si délicate et si difficile. Nous en sommes encore là : à la jeune fille pauvre séduite par le jeune homme riche. Est-il rien de plus misérable? La statistique en France constate, pour l'année 1887,

120.000 naissances illégitimes. S'il y avait 120.000 jeunes filles pauvres séduites par 120.000 jeunes hommes riches, cela ne ferait l'éloge ni des uns ni des autres. Mais la question véritable n'est pas là, elle n'est pas dans les attributions de l'auteur dramatique; elle rentre dans celles de l'homme politique, du législateur. Jetez les yeux autour de vous, regardez le domestique avec la femme de chambre; le commis avec la grisette; le paysan et la fille de ferme; l'ouvrier et l'ouvrière, voilà où est la question. Elle est dans cet attrait irrésistible d'un sexe pour l'autre qui jette l'homme et la femme dans les bras l'un de l'autre, dans toutes les classes jusqu'à la dernière, qui les entraîne dans les abîmes de honte, de douleur et de misère. J'irai plus loin : c'est presque une faute pour un auteur de toucher ces sujets, de les toucher imparfaitement, sentimentalement, avec un esprit de révolte qui devient un véritable danger. Littérairement, il ne nous donne que des situations invraisemblables, des caractères problématiques, une vérité d'exception.

C'est à peine si l'auteur a le droit d'entrer dans ces questions. Et puisque j'ai touché un peu longuement à cette question des enfants naturels, j'en dirai encore quelques mots. C'est Diderot, dans l'*Histoire du Théâtre français*, qui passe pour le père de cette question insupportable. C'est lui le premier qui l'a dramatisée sur la scène. Il en a fait une pièce en cinq actes qui porte son nom : *le Fils naturel.*

Où est-elle aujourd'hui, la pièce de Diderot? Où la joue-t-on? Qui est-ce qui la lit? Je serai peut-être le dernier qui la rappelle et qui en parle encore. Et cependant Diderot était un penseur véritable, celui-là, un semeur d'idées. Il a laissé

sa trace partout, dans toutes les idées du XVIIIe siècle, qui sont encore pour beaucoup dans les idées du XIXe, partout, excepté au théâtre, pour y voir une question, une idée, où il ne faut que porter des caractères et des personnages.

Je vais vous citer un autre penseur, un autre semeur d'idées, Voltaire, celui qui a commencé la Révolution française, et celui, on peut le dire, qui la continue encore aujourd'hui. Voltaire a été supérieur dans tous les genres, dans l'histoire, dans la philosophie, dans le roman, dans la poésie légère et la correspondance, on pourrait dire partout sans le souvenir de son poème épique.

Mais c'est au théâtre surtout qu'il a été inférieur; pourquoi! parce qu'il a voulu porter au théâtre des questions et une action philosophique. Qu'est-ce qui reste de toutes ses pièces : un hémistiche : « Zaïre, vous pleurez »; un hémistiche et c'est tout. Je vais vous citer un dernier exemple. Il y a un homme qui n'a été ni un cerveau ni un artiste, ni un auteur dramatique et qui a produit une œuvre exceptionnelle et impérissable : c'est Beaumarchais. Si on avait demandé à l'auteur du *Mariage de Figaro* ce qu'il pensait de son ouvrage, voici probablement ce qu'il aurait répondu : Ma pièce contient deux parties bien différentes, l'une satirique et révolutionnaire, que j'ai contée avec ma conscience, avec ma foi et à laquelle je tiens comme à la prunelle de mes yeux; l'autre une partie à opéra-comique que j'abandonne facilement. Eh bien, c'est la seconde partie qui a sauvé la première et qui a sauvé l'œuvre entière. Le pamphlet ne nous amuse plus; il nous ennuie, nous le trouvons rococo par moments; ce que nous admirons toujours et ce qui est toujours charmant, ce

qui est immortel, c'est la part d'humanité constante qui se trouve ailleurs. C'est la comtesse, c'est Chérubin, c'est Suzanne. Et voyez comme les personnages que crée un auteur avec un parti pris peuvent tromper ses illusions. Voilà Figaro. Aussi longtemps que Figaro a été le précurseur de la Révolution française, l'avant-coureur des nouvelles sociales, nous l'avons admiré; aujourd'hui où il en est le bénéficiaire, nous le méprisons presque.

