Au théâtre, réflexions critiques

Léon Blum

LU AVEC LIREGRATUITEMENT.COM

Livre libre de droits, lisible gratuitement en ligne et en quinze minutes par jour.

et des critiques officieux. Quand on a dit d'un ouvrage de l'esprit qu'il était inutile, on n'en a pas fait la critique. Quand on peut dire qu'il est utile, on en fait l'éloge.

J'ai donc beaucoup d'estime, beaucoup de considération, s'il faut parler plus juste, pour les pièces où M. Brieux, dédaignant les règles, sinon les artifices de son métier, s'est lancé vaillamment dans la satire ou dans la propagande sociale. Les Aç>ariés^ les Remplaçantes^ Maternité^ la Robe rouge dans certaines de ses parties, sont des œuvres à la fois naïves et rusées, où le don de M. Brieux pour la vulgarisation, la prédication et la catéchisation par l'exemple, se donne beau jeu et libre cours. Pièces à thèse, sans doute, ou même pièces à prêche, mais pièces souvent courageuses, et toutes pleines de la volonté de servir, d'aider au vrai, et, pour user encore du même terme, d'être utile. Que le théâtre de M. Brieux, au point de vue de la qualité du style et du développement psychologique, soit à peu près au niveau des romans de M. Georges Ohnet, c'est ce qui saute à tous les yeux. Et l'on ne peut s'empêcher de penser, à ce propos, que le pauvre M. Georges Ohnet, exécuté comme on sait il y a vingt ans, se trouve avoir payé pour tout le monde, et qu'il a procuré à ses émules et successeurs une bien injurieuse im-

punité. Mais la différence, c'est que M. Brieux est venu porter des qualités, ou des facilités, du même ordre à l'appui d'idées qui avaient parfois de la hardiesse, d'une morale qui n'était pas toujours la morale bourgeoise, et qu'il a même trouvé le courage de

rompre en visière avec quelques-uns des préjugés les plus drus ou des hypocrisies les mieux enracinées de la bourgeoisie française.

Dans la pièce que le Vaudeville a représentée hier, c'est encore une thèse juridique et morale que M. Brieux a voulu défendre, et cette thèse, autant que j'en puis juger, est fondée en fait et en raison. M. Brieux s'insurge contre la loi qui organise, en cas de séparation de corps ou de divorce, le partage de l'enfant entre les époux. Si le divorce ou la séparation de corps est prononcé contre une femme, on sait que la garde de l'enfant lui est, en principe, retirée, et qu'ainsi, hors quelques visites strictement réglées par le tribunal, ou quelques semaines de vacances, la mère se trouvera frustrée de son fils ou de sa fille. M. Brieux juge cette situation inique et odieuse. Prenant le contre-pied de l'ironique et plaisant roman de M. Fernand Vandérem, il montre que l'enfant, s'il a déjà l'âge de sentir et s'il est sensible, reste bien « la victime » réelle de ce partage et de ces déchirements, qu'il est non

seulement l'enjeu, mais le moyen de la lutte, et qu'à force de vouloir se faire souffrir par leur enfant, le père et la mère çn viennent bien vite à se faire souffrir dans leur enfant. L'héroïne de M. Brieux, Régine Ghambert, en sera réduite, comme la mère du jugement de Salomon, à renoncer totalement à sa fille Suzette, plutôt que de la voir torturée par cet affreux débat. Elle se verra condamnée à offrir à sa fille cette dernière et cruelle preuve d'amour : la délaisser pour lui rendre un peu de douceur et la paix.

Il va de soi que, chemin faisant, M. Brieux, trouvant l'occasion de développer qu^elques thèses fortuites ou accessoires, ne les a pas laissé échapper. Nous avons entendu, par exemple, un développement sur les messieurs qui suivent les femmes dans la rue, un autre sur les jeunes filles qui apprennent un métier, afin de se rendre indépendantes des hommes, un troisième sur la corruption actuelle des mœurs de la bourgeoisie. Mais la thèse principale est bien, je crois, celle que je viens d'analyser. Elle est fort banale dans l'une de ses parties, et tout ce que M. Brieux nous conte de la situation de l'enfant dans le divorce a déjà été dit on ne sait combien de fois. Mais ce qui est à peu près neuf, ou ce qui restait bon à répéter, c'est qu'en effet, vis-à-vis de l'enfant, l'homme et la femme n'ont

pas un droit égal, et que, sauf circonstances exceptionnelles, c'est en principe le droit de la femme qui doit prévaloir. C'est aussi qu'on ne voit pas de relation saisissable entre la faute qui fait prononcer le divorce contre une femme et la décision de justice qui la prive de son enfant, qu'on peut assurément, comme mille exemples en font foi, avoir été une épouse inconséquente, ou même coupable, sans cesser d'être la plus tendre et la meilleure des mères. Sauf les cas où l'inconduite de la mère est si habituelle, si grave, qu'elle puisse créer pour l'enfant un danger, c'est donc toujours à la mère que l'enfant devrait échoir. Toute disposition contraire viole la justice naturelle, et ne se peut considérer que comme une vengeance de l'homme et de la loi qu'il a faite.

Tout cela est fort vrai, et j'applaudis des deux mains, pour mon compte, à la thèse de M. Brieux. Le malheur est qu'au lieu de nous Texposer dans une conférence -programme, qu'un vieux notaire, par exemple, serait venu nous débiter au début du se-

cond acte, il ait voulu la faire saisir et la justifier par le moyen d'une action dramatique. Et nous voici obligés de

A.U THÉÂTRE

nous demander non seulement ce que vaut ridée, mais ce que vaut l'action, ce que valent les caractères. L'action peut se conter en peu de mots. Henri Ghambert et Régine Ghambert, née Gadagne, sont mariés depuis une douzaine d'années, et ils ont une fille de dix à onze ans, nommée Suzette. Henri Ghambert, fils d'un magistrat, est issu de souche bourgeoise; Régine, fille d'un capitaine au long cours marseillais, de souche quasi-plébéienne. Ge mariage fut un mariage d'amour. Pourtant, depuis quelque temps déjà, le ménage vit en mauvaise intelligence, et cette mésentente est avivée par l'attitude des parents Ghambert, qui idolâtrent leur petite-fille Suzette, mais n'ont jamais pu souffrir leur belle -fille Régine. Un beau jour, Henri Ghambert, rentrant chez lui à l'improviste, trouve Régine dans les bras d'un de ses amis, Georges Liverain. Là-dessus, scène violente, explications brutales, coups, injures et, finalement, demande en séparation intentée contre Régine par Henri, que les parents Ghambert poussent, bien entendu, à se montrer intraitable. Mais, à peine l'action introduite, Régine s'aperçoit qu'elle aime toujours son mari, et, surtout, qu'à aucun prix elle ne se résoudra à perdre sa fille. Pendant la procédure, l'enfant, de par la loi, devait rester sous la garde du père.

Régine l'enlève de son pensionnat, et voici que les Ghambert viennent à leur tour, appuyés de l'huissier et du commissaire de

police, la reprendre chez Régine, ou plutôt chez le vieux capitaine Gadagne, où Régine l'avait logée. Régine ne pourra plus embrasser sa fille que quelques heures par semaine, dans la tristesse morne et glaçante d'une chambre d'hôtel. On ne se dispute pas seulement la personne de la fillette, on se dispute son cœur. Les grands -parents Ghambert usent des pires procédés pour l'endurcir contre sa mère, pour l'accoutumer à l'idée que sa mère fut coupable et qu'elle est indigne d'être aimée. On la dresse à l'espionnage, on la contraint au mensonge. Les gens de loi, à leur tour, interviennent, aiguisent les griefs, enveniment les blessures. Si bien que, finalement, Régine, pour ne pas voir Suzette tranchée par le glaive de la justice, prendra l'héroïque parti de se sacrifier, de renoncer à sa fille. Et ce sacrifice portera ses fruits, car Henri, ému d'une si noble conduite, pardonnera et rappellera sa femme au foyer. Le père, la mère, l'enfant, dira M. Brieux pour conclure, c'est une trinité sacrée, et criminel qui veut y porter la main.

Pour faire passer cette réconciliation finale, M. Brieux a pris grand soin de nous avertir qu'en réalité Henri Ghambert s'était trouvé dupe d'une apparence et que Régine n'avait pas été effectivement la maîtresse de Georges Liverain. Georges Liverain l'avait tenue embrassée, mais rien de plus. M. Brieux attache visiblement le plus grand prix à cette circonstance qui me paraît, pour mon compte, d'un assez médiocre intérêt. Je suis grand partisan, quant à moi, de la théorie de l'adultère moral, et j'estime, comme le rude général de Sibéran dans Connais-toi^ qu'il est d'assez médiocre importance qu'une femme se soit livrée à un homme en deçà ou au delà d'una certaine ligne. La vertu n'est pas une question de latitude. J'ajoute que c'est surtout au regard de la thèse proclamée par M. Brieux que l'intérêt de cette distinction m'é-

chappe. Que Régine se soit bornée à s'abandonner aux bras de Georges Liverain et à se laisser embrasser par ce gentleman, ou qu'elle ait été totalement sa maîtresse, en quoi la nature de son droit visà-vis de son enfant s'en trouvera-t-elle modifiée? Une épouse adultère peut rester une mère tendre, fidèle, soigneuse aussi bien qu'une épouse

imprudente. M. Brieux, pour démontrer sa thèse, commence donc par l'affaiblir étrangement. Quant à cette Régine dont l'injuste malheur doit faire le principal intérêt du drame, M. Brieux nous a mis dans l'incapacité de définir, fût-ce d'un trait sommaire ou gros, son caractère, sa personne, sa nature. Pourquoi atelle été la quasi-maîtresse de Georges Liverain? Nous l'ignorons. L'aimait-elle un peu, beaucoup, pas du tout? Nous l'ignorons encore. On nous la décrit au premier acte comme une femme coquette, fantasque, ambitieuse, qui, par avidité d'argent et désir de luxe, a compromis le bonheur et la fortune de son sage mari. On nous la peint, au second, comme une femme foncièrement honnête et modeste qu'aurait risqué de dépraver la fréquentation du milieu où ce même mari l'a fait vivre. Après que les Ghambert lui ont enlevé Suzette, nous la voyons âprement résolue à lutter contre la demande en séparation, à se défendre, à se servir de toutes les armes qu'elle a dans les mains, et qui sont terribles, car Henri l'a trompée tout le premier, et surtout Henri a commis dans son métier de vilaines actions dont elle a le secret. Si elle menaçait d'un éclat, les Ghambert seraient forcés de céder, de lui restituer Suzette, et elle le sait, et les Ghambert le savent aussi. Gependant, au

dénouement, nous la voyons, bien que sûre de sa force, sûre de son droit, sûre même du cœur de sa fille, déposer brusque-

ment les armes et s'offrir en holocauste. Et je défie qu'on aperçoive aucune raison à une telle volte-face, sinon que M. Brieux avait précisément choisi cette situation pour son dénouement.

Aucun des autres personnages de Suzette n'offrirait une plus longue résistance à l'examen. Henri, au début, est un garçon modeste, soumis, sérieux, que la mauvaise influence de sa femme a comme entêté. Quand le rideau se relève, c'est un fêtard vicieux et fanfaron, capable et même convaincu d'une escroquerie qui devrait le mener aux assises. M^^ Ghambert, la mère, éprouve vis-à-vis de Régine une antipathie qu'expliquent suffisamment des dissidences d'idées et de conduite, et aussi les égards insuffisants de sa belle-fille. Mais on ne saii où elle va chercher la férocité froide et les raffinements de tortionnaire dont elle fait preuve visà-vis de Suzette. Faut-il ajouter que cette inconsistance des personnages n'a d'égale que l'incohérence de l'action? Je ne parle pas en ce moment de la médiocrité des moyens, de la vulgarité des faits ou des épisodes qu'emploie M. Brieux pour peindre soit un caractère, soit un milieu, soit une situation. Mais on sent cons-

tamment la pièce s'avancer comme à l'aventure, pointer de ci, de là, selon les besoins immédiats de l'auteur, et sans qu'il prenne jamais souci d'ajuster la scène qu'il traite à celle qui précède ou à celle qui suit. Les événements viennent à point nommé, les faits se déplacent aussi facilement que les êtres se transforment. On a besoin d'une histoire d'escroquerie et de faux poinçons, la voici; d'une lettre anonyme, la voilà. , On a besoin d'un personnage, il semble que l'auteur le prenne par la main dans la coulisse pour le conduire sur la scène. Quand il s'agit de reposer le spectateur, on fait réciter une scène des Erinnyes à une

jeune cabotine ou l'on fait monter un monsieur de la rue. En un mot, le manque de liaison dans la conduite est aussi manifeste que le manque d'unité dans les caractères, et c'est assurément dire beaucoup.