NOTES EN VUE DES " POLICHINELLES "

La loi exige six administrateurs au moins. Quels sont leurs antécédents, leur personne, leur profession, leur caractère, leur langage, leur degré de moralité? Comment et pourquoi sont-ils là? Quels sont leurs avantages? Sont-ils les mêmes pour tous? A quel moment les leur a-t-on offerts? Les discute-t-on en séance et les trouve-t-on sur procès-verbaux, etc.?

Y a-t-il complicité tacite ou ouverte avec le fondateur pour toutes les infractions qui précèdent la constitution de cette sorte de sociétés?

Au début de la société, dans la première séance, est-il sérieusement question de son établissement, de son fonctionnement, de la souscription à intervenir, de la publicité, etc.? Toutes ces questions sont-elles agitées ou laissées à la direction du gérant? Quel est le ton du gérant avec ses collègues? Les mène-t-il vivement après se les être attachés par des avances d'argent?

Quels sont les frais généraux d'une société : droits de timbre, publicité, quart d'actions prélevé par l'émetteur, locations et appointements, son passif en un mot.

Quelles sont les dernières ressources d'une société pour prolonger son existence ? nouvelle émission d'actions, d'obligations; syndicat; fusion; commandite, traites, traites fausses, etc.

Actif d'une société se compose d'une compagnie pour la vente de l'oxygène et de l'eau oxygénée, d'un chemin de fer sans importance et sans résultat.

***

Distribution de dividendes fictifs lorsque la société est en perte.

Actif grossi et passif diminué.

Confiance dans le directeur et la commission aux comptes.

Reproches faits aux directeurs, ainsi qu'il résulte des séances et des lettres échangées.

Registres manquant dans la comptabilité, et vainement réclamés par le commissaire aux comptes.

Dividendes pris sur le capital.

Dividendes fictifs pour préparer de nouvelles émissions.

10 p. 100 sur les bénéfices accordés aux administrateurs.

Avances d'argent faites par le gérant aux administrateurs qui ont mis de l'argent dans l'affaire.

Émissions couvertes par la prescription. Jeux de Bourse et autres figurant dans la déconfiture finale.

Emprunt à 25 0/0 pour payer le dividende.

***

Nomination d'un liquidateur judiciaire.
Lettre de change fausse.
Le syndicat pour faire monter les actions.

***

Dépôt. Que fait un banquier après violation des dépôts? Quels sont ses moyens, ses habitudes, ses comédies avec les gens qu'il a trompés, et quels sont ces gens-là? Affaire Barrighon.

Caissier en fuite. Dans quels termes un caissier en fuite annonce-t-il son départ à son patron?

Physionomie d'une maison de banque à la suite de la faillite et des poursuites judiciaires.

Commis : garçon de bureau. Peut-on supposer un garçon très honnête dans une maison qui ne l'est pas?

Un anarchiste. Son portrait, ses excentricités politiques et sociales.

Quelle différence entre une liquidation et une faillite, pour [terminer] le cinquième acte soit entre Cerfbier et Desroseaux, soit dans la grande [scène] de la fin?

TABLE DES MATIÈRES

SOUVENIRS D'UN AUTEUR DRAMATIQUE

	Pages.
Brelan de confrères	1
Le Klephte	8
La Bouche du coche	17
Sarcey, critique théâtral	24
Sarcey à l'Académie	42
L'Invitée	44
Sous la Coupole	48
Les Manuscrits	53
La Fin du théâtre	58
Les Professeurs au théâtre	64
Leur Sacerdoce	70
La Vieille Critique	76
Candidats académiques	81
Sinécures	88
Une Fête littéraire	93
Victorien Sardou	98
Ma Candidature	102

Page

Les Jeunes Gens 106
Un Cliché 111
Deux Préfaces 116
La Société des Auteurs dramatiques. 132

ÉTUDES D'ART DRAMATIQUE

Le véritable Hamlet. 139
Le Songe d'une nuit d'été. 173
Œdipe-roi. 182
Tartuffe. 190
Coquelin aîné 196
Henriette 202
Les Danicheff 208
Labiche et ses collaborateurs. 212
Démission, démission. 218
Heures parisiennes. 224, 226, 228, 231, 233
La dernière heure de Henri Becque. 236
Mort de M. Francisque Sarcey 241
Inédits. 247
Notes en vue des « Polichinelles ». 257

5885-1-26. — Tours, Imprimerie ARRAULT et Cie.