Il va de soi que ce parti-pris de tout sacrifier à la nécessité et à l'effet du moment produit parfois d'heureux résultats, et je n'ai pas la moindre envie de contester que Suzette soit une pièce capable d'exercer de l'action sur le pubhc. La scène où Régine se débat contre les gens de loi qui viennent lui arracher sa fille a puissamment

értiu, et encore faut-il savoir gré à M. Brieux de nous avoir épargné les effets de sanglots, de lutte, de déchirement physique dont la sûreté aurait pu le séduire. On s'est attendri sur les chagrins de Suzette, sur ses tendres ruses d'enfant persécuté, mais qui veut aimer sa mère malgré tout. On s'est apitoyé en entendant Régine conter ses tortures et offrir son sacrifice. A toutes ces scènes, il manque assurément le cri, l'inspiration, la puissance pathétique, et cependant elles ont fait couler des larmes. Le début d'acte où M. Brieux a campé, dans un atelier de Montmartre, le vieux capitaine Gadagne et ses deux filles, sœurs cadettes de Régine, dont l'une étudie la tragédie au Conservatoire, l'autre l'obstétrique à la Maternité, est traité avec une verve heureuse et plaisante, et je goûte particulièrement la scène où le vieux Gadagne, avec un franc -parler provençal et populaire, dit son fait au vieux Chambert. Mais, cette justice rendue à toutes les fortes qualités dont M. Brieux a fait preuve, il faut bien conclure cependant que Suzette n'est pas une de ses meilleures pièces. On n'y retrouve ni cette expérience consommée du métier qui a fait le succès de quelques-unes de ses œuvres, ni cet oubli conscient des

règles qui faisait le mérite de quelques autres. C'est une pièce composite

OÙ l'action est traitée avec trop d'ampleur pour que nous n'exigions pas qu'elle s'ajuste logiquement et se suffise, alors que d'autre part nous la voyons serpenter docilement autour de la thèse. C'est une pièce sans équilibre où les développements abstraits et l'intrigue s'étayent mal et se font pencher tour à tour, une pièce d'ailleurs qui ne se présente pas avec le sans-façon des Remplaçantes et de Maternité^ et où les négligences ne nous paraissent pas volontaires. Le principal mérite de M. Brieux restera d'y avoir posé, quoique avec trop peu de hardiesse et de vigueur, une idée que je crois juste. Mais le théâtre d'idées est décidément un genre bien périlleux, qui exige peut-être trop de qualités contraires, et où il est bien difficile d'éviter, tantôt que l'idée nuise au drame, et tantôt, ce qui est le cas cette fois, le drame à l'idée.

M. LOUIS BÉNIÈRE

« Papillon » dit « Lyonnaîs-le-Juste » ^

La pièce de M. Louis Bénière a fort bien réussi. C'est une très plaisante comédie, qui pèche parfois par un peu de vulgarité dans l'esprit et de facilité dans l'ironie, mais qui est pleine de drôlerie, de saveur et d'humour. Elle contient des traits d'un comique gras et plein, d'une vérité joviale et forte. Elle est conduite avec rondeur plutôt qu'avec adresse. On sent que l'ouvrage a été traité de bon cœur et à la bonne franquette, et on l'écoute dans la même disposition d'esprit.

Mme Vérillac, dont le mari est président du tribunal de X..., s'est trouvée la plus proche parente d'un certain Destouches, le-

quel est mort intestat. La fortune de Destouches, une

Théâtre Antoine, l'' octobre

M. LOUIS BÉNIÈRE 19

quinzaine de millions, est donc revenue à]V[rae Vérillac comme à l'héritière naturelle, et, au lever du rideau, nous trouvons les Vérillac installés dans le château de feu Destouches, et jouissant, avec une satisfaction pleine de morgue, de cette colossale fortune que leur apporta le hasard. M^^ Vérillac et sa fille Berthe arborent dès le matin des toilettes extravagantes. Vérillac pourchasse les braconniers comme un grand seigneur, et nous apprenons qu'il est fort question de marier Berthe au jeune marquis Gaston de Sandray, rejeton ruiné d'une des plus nobles familles du crû. Mais une nouvelle imprévue vient troubler cette insolente félicité. Un notaire du pays. M® Pathe, se présente, et avec mille précautions fielleuses, annonce aux Vérillac qu'il leur va falloir quitter sans délai la maison, le domaine, la fortune. On avait cru que Destouches était mort intestat; on s'était trompé. Un testament vient d'être découvert^ et il institue comme héritier unique un enfant naturel que Destouches avait eu jadis d'une des femmes de chambre du château. Le nouveau maître a été prévenu, on l'attend d'un moment à Tautre, et les Vérillac n'ont qu'à lui céder la place.

Et le nouveau maître arrive en effet. C'est un simple ouvrier, un compagnon tailleur de pierres,

Jules Papillon, dit Lyonnais-le -Juste. Il arrive, dans ses habits du dimanche, tenant à la main la valise qui renferme à la fois sa garde-robe et son trousseau. Et l'on prévoit assez aisément toute la série d'effets comiques que peut provoquer la mise en contact de Jules Papillon avec les Vérillac, avec la domesticité du château, avec le notaire Pathe, avec le braconnier qu'on vient d'arrêter dans « ses » bois et dont il devient le juge. Mais que vont faire les Vérillac? Accepteront-ils leur sort; sortiront-ils du château, les mains vides et la tête basse, s'exposant à la risée de l'opinion qui les jalousait? Le président se résignerait peut-être. Au contraire, M"^® Vérillac n'accepte pas si docilement la ruine et le ridicule. Elle accueille Papillon comme un parent, comme un ami, se charge de le façonner aux beaux usages, de faire de lui un châtelain décoratif ou du moins passable. En échange de ces offices, elle suppose que Papillon lui accordera au château une hospitalité indéfinie, qu'ainsi elle pourra demeurer la vraie maîtresse de la maison, et sans doute Papillon poussera -t -il la gratitude jusqu'à épouser sa fille Berthe. Voilà donc Papillon en butte aux coquetteries de M}^^ Berthe Vérillac, dûment stylée par sa digne mère. D'ailleurs, les millions de l'ouvrier n'inspirent pas une moindre envie

à la pauvre et belle M^^^ Louise de Sandray, sœur du joli marquis Gaston. Et ainsi la bourgeoisie et la noblesse se disputent, par les plus aimables moyens, l'alliance du tailleur de pierres. Cette situation, comme on peut s'en rendre compte, rappelle d'assez près Mademoiselle de La Seiglière. L'arrivée inopinée du jeune Bernard Stamply menace également de réduire au pain sec la noble famille des La Seiglière, et le seul moyen que

possèdent les hobereaux d'échapper à la ruine qui les menace est de faire épouser la fière Hélène au jeune Bernard. Il existe encore, sur la même donnée, une pièce d'Emile Augier, un peu oubliée, bien qu'elle contienne des parties excellentes, et qui s'appelle La Pierre de touche. Mais, à la différence de Sandeau et d'Augier, M. Bénière n'a pas voulu que son héros succombât à la séduction. Il a eu la coquetterie, ou l'originalité, pour mieux dire, de conserver intact le personnage qu'il nous avait présenté. Papillon, dit Lyonnais-le- Juste, échappe, sans la moindre peine, aux pièges qu'on lui tend, et nous le verrons traverser la pièce entière sans changer autre chose que son costume. Ouvrier il est entré dans le château du vieux Destouches; ouvrier il y reste. Bien loin qu'il prenne leurs façons aux bourgeois et aux aristocrates, il parvient à leui' impo-

ser les siennes. Il oblige le joli marquis à le tutoyer et le digne président à trinquer avec lui ou à fumer sa pipe. Et finalement, tandis que Berthe et Louise se disputent sa main, il fait tranquillement venir de son village une bonne amie qu'il avait là-bas, et l'épouse à la barbe des Vérillac et des Sandray.

Le dernier acte, où nous assistons à l'arrivée de la bonne amie susdite, M^i^ Balbine Birette, et à la déconvenue des prétendantes, n'est pas assurément le mieux venu. Et je dois ajouter, pour être pleinement sincère, qu'il y a dans la comédie de M. Bénière deux ou trois couplets que je n'ai goûtés qu'à demi : couplet sur la volupté que goûte- le bon ouvrier quand il taille une bonne pierre, couplet sur les rapports du syndicalisme et du compagnonnage, etc. Ces morceaux ont quelque chose de trop voulu, de trop apprêté. Mais l'ensemble de la pièce, je le répète, est remarquablement heureux et savou* reux. Et il n'est presque pas une

scène, dans les deux premiers actes tout au moins, qui ne contienne quelque réplique fortement tirée de la situation elle-même, quelque trait d'observation vigoureusement et joyeusement mis en relief. M. Bénière a du naturel, de la force, et souvent du courage. En se laissant aller presque naïvement à son sujet, il arrive parfois,

comme dans la scène où les Vérillac, les Sandray et le notaire Pathe se disputent et se partagent d'avance les dépouilles de Papillon, à une véritable intensité comique. Je préfère la rude saveur de Papillon dit Lyonnais-le- Juste aux qualités équivoques qui ont fait tant d'aimables succès.

La Bigote ^

Il y a tout de même des soirs où l'on est content d'être critique dramatique. Il est satisfaisant de pouvoir écrire, dans la force entière de sa conviction, et en laissant aux mots le plein de leur sens, que la pièce de M. Jules Renard est une œuvre d'une valeur et d'une beauté toutes particulières, une œuvre que l'on sent certaine de durer.

Faut-il dire que La Bigote se classe au-dessus de PoU de Carotte ou de Monsieur Vernet? Je le crois, mais il faut préciser dans quel sens. L'art de M. Jules Renard a toujours été si exact, si scrupuleux, si personnel, qu'il a touché du premier coup le mode de perfection qui

lui est propre. M. Jules Renard, dès son premier livre ou dès son premier acte, s'est toujours montré entièrement et parfaitement ce qu'il est, et ce n'est pas d'un écrivain de cette sorte qu'on peut dire qu'ilfait jamais gagné ou progressé sur lui-même. Ce qui permet de mettre un rang entre ses œuvres, ou tout au moins de marquer des préférences, ce n'est donc pas la réussite plus ou moins complète de l'exécution, car, à ce point de vue, chacune de ses pages s'égale à toutes les autres, c'est l'importance, le poids, la valeur plus ou moins générale des sujets. Or, jamais M. Jules Renard n'avait traité un sujet si ample, si riche de contenu, inclinant à des réflexions ou à des conclusions si graves. Jamais son pathétique amer et bref n'avait abordé une question si périlleuse et si difficile. Aucune autre œuvre de ce poète n'avait encore pris, avec une vigueur si nette et si décisive, la valeur d'un acte.

Le sujet de La Bigote^ en effet, c'est ensomme, et à quelques déplacements près, celui de Tartufe. Dans La Bigote comme dans Tartufe, l'objet de l'écrivain est de rechercher si l'habitude religieuse ne provoque pas, ne favorise pas, de façon presque nécessaire, certaines perversions mentales, puis de montrer quels ravages peut causer dans la maison, dans la

famille, le développement de ces formes perverties de la piété. L'hypocrisie jésuitique est une de ces perversions, la bigoterie en est une autre, moins odieuse sans doute, mais non pas moins funeste, et la famille Lepic se trouve là pour en convaincre quivoudrait douter. Dans la famille Lepic, le danger n'est pas venu du dehors, comme pour la famille d'Orgon. L'ennemi n'est pas un

étranger, un intrus, c'est un membre de la famille, c'est M^® Lepic ellemême.

M"*® Lepic est « la bigote)>, et notons aussitôt avec quel soin M. Jules Renard a délimité le sens du terme. On ne saurait dire de M"^® Lepic qu'elle ait la foi. Le caractère essentiel de la foi est d'agir, d'être contagieuse et efficace, de s'exprimer par la propagande et le prosélytisme. M"^® Lepic, au contraire, garde sa religion pour elle et accepte fort aisément la perspective d'aller seule au paradis. On aurait autant de difficulté à dire qu'elle est croyante. Croire n'est pas une pure opération de l'intelligence, mais encore faut-il avoir conçu en quelque façon les idées auxquelles on croit, et M^^^ Lepic, dont l'unique lecture, hors son livre de messe, est celle des feuilletons de journaux, parait incapable de rien concevoir ou de rien comprendre. Elle n'est pas religieuse, car

une âme religieuse est une âme généreuse, ardente, désintéressée, et rien n'est plus mesquin, plus âpre, plus malignement malfaisant que M^^ Lepic. Elle n'est pas davantage une mystique sentimentale, à la manière des jeunes filles pour qui l'amour divin remplit provisoirement le vide du temps ou du cœur et trompe l'attente de l'amour terrestre. Chez M"^^ Lepic, la tendance est foncière, ou du moins l'habitude est enracinée. Usons donc du seul mot qui serve, et disons de M"^^ Lepic qu'elle est une bigote. Dans la religion, elle n'a vu que la prière, et, dans la prière, elle ne voit plus maintenant que le prêtre. Sa vie n'est pas donnée à Dieu; elle est vouée au curé. Qu'un curé nouveau vienne au village, il trouvera M"^® Lepic dans l'héritage de son prédécesseur, dans le mobilier du presbytère. Le curé est dans sa vie ce

qu'est l'amant dans la vie de tant d'autres femmes, mais un amant anonyme et impersonnel.

Selon les procédés ordinaires du théâtre, pour rendre sensible un caractère comme celui-là, on nous l'eût montré en action, dans le détail de sa conduite quotidienne. Tout l'effort de l'auteur eût été de rassembler les traits, les faits, les mots significatifs dont chacun eût ajouté une indication au portrait, jeté une lueur nouvelle sur le personnage. M. Jules Renard n'a

rien tenté de pareil; il a tenté quelque chose de plus difficile. D'un bout à l'autre de ces deux actes, nous verrons passer M"^^ Lepic, nous l'entendrons parler quelquefois, d'une voix sourde et mesurée; nous ne la verrons pas agir. Il semble que M. Renard ait retenu la critique que La Bruyère a donnée du caractère de Tartufe, et, tout au long de sa pièce entière, il a maintenu son héroïne dans l'ombre où Molière, durant deux actes, avait laissé son héros. Ce qui importe, ce n'est pas ce que la bigote a fait de sa propre vie, c'est ce qu'elle a fait de la vie des autres. Laissons-la dans son effacement sournois et volontaire. Regardons autour d'elle; considérons son mari, sa fille. C'est par eux, à travers eux que nous apprendrons à connaître M°^® Lepic.

Voici d'abord M. Lepic, personnage hirsute et bougon, grand fumeur, grand chasseur, et dont la brusquerie taciturne répand autour de lui l'effroi. On pourrait le croire un méchant homme, égoïste et brutal. C'est tout simplement un homme dont la vie est ruinée, qui le sait, qui en souffre et qui n'en veut rien laisser paraître. Il a aimé sa femme autrefois. Aux

débuts de leur mariage, par tendresse, par liberté d'esprit — et c'est ainsi qu'on appelle souvent le manque de réflexion ou de

courage — il a toléré que la vie de sa femme fût partagée entre le curé et lui. Il a été complaisant à la bigoterie, comme d'autres maris le sont à la trahison. Avec les années, le partage s'est trouvé de plus en plus inégal. Et maintenant, il n'est plus chez lui, il n'a plus rien à lui, ni sa maison, ni sa femme, ni sa fille. Il aurait pu divorcer, mais on ne divorce pas encore au village. Il s'est donc résigné, retiré. Il est devenu ce que nous le voyons, un homme apparemment absent de toutes choses, dont la souffrance ou le mépris ne s'échappent que par des sarcasmes ou des haussements d'épaule.

Un jour cependant, il s'épanche, il parle. C'est quand M. Paul Roland, déjà agréé par M^^ Lepic, vient lui demander la main de sa fille Henriette. Qui est M. Paul Roland? Un bon jeune homme, rien de plus. Quant à Henriette, elle est la fille de M^^ Lepic. Depuis sa sortie du couvent, elle vit près de sa mère et partage ses pieuses occupations. On pourrait la croire une enfant peu docile; elle s'exprime parfois sur un ton d'indépendance, surtout quand elle se sent fouettée par un entretien avec son amie, la rieuse Madeleine. Mais, dans le fond, elle est

empreinte, soumise, formée. Et la tristesse même de la vie familiale l'aura prédisposée, sans doute, à l'habitude bigote. Henriette ressemble à ce que fut M^^ Lepic quand elle était jeune, et l'on peut craindre qu'en vieillissant, elle ne devienne une nouvelle M"^® Lepic.

M. Lepic, qui est honnête et scrupuleux, souhaite donc que son épreuve serve, et, par une suite de phrases rudes ou amères qui s'amplifient peu à peu jusqu'à devenir un récit — je n'ose pas dire une confession — il avertit le bon jeune homme. Qu'il n'épouse qu'en connaissance de cause, et, s'il persiste dans son

dessein, qu'il veille, qu'il apprenne à protéger son bonheur. M. Paul Roland comprend et promet. Henriette, elle-même, qui ne manque ni d'intelligence, ni de bonne volonté, discerne pour la première fois ce qui a fait le malheur de son père et ce qui pourrait faire le sien. A la faveur de ce mariage, elle va tenter, on le sent, un grand effort pour s'échapper, pour briser le réseau des habitudes. Mais ce n'est pas en une génération que l'empreinte s'use. A la première occasion douteuse, nous entendrons Henriette dire : « Je ferai ce que vous voudrez, M. Paul, mais vous me permettrez bien ça... » et M. Paul de répondre : «• Je ne veux pas vous contrarier. J'ai l'esprit libre. » Le triomphe de M. Lepic n'aura

pas été de longue durée. Par tendresse, lui aussi, par liberté d'esprit, Paul Roland livrera son ménage à l'ennemi. Et l'ennemi, nous le voyons entrer, en effet, tranquille et sûr de lui-même. C'est le curé qui, prévenu par M"^^ Lepic, est venu féliciter les jeunes fiancés. M. Lepic quitte la place, car, bien que délivré de tout amour pour sa femme, il tolère mal la société de son rival, et la pièce s'achève sur cet édifiant tableau : la famille entière, y compris M. Paul Roland, groupée autour de son chef véritable, autour du curé, qui a largement pris place dans le fauteuil de M. Lepic.

Je n'ai conté cette pièce que d'assez loin. En réalité je n'aurais pas dû la conter du tout, et je m'aperçois combien mon analyse en a laissé filtrer peu de chose. Je n'en ai fait sentir ni le mouvement, ni l'émotion, qui, dans tous les moments d'arrêt, de repos, de contact un peu prolongé entre les personnages, atteint à la même intensité que Poil de Carotte^ ni l'originalité comique, ni la puissance pittoresque. Sans revenir aux personnages centraux,

les portraits de la vieille Honorine, de son fils Jacques Loup, de la tante Bâche à qui M. Lepic fait si grand

peur, de Madeleine Berthier, l'amie d'Henriette, de Félix Lepic, sont dignes, par la netteté et la force agressive du trait, du peintre de Philippe et de Ragotte. Le dialogue est fait de répliques brèves qui pourraient sembler discontinues par la raison que chacune se suffit, et dont pourtant la trame solide ne permettrait guère une coupure ou un rajout. Il est plein de formules imprévues et profondes dont je me garderai bien de dire qu'elles sont de l'esprit, bien qu'elles commencent par faire rire, et que je qualifierai plutôt de trouvaillespoétiques, tant elles se prolongent et retentissent, tant elles font tenir d'émotion secrète en quelques mots. Gela parait d'abord comique, par l'inattendu; et, la première surprise passée, on s'aperçoit que cela est aigu, perçant, douloureux. N'ai-je point d'objection? J'en ai sans doute; un critique en a toujours. Je ne sais, par exemple, si dans la scène de M. Lepic et du jeune Roland, qui est la scène capitale, M. Lepic n'apporte pas un peu trop d'insistance à effrayer son futur gendre. Il semble presque, à certains moments, qu'il veuille le détourner d'épouser Henriette, et pousser jusque-là le caractère serait sans doute l'outrer. Je ne sais aussi, bien que les confidences de M. Lepic soient préparées avec un tact et un art parfaits, si l'ampleur n'en dépasse pas ce

que comportaient la situation et le personnage. Ce sont là des objections auxquelles il serait sans doute facile de répondre, et je me chargerais même de la réponse, au besoin. Mais il importe peu. Il est facile de tout discuter au théâtre. Ce qui n'est ni facile, ni fréquent, c'est d'admirer, c'est de sentir, tout à la fois, comme nous le sentions devant La Bigote^ cette pleine satisfaction que

crée l'œuvre d'art achevée, cette émotion qu'inspire la vérité, ce respect qu'imposent la noblesse et le courage de la pensée.

Les lettres françaises n'ont pas fait de perte plus grave depuis Goncourt et Verlaine. Ce n'est pas seulement un grand artiste qui vient de mourir, c'est un maître. Son œuvre, qui touche à la perfection d'aussi près qu'aucune production littéraire de ce temps, ne fut nullement une œuvre close, figée, confinée en. ellemême. Ce fut une œuvre féconde, agissante. Elle ne durera pas seulement par sa solidité intérieure, par l'entière originalité et l'incomparable fini du travail, mais par son importance, par la valeur d'exemple qu'elle représentait, par la force d'influence qu'elle contient.

Venu après les romantiques et les grands naturalistes, tenant aux uns par la puissance imaginative et la richesse d'invention verbale,

1. Article publié le jour des obsèques de Jules Renard (23 mai 1910).

aux autres par l'amour et le courage de la vérité, Jules Renard fut le premier à nous montrer que la plus minutieuse réalité est susceptible d'une interprétation poétique. Il fut l'initiateur de ce qu'on pourrait appeler le réalisme lyrique. Dans l'observation de la nature ou des hommes, son art parvint à créer comme une poésie de l'exactitude. Il sut prêter aux détails les plus frustes, aux traits les plus menus, une force émouvante, une valeur évocatrice. Il fut tout à la fois l'inventeur d'une manière nouvelle et le plus sûr adaptateur des méthodes naturahstes. Par là, tous les écrivains qui sont entrés dans les lettres après lui restent ses débiteurs ou ses disciples, même ceux qui l'ont ignoré ou méconnu*

Je parlais de Verlaine et de Concourt. Du moins l'un et l'autre n'ont-ils disparu qu'à l'extrémité de leur âge ou de leur activité productrice. Mais l'homme que nous voyions s'affaisser depuis quelques mois, que nous avons vu mourir depuis deux jours, a été touché en pleine vigueur, en pleine maturité. Quelles œuvres nous réservait encore cet écrivain de quarante-six ans dont toute la vie était travail, qui ne mit jamais une heure de relâche dans sa chasse avide des faits, des formes, des images et des mots? Qu'on songe que les dernières œuvres sorties de sa main sont Ragotte et la

Bigote ! Sans doute il n'était pas artiste plus consommé qu'il ne le fut dès ses premiers livres, dès VEcornifleur ou Poil de Carotte. Chez Renard, la perfection du travail était comme un don inné, et l'idée de la perfection exclut celle de progrès. Mais, d'année en année, si son art était demeuré le même, le champ de son art s'était élargi. Il abordait des tableaux sans cesse plus étendus, des caractères plus difficiles, plus généraux, ou plus significatifs, des problèmes plus riches ou plus graves. La valeur esthétique de son œuvre était apparue évidente du premier jour; sa valeur morale, sociale, se manifestait chaque jour plus fortement. Dans chaque j)roduction nouvelle il laissait un plus libre jeu à la force latente de son émotion et de sa pensée. Et à ceux qui n'avaient voulu voir en lui que le grand styliste, il imposait peu à peu l'idée qu'il était, au sens humain du mot, un grand écrivain.

Et que dire de l'homme, de l'homme intime que peu d'amis auront bien connu? Peut-être la pudeur altière de Jules Renard eût-elle répugné à ce témoignage posthume, mais il faut le déclarer cependant : l'homme, si bien clos et si secret fût-il, n'était pas

séparable de l'artiste. De même qu'aucune contrainte ne l'eût déterminé à se séparer d'une phrase, tant qu'elle

n'avait pas atteint le degré possible de perfection, de même aucun mobile humain ne l'eût obligé à une parole complaisante, à une démarche détournée, à un serrement de main compromettant. Son scrupule moral n'était pas moins exigeant que son scrupule d'écrivain. En toute matière, sa probité, sa rigidité étaient égales. Il y avait dans sa personne entière quelque chose d'incorruptible. Il était sévère aux autres presque autant qu'à lui-même, mais son amitié n'était pas seulement sûre et fidèle, elle était tendre. Il était l'ami dont on attendait le jugement avant d'être sûr de soi, l'ami dont l'éloge est une récompense. On sentait en lui une bonté sérieuse et grave, jaillie du fond même de l'être, qu'il ne dispensait pas en indulgences faciles, qu'il réservait intacte et pure à ceux qu'il aimait. Il avait l'âme généreuse et intrépide; son désintéressement était absolu, héroïque. Il se donnait passionnément à tous les débats qui intéressent l'évolution des sociétés, l'avenir des hommes en ce monde ; il croyait à la liberté, à la raison, à la justice avec une sorte de foi. Et ce mot de foi ne surprendra que ceux qui l'ont mal connu, car il était un peu comme un janséniste laïque. La chambre où il aimait à vivre était étroite et douce comme une cellule, et sa vie entière Vouée aux mêmes

êtres, aux mêmes tâches, aux mêmes idées, eut quelque chose de rehgieux.

Peut-être son amour entier et intraitable de la justice fut-il pour quelque chose dans l'injustice qu'il a subie. Car il faut bien reconnaître que Jules Renard n'a pas recueilli pleinement, de son vivant, la part de gloire qui lui était due. La réparation sera

prompte. C'est, seulement à la mort d'un être aimé qu'on détermine la place exacte qu'il tenait dans notre vie. C'est à la mort d'un artiste, et par le vide qu'il crée autant que par l'œuvre qu'il laisse, qu'on mesure la place qu'il tenait dans l'art. Il serait donc bien vain d'accuser ceux qui ont causé à Renard ses dernières déceptions ou l'ont frustré de ses dernières joies, ceux qui ont méconnu la beauté de la Bigote, ceux qui ont empêché que l'admirable M. Vernet ou l'admirable Poil de Carotte fussent repris avant sa mort. Rien de tout cela n'a plus d'importance; une prompte postérité rétablira l'équilibre, et Renard lui-même, entre lé succès viager et la renommée durable, n'eût pas hésité un seul instant... On peut être tranquille sur son œuvre. Ce qui est irréparable, c'est cette disparition en pleine force, c'est toute la richesse créatrice qu'il portait en lui, c'est toute cette beauté perdue, c'est tout l'amour et tout le bonheur qui vivaient autour de lui, et par lui.

M. PAUL GAVAULT

La petite chocolatière ^ *

C'est une pièce fort agréable. Jamais, depuis VAbbé Constantin^ une jeune fille aussi riche n'avait épousé un jeune homme aussi modeste.

La jeune fille en question, c'est la Petite Chocolatière, ainsi surnommée parce qu'elle est la fille unique de Jules Lapistolle, le richissime fabricant de chocolat. Le jeune homme est M. Paul Normand, rédacteur au Ministère de la Mutualité. Benjamine Lapistolle est belle comme le jour et deux cents fois millionnaire. Paul Normand est fort insignifiant, quant à l'apparence physique,

et n'a que ses modiques appointements pour vivre. Il y avait tout à

Renaissance, 24 octobre

parier que dans la vie M^^^ Benjamine Lapistoile n'eût jamais rencontré seulement M. Paul Normand. Ils se rencontreront pourtant au premier acte. Ils s'épouseront au dénouement. Notons en passant avec quelle promptitude évoluent les types romanesques. Le mariage de l'opulente jeune fille avec le jeune homme sans fortune est une situation que le roman ou la comédie ont déjà traitée bon nombre de fois. Mais rappelons-nous quelle apparence le romancier ou l'auteur dramatique eussent prêtée à. leurs personnages, il y a trente ans seulement. La jeune fille, inquiète qu'on ne l'épouse pour sa dot, eût été fière, dédaigneuse et farouche. La hauteur ombrageuse de son caractère eût voilé, jusqu'au dernier acte ou jusqu'au dernier chapitre, la tendresse secrète de son cœur. Le jeune homme eût été de fière prestance. Il aurait porté un beau nom comme dans le Roman d'un jeune homme pauvre^ ou un bel uniforme comme dans VAbbé Constantin. Il aurait aimé follement, mais eût refoulé au plus profond de son cœur un amour sans espoir et qu'on pouvait juger mercenaire. Aujourd'hui, l'héroïne est une sorte de luronne étourdie et bruyante, qu'on croirait échappée des livres de Gyp ou des albums américains. Le héros est un jeune homme sans allure, sans élégance, sans

beauté, sans uniforme. C'est toujours du romanesque, mais du romanesque démocratisé.

M. Paul Normand est donc parfaitement étranger au type, tiré de Marivaux à travers Scribe, et que nous avons vu régner souverainement sur la comédie légère. Il n'a qu'un trait de commun avec ses aînés, c'est le désintéressement, et il faut reconnaître que ce trait est indispensable. Pour qu'au baisser du rideau le jeune homme puisse épouser la jeune fille avec l'approbation du spectateur, il est nécessaire que la fortune de l'héritière n'ait aucunement concouru à l'événement, et même qu'elle y ait fait obstacle. M. Paul Normand n'a pas un instant convoité les millions de M^^^ Benjamine Lapistolle. Il n'a même pas convoité sa personne, ce qui est plus extraordinaire, et nous ne lui connaîtrons, trois actes durant, aucun sentiment qui puisse ressembler à de l'amour. Par quel sortilège ce petit employé mesquin et indifférent a-t-il conquis le cœur et conquerra-t-il la main de l'exubérante Benjamine? C'est bien simple. Il est le premier homme qui pe l'ait pas recherchée, qui n'ait point paru tou-

ché de sa grâce, et qui même lui ait dit son fait. À deux reprises, sans barguigner, il l'a traitée de gamine intolérable et malfaisante. M^^® Benjamine Lapistolle était accoutumée à ce que chacun autour d'elle, à commencer par son père, l'excellent M. Lapistolle, tint pour loi sacrée ses plus absurdes caprices. L'enfant gâtée s'est amourachée du premier homme qui lui ait donné les verges. On conviendra que rien n'est plus facile à concevoir.

Il faut dire que l'homme le plus doux, le plus facile eût montré, dans l'occurrence, la même impatience que M. Paul Normand. Cette brave Benjamine était tombée dans sa vie comme un simple fléau du ciel. Il passait l'été, avec son ami Félicien Bédar-

ribe, peintre impressionniste, et la jolie Rosette, maîtresse de Félicien, dans un coin perdu de Normandie, lorsqu'un beau soir l'auto de M"^ Benjamine Lapistolle éclate à quelques pas de la villa qu'il habitait. Impossible de réparer; pas d'auberge dans le village. M^i^ Benjamine, avec une indiscrétion impérieuse et magnifique, s'empare de la maison, chasse Paul de sa chambre et l'oblige à passer la nuit sur un fauteuil. La voilà chez elle; elle commande; elle bouscule; elle gourmande. Le lendemain matin, Paul attendait la visite de la famille Mingasson, c'est-à-dire de M. Mingas-

son, son chef hiérarchique et futur beau-père, et de Florise Mingasson, sa fiancée. M. Mingasson, un peu surpris de la présence de Benjamine chez Paul Normand, demande des explications. Benjamine lui répond par un paquet d'injures, et voilà que le mariage de Paul est rompu. Le surlendemain. Benjamine, un peu repentante, du mal qu'elle a fait, opère une descente au Ministère de la Mutualité pour s'excuser auprès de. Paul. Paul est absent de son bureau; la sonnerie du téléphone tinte; Benjamine s'installe froidement devant l'appareil pour répondre, et, trouvant peu d'intérêt à ce qu'elle entend, raccroche le récepteur en criant à tue-tête : « La barbe ! mon vieux ! » Mais le personnage à qui elle notifiait si péremptoirement son impatience n'était autre que le Ministre, et voilà que Paul est révoqué. Devant cette cascade d'ennuis et de calamités, personne n'hésiterait, je crois, à traiter Benjamine Lapistolle de chipie et de péronnelle, et à exprimer son profond regret d'avoir été mis en relation avec elle par le plus malencontreux des hasards.

Mais précisément l'enfant gâtée n'avait jamais entendu ce langage. Elle était déjà un peu amoureuse, lorsque Paul Normand l'a congédiée, sans bonne grâce, de sa petite maison de Nor-

mandie. Elle l'aimait beaucoup lorsqu'il l'a renvoyée, plus rudement, de son bureau du ministère. Elle l'aime passionnément après qu'il a refusé de lui accorder sa main, dont M. Lapistoile est venu faire la demande cérémonieuse. Rassurons-nous cependant; ce refus n'a pas un caractère définitif. Paul a refusé d'épouser Benjamine quand M. Lapistolle l'en priait. Il y consentira lorsque Benjamine se chargera ellemême de la démarche, et l'histoire se dénouera ainsi que les lois du genre l'exigeaient. Peut-être cependant n'eût^elle pas été conduite si heureusement à son terme sans l'entremise de Félicien Bédarribe, le peintre impressionniste. Félicien joue dans cette affaire un rôle analogue à celui des valets de la comédie italienne, ou, plus exactement, à celui du Chat Botté dans le conte de Perrault. Il contribue à rompre le mariage Mingasson, qui aurait peut-être pu se replâtrer. Il brouille Benjamine, qui était elle-même à la veille de se marier, avec son fiancé, l'élégant Hector de Pavezac. Quand il discerne l'amour naissant de Benjamine, il trouve moyen de persuader à la belle enfant que Paul, de son côté, est follement épris d'elle, ce qui est un mensonge, ou tout au moins une anticipation. Félicien est le plus utile des amis, d'autant plus utile qu'il n'agit nullement par tendresse désin-

téressée, mais dans une vue purement égoïste et parce que le mariage de Paul avec Benjamine se répercuterait de la façon la plus profitable sur sa propre situation. C'est bien aussi ce qui ad-

vient, et Félicien, pour prix de son ingénieux travail, sera mis en état d'épouser la tendre Rosette.

Ainsi s'achève la comédie à laquelle le public de la Renaissance a fait, hier soir, le plus chaleureux accueil. Faut-il dire exactement une comédie? Je ne sais trop. La pièce de M. Paul Gavault est conçue comme une comédie, mais traitée comme un vaudeville, à moins qu'elle ne soit construite comme un vaudeville et écrite comme une comédie. Tout concourt à son incontestable agrément. Elle est à la fois gaie, comique, fantaisiste, bouffonne et sentimentale. Le personnage de ^lingasson, par exemple, est une énorme caricature vaudevillesque ; le personnage de Félicien reèsortit tout à la fois à la comédie de mœurs ultra-fantaisiste et à la comédie d'intrigue, ceux de Benjamine et de Paul pourraient appartenir, dans l'ensemble, à la comédie tout court. Le rôle de la petite Rosette, la maîtresse de Félicien qui, bien que follement

amoureuse, est prête à se sacrifier dès que la carrière de son amant l'exigera, est traité dans une note douce et émouvante. Des scènes comme celle où Benjamine vient partager avec Paul, dans son bureau du ministère, le déjeuner servi par le traiteur du coin, sont faites pour disposer à une sorte d'attendrissement. En revanche, il y a de petits coups de théâtre, des retours, des rencontres, des disparitions de personnages qui sentent le quiproquo, l'imbroglio et le tour de passe-passe.

Un vaudeville sentimental, voilà, somme toute, la définition la plus approchée qu'on pourrait donner de cette pièce composite mais non disparate, et encore serait -elle un peu étroite, car il y a de tout dans la pièce, comme il y a de tout dans le succès. Mais il faut ajouter que tous ces éléments complexes sont dosés, mêlés,

fondus avec une justesse et une habileté parfaites, que le mouvement ne se ralentit point, que l'action est conduite avec une sûreté de main sans défaillance, que la gaîté et la verve continuelles du dialogue accaparent sans arrêt l'attention du spectateur. M. Paul Gavault a voulu mettre toutes les chances de son côté, et je ne m'étonne pa& qu'il y soit parvenu. J'ai la plus grande opinion, pour ma part, de l'intelligence de M. Paul Gavault. C'est un homme

doué de qualités rares, un homme qui fait ce qu'il veut. Il a voulu faire, cette fois encore, une pièce qui se jouerait cent cinquante fois. Il y a parfaitement réussi. Aucune ambition n'est plus naturelle.

Le Circuit 1

Je n'ai pas souvenir d'avoir commencé un article avec tant d'ennui. Mais avant tout, il faut dire ce que l'on pense, et à qui parlerait-on franchement si ce n'est à des hommes tels que M. Georges Feydeau et M. Francis de Groisset? A mesure qu'on trouve en soi plus d'estime pour un écrivain, on se sent tenu vis-à-vis de lui à plus de franchise. Il a pu m'arriver, pour ma part, d'enguirlander de vagues compliments telle ou telle œuvre banale, en cantonnant dans des réserves polies ce qui était le fond de mon jugement. On peut traiter avec quelque semblant de bienveillance une pièée qui est de tout le monde, ou une pièce qui pourrait être de

tout le monde, et quand un auteur a donné, dans la médiocrité, tout l'effort dont il était capable, il y aurait comme une cruauté inutile à le remettre trop catégoriquement à son rang. Mais, quand il s'agit des auteurs du Circuit^ c'est vraiment une autre affaire. M. Georges Feydeau n'est pas seulement le créateur de vingt vaudevilles fameux, l'inventeur et le maître d'un genre. Il est aussi Fauteur de Bourgeon^ c'est-à-dire d'une des pièces les plus pénétrantes, les plus originales, les plus délicatement exécutées qu'il nous ait été donné d'applaudir depuis longtemps. M. Francis de Croisset s'est placé dès ses premières œuvres, par l'ingéniosité et la grâce piquante de l'esprit, par la fantaisie et le bonheur du dialogue, par un sens élégant et joli du libertinage, aux tout premiers rangs de la jeune génération dramatique. Il s'agit donc d'écrivains qui ont compté, comptent, ou compteront parmi les maîtres du théâtre, et qui n'ont sans doute encore, ni l'un ni l'autre, malgré tant d'éclatants succès, rempli la mesure entière de leur talent. A des hommes de cet ordre, toute la vérité est due.

Or, la vérité, ma vérité tout au moins, ce n'est pas seulement que Le Circuit est une pièce imparfaitement réussie et qui a, notamment, le défaut de n'être pas achevée. C'est surtout que

Le Circuit est, pour partie, une pièce pénible et que je n'ai pu écouter ni voir sans une gêne presque insurmontable. Je fais allusion ici à la seconde partie du deuxième acte, et je ne sais si l'on avait encore produit au théâtre un spectacle plus inquiétant. J'atteste que je n'ai pas de fausse pudibonderie et que ni les mots ni les choses ne me font peur. Je puis lire sans rougir Aristophane, Martial ou Brantôme. Mais il faut distinguer entre la liberté, ou la

grossièreté, ou même l'obscénité naturelles, et cette espèce de grivoiserie volontaire qui prévoit, calcule et escompte d'avance ses effets. Un sous-entendu, une équivoque où l'on sent que l'auteur appuie, choque la délicatesse, et elle n'est pas offusquée par un mot grossier que l'on sent jaillir naturellement du sujet. Pendant presque toute la durée d'une longue scène — ■ une scène dont le thème rappelle l'aventure biblique de M"^^ Putiphar et de Joseph, mais où il aurait fallu que le Joseph abandonnât bien autre chose que son manteau — les auteurs du Circuit ont appuyé avec une insistance vraiment trop marquée sur des équivoques d'une nature telle que personne, je crois, n'en a pu rire sans embarras. Ajoutez à cela une mimique dont l'audace expressive n'avait guère été atteinte jusqu'à ce jour que dans certaines pantomimes de music-hall. Ajou-

tez que l'acte se termine par une suite de tableaux vivants qui semblent empruntés au répertoire des cinémas spéciaux. Et vous comprendrez que, pendant vingt bonnes minutes, nous ayons eu l'impression d'être, non plus des spectateurs, mais des voyeurs. Je sais fort bien que j'exprime ici mon sentiment avec une véhémence un peu ridicule, et avec une sévérité qui ne fera probablement tort qu'à moi-même. Je sais aussi que petits et grands théâtres nous avaient offert déjà des spectacles non moins offensants. Mais, en cette matière, tout dépend de l'auteur, de ce qu'on attendait de lui, de ce qu'on le' sait capable de faire. Et que ce soient Feydeau et Groisset qui aient fait cela, truqué cela, voilà ce qui me ferait perdre toute mesure.

Faut-il croire que les auteurs du Circuit aient voulu ajouter ce genre d'attrait à une pièce qu'ils sentaient un peu vide? Il est vrai que l'aventure qu'ils nous ont contée n'était pas, par elle-même,

très abondante et très mouvementée. C'est l'histoire d'un gentil ménage. Le mari est Etienne Chapelain, mécanicien au garage de la mère Grosbois, la femme est la

petite Gabrielle, nièce de la patronne. Un riche fabricant d'automobiles, Geoffroy Riidebœuf, remarque Gabrielle et offre de l'entretenir somptueusement. La tante Grosbois, qui fut écuyère dans sa jeimesse, accueillerait avec empressement ce beau projet, mais l'honnête Etienne et l'amoureuse Gabrielle repoussent bien loin les offres de Rudebœuf. Cela, on le voit, c'est moral. Ce qui est moral aussi, c'est que les gentils Chapelain seront récompensés par la Providence de leurs honnêtes sentiments. Un second fabricant d'autos, Hubert Le Brison, choisit, en effet, ce brave Etienne pour monter, dans le circuit de Bretagne, une machine de sa marque. Le béguin que prend pour Etienne la maîtresse de Le Brison, une jeune comédienne nommée Phèdre, risque bien un instant de gâter les choses, d'autant que Phèdre, dans la scène dont j'ai parlé, triomphe de la vertu d'Etienne, et qu'un jeu de glaces et d'éclairage permet à Le Brison, à Gabrielle et d'ailleurs à la salle entière, de suivre, dans ses étapes successives, la double trahison qui se consomme dans la pièce voisine. Gabrielle, dans son dépit, accepte même, pour un instant, les offres renouvelées de Rudebœuf. Mais la victoire d'Etienne dans le circuit remet les choses en état. Gabrielle est trop fière d'Etienne pour ne pas lui pardon-

ner. Le Brison est trop heureux pour ne pas pardonner à Phèdre. Etienne et Phèdre se retrouveront-ils, après la course, dans quelque endroit moins indiscrètement éclairé? On nous fait supposer que non, et d'ailleurs ce serait une autre pièce.

Le sujet n'était donc pas très riche, comme on voit, et le dénouement, en particulier, pèche par une sorte de rapidité arbitraire que n'ont pu dissimuler les plus adroits artifices de mise en scène. Mais depuis quand faut-il un sujet si compliqué à une comédie légère? Il n'y a pas beaucoup moins de sujet dans Le Circuit que dans La Veine, ou que dans bien d'autres œuvres du même genre. Une comédie légère se remplit avec de l'observation, de la fantaisie, de l'esprit, et c'est de quoi ni M. Feydeau, ni M. de Croisset n'étaient en peine. Que n'ont-ils écrit trois actes comme le premier, qui est conduit avec une facilité, une dextérité, une ingéniosité charmante? Le dialogue en est vif, spirituel; le comique naît constamment de l'originalité des personnages, de l'inattendu de leur rencontre ou de leurs rapports. L'observation est preste, malicieuse, perçante. MM. Feydeau et de Croisset ont même établi avec une vraie puissance comique les deux types de la tante Grosbois, l'ancienne écuyère de cirque, encore

toute animée des souvenirs du second Empire, vieux débris de la grande noce, et du comte Amaury de Chatel Tarraut, un des anciens amants de la Grosbois, retrouvé par hasard, et qui nous apparaît comme embaumé dans les modes, les manies, les sentiments de sa jeunesse. Le portrait, dans la seconde partie de la pièce, tourne un peu trop à la caricature, mais il était posé avec une drôlerie ample et juste. Geoffroy Rudebœuf et Hubert le Brison, les deux parvenus de l'automobile, sont dessinés d'un trait plus sommaire, mais avec le même bonheur. Il y a des scènes tout à fait heureuses, celle, par exemple, où la tante Grosbois, apprenant le mariage clandestin d'Etienne et de Gabrielle qu'elle croyait avoir simplement « mis ensemble », exhale une amère et vertueuse indignation. La matière ne manquait donc pas autant que l'ont craint MM. Feydeau et de Groisset. Alors, pourquoi

n'ont-ils pas développé leur pièce dans son sens naturel? Pourquoi ont-ils risqué d'en compromettre le succès, eux si habiles, par une faute de construction, eux si fins, par une grave faute de goût? Notez bien que si les applaudissements qui ont salué la répétition générale se prolongent pendant de longs soirs, personne, en un sens, n'en sera plus heureux que moi. Mais j'ai beau chercher, pour conclure, quelque biais qui

me permette de reprendre un peu sur mon jugement, il faut bien pourtant que j'y persiste... Je n'ai pas souvenir d'avoir achevé un article avec tant d'ennui.

Page Blanche 1

Quelle œuvre singulière que la comédie de M. Gaston Dévore ! Elle est à la fois grave et presque boufPonne, sérieuse et presque grivoise, hardie et presque timorée. L'auteur y traite l'un des plus graves sujets qui puissent occuper un auteur dramatique, et une bonne moitié de ses personnages sont des fantoches empruntés au répertoire courant du vaudeville. Il pose et veut établir une thèse qu'il développe parfois avec une sorte de solennité doctorale, citant à l'appui de son sentiment propre Renan, Diderot ou même Dumas fils, et il insiste avec une complaisance visible sur des effets du caractère le plus léger ou le plus scabreux. Il nous conduit de

Athénée, 6 novembre

M. GASTOn^ DEVORE 57

propos délibéré à des situations d'une hardiesse extrême, et les précautions qu'il prend pour les faire accepter donneraient à croire qu'il s'excuse ou se gare de sa témérité volontaire. On dirait une pièce écrite pour l'Œuvre, pour l'Œuvre d'autrefois, et accommodée après coup aux habitudes du public des Nouveautés. Oui, la pièce de M. Gaston Dévore est une bien singulière chose !

Mais du moins a-t-elle un niérite, et un mérite qu'on ne saurait guère lui contester sans injustice. Elle inquiète. Elle provoque des réflexions ou des commentaires. Elle fait réfléchir. La question que M. Dévore porte à la scène, sous une espèce extrêmement particulière, j'en conviens, ce n'est pas moins, en effet, que la question de l'éducation des jeunes filles. Dans quel état, se demande M. Dévore, doivent-elles parvenir au mariage ? Vierges, c'est bien entendu ; innocentes, d'accord; mais la virginité et l'innocence impliquent -elles nécessairement l'ignorance? N'y a-t-il pas plus de péril que d'avantage à ce que la vigilance maternelle isole la jeune fille des lectures, des conversations, des spectacles qui lui procureraient une connaissance anticipée des réalités de l'amour? Ne vaudrait-il pas mieux qu'elle en fût progressivement instruite, qu'une éducation bien ména^

gée lui évitât, soit l'effroi révolté des premières initiations, soit le danger d'une ignorance trop longtemps prolongée? Et le danger le plus certain de cette ignorance n'est-il pas de vicier le choix que la jeune fille fera d'un mari? Car comment choisir un mari sensément, et selon les convenances de son bonheur, si l'on ignore ce qu'est précisément le mariage?

Telles sont les questions que pose M. Dévore. Et, pour nous persuader que sa solution est la bonne, il nous propose l'exemple

de M^^^ Juliette Champ oreau, fille du jovial Champ oreau, vétérinaire normand, et de sa vertueuse épouse. M"^6 Champ oreau a conservé des contacts conjugaux un souvenir si effaré qu'elle a voulu qu'aucune prescience, fût-ce indirecte ou détournée, n'en vint ternir l'esprit de la jeune Juliette. Juliette est l'oie blanche, la page blanche, et hâtons-nous d'ajouter que cette totale ingénuité est bien malaisée à admettre chez la fille d'un vétérinaire de campagne, et qu'ainsi le cas de Juliette nous est présenté dès l'abord sous une forme arbitraire, théorique, qui enlève à l'action une bonne part de son intérêt. Mais, Juliette étant ce que M. Dévore veut qu'elle soit, il faut

reconnaître que la démonstration se poursuit avec une assez pressante rigueur. Deux hommes recherchent Juhette en mariage : le jeune et beau pharmacien Daniel, le vieux comte de la Mirmonnière. Si Juliette pouvait se douter de ce que c'est que l'amour, de ce que c'est que le mariage, elle n'hésiterait pas un instant. Elle s'apercevrait qu'elle aime Daniel et qu'elle veut l'épouser. Mais son ignorance est si parfaite qu'elle a paralysé jusqu'à l'éveil de l'instinct, jusqu'à la conscience de l'amour. Elle se résoudra donc sans savoir pourquoi, selon les convenances extérieures, selon les conseils de ses parents, c'est-à-dire qu'elle épousera le comte. Par l'efiet de l'éducation maternelle, elle est donc hors d'état de saisir en elle les raisons qu'elle aurait eues de choisir Daniel. Et Ghamporeau s'en rend si bien compte que, pour éviter à sa fille les conséquences d'une décision at)surde, il n'aperçoit pas d'autre moyen que de détruire l'ouvrage patient de }^i^^ Champoreau, c'est-à-dire d'instruire Juliette, de lui apprendre ce qu'elle devrait savoir. Un père enseignant à sa fille les réalités de l'amour, lui demandant avec un embarras presque angoissant : « Mon enfant, sais-tu quelle différence il y a entre un

homme et une femme ? » voilà une situation hardie, une des plus hardies qu'on

puisse porter au théâtre, mais elle est amenée avec assez de logique et de vraisemblance pour qu'elle n'offre, à mon avis, rien de blessant. Il faudrait même bien peu de chose pour qu'elle pût me sembler émouvante. D'ailleurs Ghamporeau se sent bien vite hors d'état de poursuivre cette conversation difficile. Il voudrait être compris à demi-mot et que l'élève lui épargnât trop de précision et d'insistance dans sa leçon, tandis que la candeur stupéfaite de Juliette paralyse Ghamporeau à chaque phrase. G'est encore un des dangers de l'ignorance artificiellement prolongée. Elle ne rend possible qu'une initiation brutale, totale, sans ménagements, sans progrès.

Tel sera d'ailleurs le sort de Juliette. En l'épousant, le vieux comte de la Mirmonnière avait pris, et pour cause, l'engagement de ne pas consommer, et l'on se doute si cette promesse avait été du goût de M°^® Ghamporeau. Mais, le soir des noces, voici qu'un regain imprévu de jeunesse s'éveille soudain chez le vieux comte. Et son ardeur provoque aussitôt chez Juliette un recul, une défense, le sursaut si longtemps attendu de l'instinct. Dans sa révolte, elle s'évade du château du comte, et c'est alors son père, son digne père, rencontré par hasard dans une allée du parc, qui la conduit chez le jeune

Daniel. Il l'y conduit le soir même du mariage, sous son voile de mariée, avec la conscience de remplir à la fois son devoir paternel et une sorte de fonction sacerdotale. Il est vrai qu'il est un peu ivre, et je n'aime pas beaucoup cette ivresselà. Toute la pièce de M. Dévore conduit si visiblement à ce dénouement qu'il est choquant d'en voir affaiblir la portée par une si puérile précau-

tion. Et M. Dévore s'était trop évidemment rangé du côté de son personnage pour garder le droit de le désavouer à demi. Quoi qu'il en soit, Juliette mariée avec le comte sera épousée par le jeune Daniel. Un divorce suivi d'un remariage régularisera la situation, et l'instinct naturel, aidé par un audacieux vétérinaire, aura réparé le mal causé par une éducation hypocrite et imbécile.

On voit assez, par cette analyse, ce qu'il y a, dans la comédie de M. Gaston Dévore, de courageux, de neuf et de grave. On a pu voir aussi que le point de départ en était gâté par une construction de personnage un peu trop conventionnelle, le dénouement par une concession un peu trop complaisante. Mais, malgré tout, il y avait là l'étoffe d'une pièce originale et forte,

capable d'émouvoir, papable de faire penser. A cette comédie à thèse, à cette comédie assez voisine du drame, M. Gaston Dévore, comme je l'ai dit dès le début de cet article, a jugé bon de coudre des fragments de vaudeville. Il a fait de l'amoureux de Juliette un potard ridicule, grotesque par ses allures, ses actes et ses propos. Il a lancé dans l'action, sans aucune utilité apparente, la grue classique des pièces à quiproquos, et l'on ne sait à quoi vient rimer cette Pépinette déchaînée, dont le rôle est d'ailleurs traité sans drôlerie et sans fantaisie. Dans les deux derniers actes, qui se passent l'un au château du comte, l'autre devant la boutique du pharmacien, et qui mettent en scène la double nuit de noces de Juliette, il a mis une sorte d'insistance gênée à appuyer sur ce que la situation pouvait avoir de gaulois, de croustillant, de grivois. On sentait bien que M. Gaston Dévore travaillait là dans un genre qui n'est pas le sien. Mais pourquoi s'était-il lancé dans cette aventure ?

A-t-il cru que ces agréments accessoires aideraient le public à accepter ce que sa pièce avait de fort et d'audacieux? Peut-être, et, à ce point de vue, ce n'est pas moi qui puis décider s'il a eu tort ou raison de toucher d'une main volontairement inégale un si difficile sujet» Le public

en jugera, et c'est à lui de voir s'il trouvera son compte dans ce complexe amalgame. Je crois, pour moi, qu'on ne gagne rien à présenter au public, sous un aspect douteux et avec des ménagements calculés, les questions qu'il faudrait aborder de front et en pleine ampleur. On s'imagine que les concessions le désarment, et elles fortifient sa résistance. On croit que les diversions le préparent, que les distractions l'amadouent, tandis qu'elles le déroutent au contraire, et affaiblissent une attention qu'il eût prêtée plus complète si on l'eût sollicitée plus franchement. La pièce de M. Gaston Dévore aurait plus utilement réussi, je crois, si elle eût été présentée sous une forme plus entière, plus décidée, plus agressive, et je n'ai pas besoin de dire que je l'aurais louée aussi plus volontiers. Mais, tout compte fait, il n'en demeure pas moins qu'elle touche, et souvent jusqu'à une assez grande profondeur, à des questions pressantes et vitales, qu'elle pose des situations neuves et hardies, qu'elle est traitée par un écrivain capable de donner à ses personnages l'aspect d'êtres réels et vivants, et je préfèrerai toujours, quant à moi, une pièce de cette sorte, même inégale et disparate, aux spécimens plus ou moins réussis du théâtre moyen, aux modèles quotidiens de la pièce bien faite.

MM. NOZIÈRE ET CH. MULL[:il

La Maison de Danses^

Il est plus difficile d'adapter au théâtre un bon roman qu'un médiocre, et c'est un livre excellent que ce roman de M. Paul Reboux d'où MM. Fernand Nozière et Charles Mûller ont tiré le titre, le thème et les personnages de leur pièce. Une lecture nouvelle n'a fait que fortifier en moi cette impression, ancienne déjà de quelques années, mais demeurée fraîche et vivace. On y trouve à un degré remarquable deux des qualités les plus nécessaires, et les moins ordinaires, au romancier : le don de voir et le talent de conter. C'est un livre excellent, et l'on ne peut donc qu'admirer MM. Nozière et Mûller d'avoir su l'employer sans s'y asservir, le modi-

1. D'après le roman de M. Paul Reboux. Vaudevillo, 14 no • vernbre 1909.

fier ou le transformer sans l'altérer, d'avoir laissé la place juste à leur invention ou à leur inspiration propre, d'avoir établi, en un mot, sur l'appui de ce roman solide et bien joint, une pièce parfaitement personnelle et originale.

Ce qui a dû les séduire tout d'abord, c'est, je pense, l'atmosphère même où le récit se déroulait, la vivacité pittoresque du milieu, la diversité colorée des tableaux. La Maison de Danses, en effet, c'est le nom du café que Ramon Nunez et sa mère, la vieille Tomasa, tiennent à Cadix, dans une de ces villes andalouses qu'on sent endormies et comme stupides pendant la durée des heures chaudes, et qui, dès le coucher du soleil, s'animent soudain d'une vie grouillante, tumultueuse et puérile. A la maison de danses, chaque soir, les artisans, les pêcheurs du port, les étrangers de passage viennent applaudir, en buvant de la limonade ou

de l'anisette, les filles et les beaux garçons qui dansent le tango, le vito ou la madrilena. Les mains sonnent en cadence, les castagnettes tintent, et quand débute avec éclat une nouvelle étoile, comme il arrive pour la petite Estrella, on voit voler sur l'estrade les chapeaux, les éventails, les oranges, et l'assistance entière s'exalter dans un frisson de joie et de désir. Restituer à la scène un si violent tableau, nous introduire par contraste dans

la vie quotidienne et secrète de la maison de danses, nous montrer la jeune danseuse qui prend sa leçon, la tenancière qui rechigne à payer ses artistes, nous peindre la violence massive de Ramon, le vice compliqué du danseur Pepillo, la douceur soumise de la servante Coucha, c'était de quoi tenter d'habiles écrivains de théâtre, et il faut dire tout de suite que MM. Fernand Nozière et Charles Millier ont réussi ce difficile travail. Les tableaux dont on pourra suivre, sur la scène du Vaudeville, la progression alerte et savante, composent, dans leur ensemble, le plus animé et le plus amusant des spectacles.

Mais il n'y avait pas seulement dans le livre une étude de mœurs ou une peinture de milieu. Ony trouvait aussi une' action, un drame, auquel MM. Nozière et Millier ont pu emprunter à tout le moins, et sans avoir modifié apparemment leurs caractères, les personnages masculins de leur pièce. Outre Pepillo, le danseur à tout faire, trois hommes aiment la petite danseuse Estrella. Ce sont d'abord Ramon Nunez, le patron de la maison de danses, puis deux pêcheurs du port, deux frères : Benito et Luisito. Ramon est le

jaloux, le jaloux des comédies. Il tient d'Arnolphe par sa méfiance, de Bartholo par sa ruse, mais l'obsession jalouse prend, dans cette âme compacte et têtue, un accent plus farouche, plus violent. Il désire Estrella comme une brute frénétique, il souffre comme une bête blessée. Benito est le sombre amant romantique que l'amour a saisi comme une fatalité soudaine, irrémédiable. Il était brave homme et bon mari ; il . chérissait fidèlernent sa femme, la douce Amalia, et ses deux enfants. Un jour, par accident, son regard s'est croisé avec celui d 'Estrella, et le voilà possédé par l'amour comme par un sort. Il aime Estrella avec une sorte de dévotion mystique et servile; sur un signe d'elle il quitterait sa famille, sa maison, sa ville. Quant à Luisito, c'est simplement le jeune homme, en qui la force du désir n'est que l'élan même de sa jeunesse. Il aime Estrella, mais il aime autant, et peut-être davantage, sa femme, la jolie servante Goncha. Il est facile à séduire, l'ardeur et la coquetterie étant naturelles à son âge, mais il n'est pas encore capable de se donner tout entier.

Les caractères sont posés en deux tableaux fort heureux, formant une exposition logique, alerte et claire, et qui feraient à eux, seuls une charmante comédie pittoresque. La rivalité des

hommes, l'identité de leur désir, la diversité de leurs manèges, sont indiqués par des traits nets et bien accusés. Mais le personnage essentiel, celui qui est à la fois l'occasion de la peinture de mœurs et le centre du drame, autour de qui se déroulent les divers tableaux du spectacle et les diverses phases de l'action, on comprend bien que c'est Estrella, la danseuse, et c'est dans la conception de ce personnage central que les dramatistes se sont

catégoriquement écartés du romancier. M. Paul Reboux avait fait d'Estrella une fille primesautière, sensuelle, mais sans vice, sans méchanceté. Elle était d'abord la maîtresse, puis la femme de Ramon, et lui serait sans doute restée fidèle si son mari ne l'avait excédée par les transports déments d'une injuste jalousie. MM. Nozière et Mûller ont déplacé, ont agrandi le caractère. Estrella a pris, dans leur pièce, la valeur d'un type général. Elle devient l'incarnation même de la force séductrice, de la coquetterie, de la perversité, de la cruauté.

Elle n'aime personne, hors peut-être Pepillo dont le corps lui plaît. Mais avec ces hommes qu'elle a volontairement séduits, qu'elle dupe tous trois, et dont chacun se croit seul aimé, auxquels elle cède à demi ou résiste tout à fait, cuivant les inspirations de sa ruse et de son saprice, nous verrons Estrella jouer comme un

MM. NOZIÈRE ET CH. MULLER

despote fantasque et impitoyable. Sa nature est de vouloir sentir tous les hommes en sa puissance, et d'abuser sur eux de son pouvoir. Elle entretient et avive la jalousie de Ramon, elle exaspère la passion fatale de Benito, elle prend et reprend Luisito à la douce et triste Goncha, parce qu'il lui plaît d'éprouver que son. empire sur les hommes est sans limite. La haine réciproque que se portent les trois hommes, et spécialement la jalousie quasi tragique qu'elle attise entre les deux frères, la divertissent comme le plus délicieux spectacle. Elle a toutes les nuances de la séduction et du vice. On lui voit tantôt les provocations brutales d'une Car-

men, tantôt les roueries subtiles d'une coquette du répertoire. Et je pensais à la scène des billets dans le Misajithrope^ en entendant la scène, pourtant si âpre et si vigoureuse, où Benito, Luisito, Ramon, abattant pour une fois leur orgueil de mâles et leur défiance, se convainquent l'un l'autre des trahisons de la femme qu'ils adorent également et, dans une volonté commune de vengeance, décident de la tuer, de l'abattre comme une bête malfaisante.

Gela se passe dans la maison de Benito et de Luisito, le jour du Vendredi saint, et l'on entend passer, la procession au moment même où la sentence de mort vient d'être prononcée. Ge

même jour, Estrella avait promis à Benito de s'enfuir de Cadix avec lui, et le projet de ce départ, surpris par Luisito, avait provoqué entre les deux frères le plus violent débat. Une scène non moins violente s'en était suivie entre Luisito et Estrella, violente au début tout au moins, car Estrella avait éprouvé peu de peine à reconquérir son jeune amoureux, et l'explication s'était terminée par la promesse d'un rendez-vous, pour la tombée de la nuit, dans l'enclos du jardin des moines. C'est là que les trois hommes, reconciliés pour un instant dans la vengeance, viendront surprendre Estrella. Mais la danseuse, cette fois encore, demeurera la plus forte. Faisant tête à ses trois amants, elle les contraindra à subir ses insultes, ses sarcasmes, ses violences sardoniques. Elle les défiera de frapper, et, devant elle, ils n'oseront plus. Elle les laissera penauds, honteux de leur lâcheté, et ils ne retrouveront leur violence, elle une fois partie, que l'un contre l'autre. C'est sur cette rixe au couteau que s'achève la pièce, tandis qu'une fillette de treize ans, tapie dans l'ombre du jardin et qui a suivi toute la

scène, s'écrie avec un frisson d'épouvante : « C'est donc ça l'amour ! »

MM. NUZIÈRE ET CH. MULLER

Ce tableau final, dont on sent à la fois tout l'imprévu et toute la logique, est celui qui fait apparaître, je crois, l'intention profonde de MM. Nozière et Mûller. Bien qu'ils aient poussé jusqu'à l'extrême, dans les tableaux précédents, la per-versité et la cruauté d'Estrella, et si loin même que la sentence des trois amants -juges obtenait notre approbation secrète, les auteurs, dans ce dénouement, n'ont pas craint de prendre parti pour leur héroïne. Ils l'ont fait avec franchise, avec audace, avec cette âpreté dans l'ironie, cette exactitude dans le paradoxe moral que nous connaissions déjà tout au moins à M. Nozière. Leur Estrella ressort, dans le tableau final, comme un personnage symbolique, orné de tous les prestiges du lyrisme. C'est elle qui a raison, nous dira M. Nozière. Elle a rempli sa fonction. Sa vie est celle pour laquelle elle était née. Ne voyez-vous pas déjà, dans cette fillette, dans cette vagabonde de treize ans qui traverse mon drame à deux reprises, comment une Estrella se forme et grandit? Une enfant peut déjà nous faire sentir qu'elle est née, par une vocation involontaire, pour charmer, se faire aimer, faire souffrir* pt puis, que vaut cette

souffrance que les hommes lui jetteront comme un reproche? N'est-elle pas faite surtout de vanité, d'une fatuité déçue ^ d'égoïsme, de lâcheté? Benito se soucie-t-il de la souffrance d'Amalia, Luisito de celle de Goncha? Ramon s'est-il longtemps

souvenu des larmes qu'avait autrefois versées pour lui la danseuse Dolorès? Ces douleurs ne valent pas grande pitié, et ceux qui les endurent ne sont-ils pas amplement payés par le plaisir, par ce rayonnement de vie qui se dégage d'Estrella et de ses pareilles, et que ceux qui ne les ont pas connues ne connaîtront point?

Voilà ce que nous suggèrent, avec une grande force d'ironie et de poésie, les auteurs de la Maison de Danses. On leur objectera que cette théorie justifie l'inconstance, le caprice, non la cruauté. Mais la cruauté d'Estrella, dans cette fin de drame tout au moins, est une cruauté que je qualifierai d'ibsénienne. Gomme la cruauté d'une Hedda Gabier, elle consiste surtout à faire ressortir la lâcheté, la bassesse, la faiblesse de ceux qui se croient inoffensifs ou sans reproche. Et si j'avais un reproche à faire à MM. Nozière et Mtiller, ce serait seulement que cette conception du caractère, parfaitement cohérente et défendable, n'ait pas été préparée avec plus de clarté dans le corps même du drame.

MM. NOZIERE ET CH. MULLEK Jô

En fait, ce dernier tableau, le plus original à coup sûr, et celui qui prête le plus à la réflexion, achève ce drame espagnol à la façon d'un drame de d'Annunzio ou d'Ibsen. Et c'est encore une inspiration assez voisine d'Ibsen que d'avoir cherché dans le métier même d'Estrella, ou dans son art, un rapport avec le type psychologique qu'elle représente, d'avoir montré dans sa vie de femme, mobile et rythmique, attirante et fuyante, comme une forme morale de la danse, de lui avoir fait dire, ou à peu près : « Je danse avec mes amants comme avec les danseurs... Ma vie aussi est une danse. »

Je continuerais cette discussion sans fin. Je me sens prolixe sur cet ordre de sujets. Mais il n'est pas indifférent, je pense, qu'une pièce qui est le plus vivant des spectacles, et qui contient un drame âpre et saisissant, puisse donner aussi matière à penser. Tout va par trois dans cette affaire, et le succès, qui fut franc et brillant, était triplement mérité. N'oubliez pas pourtant que c'est surtout une pièce espagnole. Elle sent la friture en plein vent, l'orange, la tomate et la pommade à l'œillet. Elle est violente et chaude comme le sol dont elle sort.

Jarnac

Ce Jarnac, de qui MM. Léon Hennique et Johannès Gravier ont fait le héros de leur pièce, avait laissé dans l'histoire un renom assez fâcheux. Sa rencontre avec le seigneur de la Châtaigneraie avait mieux tourné pour son salut que pour sa réputation, et Ton nous accoutuma à voir en lui le patron des duellistes sans scrupule. Il ne s'était pas servi de la main gauche, ou du moins on ne saurait lui faire reproche d'en avoir usé, car on se battait à deux mains dans ce temps-là et la dague aidait l'épée. Mais, se voyant au point de succomber sous un adversaire plus vigoureux, il lui avait tranché vilaine-

Odéon, 17 novembre

ment le jarret, d'un coup que les autorités de l'époque jugèrent incorrect et condamnable. Le coup de Jarnac passa pour un mauvais coup, peut-être parce qu'il était encore inédit en escrime, et c'est le risque de tous les innovateurs. Quoi qu'il en soit, MM. Léon Hennique et Johannès Gravier ont jugé que l'infortuné Jar-

nac pâtissait depuis trop longtemps d'un sort injuste. Ils ont revisé son procès. Ils nous apprennent que Jarnac fut le plus loyal et le plus généreux des gentilshommes, un modèle de chevalerie, la fleur de la cour, quelque chose comme le duc de Nemours dans le roman de M"i^ de la Fayette, lequel a le même cadre et se passe dans le même temps.

Voilà Jarnac réhabilité. Mais je ne pense pas cependant que MM. Hennique et Gravier aient été guidés, en écrivant leur pièce, par ce sentiment d'équité rétrospective. Le duel de Jarnac et de la Châtaigneraie, outre qu'il fournissait l'occasion de la plus curieuse reconstitution de mœurs et d'histoire, leur a donné l'idée d'une belle, d'une très belle situation dramatique. Ils ont imaginé que ce duel avait opposé l'un à l'autre non pas deux ennemis, deux rivaux, mais deux amis liés par l'afi'ection la plus tendre, par une sorte de fraternité, un Oreste et un Pylade, un Achille et un Patrocle. Ils ont ima-

giné que l'amitié de Jarnac et de la Châtaigneraie n'avait pas seulement précédé la provocation, mais y avait résisté et survécu, que, durant l'intervalle assez long qui sépara la provocation de la rencontre, la tendresse des deux amis, bien que secrète et dissimulée sous des attitudes de haine, était demeurée intacte. Deux hommes qu'une sorte de fatalité est venue armer l'un contre l'autre, qui sont condamnés à s'entretuer demain, qui se sentent tenus d'affecter une animosité farouche et vindicative, et qui pourtant, dans le fond des choses, se chérissent au point de sacrifier chacun sa vie pour son soi-disant ennemi, telle est la situation qu'ont conçue MM. Hennique et Gravier, et elle est belle, et il me semble qu'elle est neuve.

Mais ceci demande quelque éclaircissement. L'action s'ouvre donc à la fm du règne de François 1% et l'on nous expose que deux factions partagent la cour, chacune ayant pour tête une femme. L'une des deux rivales est Anne, duchesse d'Etampes, la jeune favorite du Roi; l'autre est Diane, duchesse de Poitiers, la vieille maîtresse du Dauphin Henri, Or, le Dauphin et M"^® Diane pensent avoir trouvé le moyen

de perdre dans l'esprit du Roi M^^^ d'Etampes. Ils ont découvert que la favorite trompait son royal amant, que chaque nuit le beau Jarnac s'introduisait dans sa maison; ils l'ont longuement espionnée; ils viennent de la dénoncer. Pressée de questions jalouses par le Roi, impuissante à nier les visites nocturnes de Jarnac, menacée de la disgrâce pour elle, de la mort pour son amant, M"^^ d'Etampes ne voit qu'un moyen de salut. Elle affirme que les visites de Jarnac s'adressaient non pas à elle, mais à sa sœur, la jeune Louise, qui vit sous sa garde et dans sa maison. Encore à demi méfiant, le Roi ordonne alors le mariage immédiat de Jarnac et de Louise. Point de difficulté du côté de Louise, qui aime secrètement Jarnac. Au contraire, Jarnac commence par refuser. Il sait que son inséparable ami, la Châtaigneraie, est amoureux de Louise; il s'était même chargé de demander pour lui la main de Louise à M"^^ d'Etampes. Plutôt perdre la vie que de trahir ou de désoler son ami ! Mais son sort n'est pas seul en cause ; s'il refuse, M"^^ d'Etampes est perdue. Il finit donc par se laisser fléchir, et le Roi, impatient d'être rassuré, déclare le mariage à la cour entière, avant que Jarnac ait eu le temps d'avertir son ami.

La Châtaigneraie se croit trahi. Et, par surcroît, voici que le Dauphin Henri, outré du

mauvais succès de sa dénonciation, offense brutalement Jarnac et mêle La Châtaigneraie à la querelle. Entre les deux gentilshommes le cartel est alors échangé. L'offense et la provocation furent publiques. Les circonstances sont telles qu'aux mobiles personnels s'ajoute la discorde des factions. La Châtaigneraie n'est plus seulement un ami qui s'est cru joué par son ami; il est, contre l'amant de M"^^ d'Etampes, le champion de M"^6 Diane et du Dauphin. Et l'on se doute qu'il sera bientôt détrompé, qu'il apprendra, par la jeune Louise, que Jarnac fut loyal, fit tout ce qu'il pouvait et devait. Il adviendra encore que le vieux Roi, fatigué de tout ce tapage, interdira la rencontre. Mais nul doute que le Dauphin l'autorise et même l'ordonne, sitôt roi, d'autant que La Châtaigneraie, plus vigoureux et plus habile, doit vraisemblablement triompher. C'est donc, pour les deux amis secrètement réconciliés, l'atroce menace de ce duel à terme qu'ils ne sont plus libres d'éviter. C'est, en attendant la lutte fratricide, le mensonge d'une haine simulée. Ajoutez à cela la jalousie latente des deux sœurs, dont l'une fut la maîtresse de Jarnac, dont l'autre est sa femme. ♦Ajoutez, chez La Châtaigneraie, le conflit de l'amitié et du désespoir amoureux, et vous jugerez si la matière manquait au drame.

D'autres en eussent pu tirer les plus amples et peut-être les plus pathétiques développements. Mais on sait que telle n'est pas la manière de M. Léon Hennique. L'auteur de ce très beau roman, Un Caractère^ de ce très beau drame, La mort du Duc (TEnghien^ n'a jamais cherché la force dramatique ailleurs que dans la précision et la sobriété du trait, que dans l'achèvement strict de la composition. Loin de tirer sur cette riche matière, il l'a condensée, comprimée. Il a fui avec une sorte de pudeur les occasions de nous toucher autrement que par une sorte d'émotion

implicite. Je ne sais même si MM. Hennique et Gravier n'ont pas apporté trop de discrétion dans leur travail. Ils eussent pu, sans nuire à la puissance expressive ou à la vérité des tableaux qu'ils nous traçaient, tirer plus grand parti d'une invention dramatique dont on aura senti, j'espère, toute l'ingéniosité. Mais il est certain, du moins, que la suite de ces tableaux forme le plus précis et le plus vivant des spectacles. Faut-il citer? C'est la scène de la provocation, à Gompiègne; ce sont les complots bavards du Dauphin et de ses partisans dans les jardins de Fontainebleau; c'est la mort de François I^^ à Rambouillet; c'est l'accolade suprême des deux amis avant la rencontre qu'Henri II, roi depuis une se-

maine, vient d'imposer; c'est le dnel en champ clos sur la terrasse de Saint-Germain et la défaite de. La Châtaigneraie, vaincu contre toute attente, mais par un coup loyal; c'est, plus simplement, la pièce entière.

Ce n'est pas à moi qu'il appartient de louer le metteur en scène, mais je puis dire qu'en bien des endroits l'art du metteur en scène n'a fait que seconder et rendre sensible l'art des écrivains. La mort de François 1% par exemple, restera sans doute, même à la lecture, un véridique et puissant morceau de psychologie historique. Veillé par M"^^ d'Etampes, par Louise, par Jarnac, le vieux roi s'éteint dans l'amertume et la souffrance. Il pense à ses années de gloire et de jeunesse, à cette Italie enchantée qu'il avait cru conquérir, et la dernière lecture qu'il souhaite est une ode de Pétrarque. Il essaie vainement, avant de mourir, d'arracher au Dauphin Henri un mot de tendresse vraie, d'imposer à M^^ Diane et à M"^^ d'Etampes une réconciliation sincère. Sous les baisers hypocrites, on sent la persistance des haines; on

devine que le Dauphin, sitôt roi, ne songera qu'à sa vengeance, et avec quels sentiments de

triomphe impatient ou de crainte chacun guette le dernier soupir du roi mourant. Puis, c'est l'agonie, l'extrême-onction, la chambre transformée en chapelle, et rien n'est à la fois plus dramatique et plus théâtral. Si les trois caractères de femmes que comprend cette suite de tableaux paraissent quelque peu effacés, notamment celui de Louise, qui manque de clarté, les caractères d'hommes ressortent avec une vigoureuse saillie. On admirera avec quelle sûreté minutieuse est retracée la majesté un peu sénile de François I^", sa jalousie d'homme et de roi balancée par son désir de paix, de bonne entente et de bon ménage. On ne goûtera pas moins vivement le portrait du Dauphin Henri, que MM. Hennique et Gravier nous montrent pareil, sauf la grandeur, à Philippe II d'Espagne, sombre, taciturne, sournois et cruel. On ne saurait, en vérité, tirer meilleur parti de l'histoire. Et je persiste bien à regretter, malgré tout, que MM. Hennique et Gravier, alors qu'ils en avaient si bien le moyen, n'aient pas fait plus large place au drame. Mais ce n'est là qu'une déception toute théorique, et, pourvu qu'une pièce nous plaise, ce qui fut le cas pour Jarnac^ les écrivains sont bien maîtres du genre de plaisir qu'ils préfèrent nous donner.

Sire

Personne n'ignore que la pièce de M. Henri Lavedan est tirée du roman qu'il publia, sous le même titre, voici vingt-cinq ans bientôt, et je ne doute pas que tous les lecteurs du livre en aient conservé le même souvenir sensible et délicat. C'est un livre volontairement traité en camaïeu ou en grisaille, qui rappelle à la fois Barbey d'Aurevilly par un certain charme de tendresse dis-

crète, fanée et décorative, Daudet par la douceur mouillée de l'émotion, les Concourt par le fini un peu maniéré du travail. On ne s'étonne pas, en le relisant, que les qualités les moins discutables de M. Henri Lavedan soient, encore aujourd'hui, des qualités de style.

Comédie Française, 23 novembre

Et l'on y saisit en pleine évidence le don qui distingue, parmi les écrivains français de notre temps, l'auteur du Nouveau Jeu et de Priola, c'est-à-dire la richesse, la diversité, la fantaisie inventive du vocabulaire. On reconnaît déjà, dans Sire, l'homme dont les dialogues et les comédies devaient enrichir la langue d'une telle profusion de formules, de mots, de tours, et qui prépare un si laborieux travail aux futurs historiens du langage.

Le sujet était charmant, et je puis bien le conter, puisque c'est aux, différences qu'on verra, celui de la pièce. Dans un appartement du Faubourg, si copieusement bondé de bibelots, de tapisseries et de vieux meubles, qu'il ressemble à un musée et à un grenier, la comtesse Berthe- Edmée-Yolande de Saint-Salbi s'est retirée vers la fin de son âge. L'histoire se passe sous le règne de Louis-Philippe, et, quand le récit s'ouvre, la comtesse a dépassé soixante ans. C'est une petite vieille, frileuse, maniaque et douce, dont le cœur est habité par une tenace et mystique passion. Vendéenne de sang, royaliste de cœur, Yolande de Saint-Salbi a concentré toute sa pensée, toute sa puissance

d'amour sur le Dauphin prisonnier, sur le roitelet du Temple, sur le petit Louis XVII. Elle s'est persuadé que l'enfant royal n'est

pas mort, que d'obscurs conjurés surent le dérober à sa geôle, qu'il survit, ignoré, dans quelque coin du monde. Or, puisqu'il vit, il est le roi, et, puisqu'il est le roi, il est impossible que Dieu ne l'impose pas un jour à son peuple. Yolande de Saint-Salbi vit tendue dans l'attente anxieuse et fervente de ce jour béni.

Cette idée fixe, longtemps, ne fit qu'occuper, parfumer son existence. Mais, avec les années, voici que l'obsession compromet sa santé et sa raison. Ce sont des nuits de délire, des essais de suicide, si bien qu'un ingénieux médecin, voyant sa malade perdue si l'on ne fournit quelque aliment à sa manie, en vient à imaginer pour son salut un artifice de comédie. Yolande veut voir Louis XVII; on lui montrera une bonne fois Louis XVII; après quoi, selon toute vraisemblance, elle guérira et se tiendra en repos. Un beau jour, donc, on introduit chez la malade, avec tout le cérémonial d'usage, un figurant spécialement engagé pour la circonstance, et qui se nomme, de son nom authentique, Denis Roulette, ex-postillon, ex-comédien. Denis Roulette, dûment grimé et costumé, joue le Roi à la satisfaction générale, et voici le médecin tout

réjoui du succès de son stratagème. Mais il ne suffît pas à la bonne dame d'avoir vu son Roi pendant une heure; Maintenant qu'elle est sûre de son existence, elle réclame à cor et à cri de nouvelles entrevues. On avait embauché Roulette pour une séance, il faut l'engager pour une série de représentations. Voilà Roulette installé chez la comtesse de Saint-Salbi. Le rusé comédien, d'ailleurs, ne tarde pas à reconnaître l'étendue de son pouvoir sur l'esprit de la dame, et il en use sans aucune délicatesse. Il accepte d'importantes offrandes d'argent « pour la cause ». Il se fait supplier de prendre gîte chez la vieille maniaque. Le méde-

cin, désolé, veut s'opposer à cet accaparement, mais c'est Roulette au contraire qui fait congédier le médecin. Et la comtesse, sur ces entrefaites, ayant recueilli un opulent héritage, le Roi finit par lui proposer un mariage morganatique, ce qu'elle accepte comme un comble d'honneur et de félicité.

On pense bien qu'alors, et sa fwtune une fois assurée, Denis Roulette ne se donne plus grand mal pour jouer son rôle, et laisse éclater son tempérament véritable, qui est fait de gourmandise, d'insolence et de brutalité. Dans le château de Touraine où il s'est retiré avec la comtesse, le voilà qui s'attife, s'empifire, court

les filles, et la honte de la pauvre femme, devant cette dégradation de son Roi, prend la forme d'un désespoir tragique. Les avanies qu'elle subit ne sont rien, mais songer que le Roi, son Roi, était un tel homme ! Enfin, Roulette est atteint d'une maladie mortelle, et, dans son agonie, pris de remords, il confesse ses mensonges au curé du village, et révèle à M^^ de Saint-Salbi elle-même de quelle mystification elle fut le jouet. Le coup est si rude que la malheureuse pense en mourir, mais le vieux curé, pris de pitié, commet alors « le premier mensonge qu'il eût jamais fait depuis cinquante-deux ans qu'il avait reçu la tonsure. Attirant Madame à quelques pas, il lui jeta dans l'oreille : « Ne le croyez pas... J'ai reçu sa confession... Il est bien le fils de saint Louis.))

Tel est le roman, et l'on ne pouvait guère s'étonner que M. Lavedan eût songé à en extraire une pièce, car, le livre une fois connu, il semblait qu'une action dramatique dût s'en tirer tout naturellement. On voyait l'exposition : la chambre de la malade, le médecin désespérant du salut, et se résolvant à tenter, par un dernier scrupule, ce moyen extravagant et

périlleux. On voyait l'entrée de Roulette chez M°^® de Saint-Salbi, scène émouvante à laquelle succéderaient des scènes d'un comique un peu cruel, lorsque Roulette, installé dans la maison comme Tartufe, en chasserait ses patrons et introducteurs. Le mariage morganatique était un tableau tout fait, et l'agonie de Roulette, avec la pieuse imposture du vieux prêtre, eût fourni le plus pathétique dénouement.

Or, il se trouve que M. Henri Lavedan, tout en conservant sa donnée intacte, a conçu sa pièce dans un tout autre esprit et suivant un plan tout différent. Il a eu ses raisons, qui sont probablement bonnes, et ce n'est certes pas moi qui me permettrai de donner à personne, et particulièrement à un écrivain de ce rang et de ce talent, des leçons de technique dramatique. Mais il demeure surprenant qu'ayant sous la main une pièce toute tracée, et, à ce qu'il me semble, d'un effet sûr, M. Lavedan se soit donné le mal d'en bâtir une autre, plus difficile et plus incertaine, et je ne puis m'empêcher de former à ce sujet quelques conjectures, dont je ne me dissimule pas d'ailleurs le caractère hasardeux. Je crois qu'en suivant exactement la trame de son roman, qui fut écrit, comme on en peut juger, sous l'influence de la technique naturaliste, M. Lavedan a eu peur d'écrire une pièce

trop... comment dire? trop... Théâtre-Libre. D'ime part, il s'est dit qu'en amplifiant, en prolongeant l'illusion de son héroïne, en la conduisant jusqu'au mariage, en lui infligeant, une fois le mariage accompli, tout ce martyre de la dégradation de son idéal, en nous la montrant, au dénouement, ramenée par le mensonge du curé au plein de son incurable rêve, il serait conduit à exécuter un travail dans le goût du Théâtre-Libre noble, dans la manière de M. de Gurel, par exemple. Et c'est pourquoi, dans sa version

dramatique, le contact de Denis Roulette et de M116 de Saint-Salbi est réduit à quelques jours; la mystification finit presque sitôt qu'annoncée, et ce n'est plus l'histoire d'une vie, mais le récit d'une brève aventure. D'autre part, il a craint qu'une chambre de malade ne fit un tableau bien noir, que l'exploitation d'une folle par un aventurier ne fût un spectacle bien repoussant, et qu'en nous peignant, dans toute la précision, c'est-à-dire dans toute la cruauté du détail, la cacochyme empaumée par l'écornifleur, il ne versât dans le ton du Théâtre - Libre réaliste, du Théâtre-Libre rosse. Et c'est pourquoi, dans sa pièce, tout est éclairé, égayé, adouci. M^i^ de Saint-Salbi n'est plus démente, n'est plus malade; sa manie, douce et inofîensive, ne fait pas craindre pour sa raison. Denis

Roulette n'est plus fripon. C'est un bon enfant vaniteux et léger, flatté de jouer un rôle, heureux de l'aubaine, capable tout au plus d'une imprudence, d'une indélicatesse momentanée et involontaire.

Mais tout se tient dans une œuvre bien faite, et l'on va juger maintenant à quoi ces transpositions devaient entraîner M. Lavedan. Roulette est introduit chez M^i^ de Saint-Salbi par deux respectables personnages, son médecin le docteur Gabat, son directeur l'abbé Rémus. Ou plutôt, c'est par eux qu'il est introduit dans la maison sous sa figure royale, car il y était venu déjà, en qualité d'horloger, pour rhabiller une horloge à musique, la profession d'horloger étant un des mille métiers qu'il exerce, et c'est en le voyant démonter le mouvement que le médecin et l'abbé, frappés de son air bourbonien, l'élisent pour cette mission délicate. Mais comment ce digne docteur et ce digne ecclésiastique purent-ils concevoir l'idée d'une telle mascarade, si elle n'est pas

strictement indispensable à la guérison de leur amie? La mystification, du moment qu'elle n'apparait pas comme une sorte de remède désespéré, risquera de nous sembler odieuse. Nous ne supporterons pas sans la plus pénible gêne que cette cruelle et inutile comédie soit montée à une bonne vieille personne qu'il

suffirait de laisser vivre doucement avec sa marotte. Et voilà que, pour ne pas blesser trop gravement notre délicatesse susceptible de spectateur, M. Henri Lavedan va se trouver réduit à tourner toute l'aventure au comique ! Voilà que nous tombons du drame à la charge ! Ce Roulette, vantard, avantageux et farceur, nous apparaîtra, de par la Volonté de l'auteur, comme un personnage d'opérette ou de vaudeville, et nous le verrons, sous l'habit royal, esquisser les mêmes grimaces et commettre les mêmes balourdises que Mascarille sous sa défroque de marquis.

Ce n'est pas tout. Vidée de presque tout son contenu dramatique et sentimental, la pièce risquait de sembler un peu creuse. M. Lavedan y a donc inséré un nouveau personnage, charmant d'ailleurs et des mieux venus, celui d'une petite grisette, Léonie Bouquet, placée comme lectrice chez la comtesse par le vénérable abbé Rémus. Léonie a applaudi Roulette au petit théâtre du Panthéon où l'horloger jouait les grimes et les fmanciers sous le sobriquet de D orange. Elle le reconnaît, lui avoue la petite tendresse secrète qu'elle avait conservée pour lui, lui fait visite dans son grenier du quai Bourbon, et, quand Roulette a accepté l'hospitalité que la comtesse lui offre spontanément, dès leur

première entrevue, devient sa confidente et son amie, mais non sa maîtresse, car les grisettes ont de la vertu. Voilà un premier renfort, mais qui n'eût sans doute pas suffi, et c'est alors que M. Lavedan a eu recours à la parodie historique. Modifiant de

quelques années l'époque du roman, il a placé l'action au début de 1848, quelques semaines avant la Révolution. Il a supposé que Roulette, en puéril et bavard cabotin qu'il est, s'était laissé imprudemment affilier à une société secrète : la Main Rouge. Il nous a montré la conversation galante de Léonie et de Roulette, dans le grenier du quai Bourbon, interrompue par l'arrivée inopinée et cocasse des conspirateurs. Il s'est plu à dessiner, avec une fantaisie joviale et rapide, quelques portraits-charge d'agitateurs républicains. Et il est arrivé à cette situation vraiment ingénieuse et pleinement comique : le même bonhomme, engagé par légèreté dans la propagande républicaine et par intérêt dans la simulation monarchique, promettant tout à tour de renverser le Roi et d'être le Roi, condamné, au jour prochain de la Révolution, à jeter bas son costume de Roi, loué chez un costumier de théâtre, pour suivre les compagnons de la Main Rouge aux barricades.

Ces inventions sont extrêmement ingénieuses et divertissantes, et l'on y retrouve toute l'abondance comique, toute l'imagination fantaisiste de M. Henri Lavedan. Mais on en voit aussitôt le danger. Conçues pour remplir les vides que l'auteur lui-même avait faits dans son sujet, elles les masquent plutôt qu'elles ne les comblent. Si M. Henri Lavedan avait pu les soutenir jusqu'au bout, s'il avait pu, ou voulu, s'en tenir jusqu'à l'extrémité de sa pièce à ce même ton de fantaisie et de parodie, il n'y eût pas eu de mal, et nous n'aurions mis nulle fausse honte à applaudir sur la scène du Théâtre Français une charmante pièce des Variétés. Gela eût rappelé le Nouveau Jeu, qui est un chef-d'œuvre en son genre, le nouveau jeu des Révolutions. Mais, parti de son livre, il était bien difficile que M. Lavedan ne fût pas tenté d'y revenir, et il y est revenu en effet, dans ses deux derniers actes, sinon par les faits, du moins par le ton, la direction de la pensée, l'ambition.

Que se passe-t-il en effet? M. Lavedan fait surprendre Roulette par M^^^ de Saint- Salbi au moment où le galant horloger tenait assez tendrement embrassée Léonie Bouquet,

et il traite la scène de reproches et de jalousie que fait la vieille royaliste au faux roi dans une manière noble, tendre et gravement sentimentale. Il laisse tout leur sérieux, toute leur force dramatique aux lamentations de la vieille fdle finalement désabusée, maudissant ses mystificateurs, déplorant la chute de son rêve. Il prétend même, pour son dénouement, amplifier, rehausser Denis Roulette. Il lui prête de nobles remords, il suppose que, d'avoir un instant joué le roi, passé pour le roi, l'horloger bon enfant doit garder une âme héroïque, et il le fait mourir en héros dans la bataille de Février, non pas du côté républicain où l'avaient entraîné d'abord les compagnons de la Main Rouge, mais en couvrant de son corps le trône et la famille royale. Et nous nous apercevons alors que M. Lavedan, par tout l'agencement préalable de sa pièce, s'était interdit ce retour de la comédie légère au drame noble. Nous sentons surgir en nous les mêmes objections auxquelles M. Lavedan, en poussant sa pièce au comique, avait précisément voulu parer. Le point de départ ne se justifie plus; la position antérieure des personnages s'oppose à un tel changement de ton. Tant qu'il s'agissait d'une fantaisie, nous la jugions délicieuse et ne cherchions pas plus loin. Mais dès que l'affaire est sérieuse, dès qu'une

femme doit en souffrir, un homme en mourir, dès que l'auteur parait appeler^en nous de l'émotion vraie, des sentiments Tgraves, nous retrouvons toute notre exigence, et nous constatons que l'auteur s'est privé lui-même des moyens qu'il avait de la contenter.

On voit donc quelle est ma plus forte objection. Elle consiste en ceci, que, pour n'avoir pas suivi plus fidèlement son livre ou ne pas s'en être plus franchement écarté, M. Lavedan a écrit une pièce qui manque d'unité et de cohésion. Formulerais-je cette objection aussi nettement si je ne connaissais pas le livre? Je le crois, mais je n'en suis pas tout à fait sûr, et je reconnais bien volontiers que la méthode que j'ai suivie et qui consiste, pour faire la critique d'une pièce, à la comparer au roman d'où elle est tirée, est en soi une méthode très contestable. Je reconnais qu'on devrait toujours juger les ouvrages dramatiques tels qu'ils s'offrent à nous, sans rechercher ni vérifier leur origine, en faisant même effort pour l'oublier lorsqu'elle nous est certainement connue. Rapprocher une pièce du roman qui l'inspira, c'est toujours risquer de faire tort à l'un ou à l'autre, et l'équité, à défaut du bon sens, devrait nous interdire cette confrontation indiscrète.

Je sais tout cela. Mais je dirai d'abord qu'une

nouvelle pièce de M. Lavedan est un événement trop considérable pour qu''on ne l'examine pas avec toute la minutie dont on est capable et en s'aidant de tous les moyens dont on dispose. Et, d'autre part, ce qui me ferait croire qu'en la circonstance ce petit travail n'était pas inutile, c'est qu'il permet tout au moins de rendre compte de l'accueil que le public a fait à la pièce de M. Henri Lavedan. Il n'y a guère d'écrivain que l'on soit plus désireux d'applaudir, particulièrement sur cette scène du Théâtre - Français, où ses deux dernières œuvres furent des succès quasi triomphaux. Et il n'y a guère de scène aussi que l'on n'ait applaudie, tant on se trouvait sensible à l'agrément du style, au bonheur des mots, à la finesse ou à la délicatesse de l'esprit. Le dialogue de M. Henri Lavedan, surtout dans le vif et dans le pittoresque,

est plein de jolis accidents, de trouvailles imprévues et divertissantes. Personne ne traite mieux que lui « le couplet», et l'on sait si le public français a le goût du couplet à la Beaumarchais. « Savez-vous ce que c'est, conspirer? — Oui, conspirer, c'est... » Et M. Lavedan, sur ce thème une fois posé, sait écrire vingt ou trente lignes clinquantes bien coupées, bien sonnantes, dont chaque mot porte et qui font penser au couplet du « Goddam » ou de la Politique dans le Ma-

riage de Figaro. De tels dons forcent toujours le succès. Mais, tandis que le premier acte, si adroit et si pittoresque, se terminait sur une impression générale de satisfaction et de confiance, tandis que le second s'achevait sur des salves d'applaudissements sans fin — et il est vrai que cet acte, l'acte du grenier, faisait encore penser à Beaumarchais, non plus seulement par le bonheur des mots, mais par le débordement de la fantaisie et la violence du mouvement — on sentait, dès le début du troisième, faiblir l'attention du public et s'accuser, de moment en moment, une lente décroissance du succès. La déviation de la pièce trouvait les spectateurs désorientés. Ils s'amusaient encore; ils applaudissaient encore; on ne parvenait plus à les émouvoir. Ce sont ces sentiments du public que j'ai tout simplement cherché à expliquer. Et il est bien vrai, je m'en accuse encore, qu'avant d'aller au théâtre, j'avais relu le livre. Mais tout le monde ne l'avait pas relu comme moi.

M. EMILE MOREAU

Le Procès de Jeanne d'Arc i

C'est une histoire si belle, si grande, si tendre, que le pire arrangement du monde ne saurait parvenir à la gâter tout à fait. Quand, au second acte, nous avons vu la Pucelle paraître devant ses juges, dominer par sa mystique assurance leurs violences et leur méchanceté, se jouer si doucement et si malicieusement de leurs ruses, un frisson de pitié, d'admiration, a parcouru la salle entière. Du procès-verbal des quinze interrogatoires que Jeanne subit, tant en audience publique que dans sa prison, M. Emile Moreau a extrait les réponses les plus pures, les plus pathétiques, les plus inspirées. Il a condensé en cent répliques l'essentiel d'une

Théâtre Sarah-Bernhardt, 25 novembre

procédure qui se poursuivit près de trois mois, et dont le compte rendu abrégé tient un gros volume. Et si l'effet qu'il a tiré de ce travail reste bien au-dessous de l'émotion qu'inspire la simple lecture du texte, point de doute cependant que, durant quinze ou vingt minutes, sa pièce n'ait conduit les spectateurs très près des larmes, et très près de l'enthousiasme.

Mais, pour le surplus, quel roman étrange et saugrenu M. Emile Moreau est-il venu greffer sur l'histoire? On passerait à la rigueur sur les anachronismes de langage et d'idées, sur les développements discordants qu'il a cru devoir adjoindre aux propos authentiques de Jeanne, bien qu'on sente quelque gêne en entendant la Lorraine jeter aux clercs et aux Anglais des apostrophes de vivandière. Dans ces discours tumultueux, où se mêlent les souvenirs de Madame Sans-Gêne et les appels patriotiques, il y a

déjà quelque chose qui blesse le goût et le sens de la vérité. Mais le personnage de Bedford, tel que le présente M. Emile Moreau, est, pour le coup, d'une inadmissible extravagance. En fait, le duc de Bedford, oncle d'Henri VI d'Angleterre et régent de France pour son neveu mineur, ne joua aucun rôle apparent dans le procès de Jeanne d'Arc. Il le souhaita, il contribua sans doute à l'organiser, mais il n'y parut

M. EMILE MOREAU

pas. Dans la pièce de M. Moreau, c'est autour de Bedford, au contraire, que toute l'action paraît se disposer. Tour à tour il veut perdre Jeanne et la sauver; tour à tour il la chérit et la déteste, la respecte et l'outrage. Tantôt il se persuade qu'elle a usé contre lui de son pouvoir diabolique, au point d'en faire un dément et un possédé, tantôt il la vénère comme un véritable envoyé du ciel. Disons le mot, si pénible soit-il à écrire : dans la pièce de M. Moreau, Bedford est amoureux de Jeanne. Les excès de pitié et de fureur où il se laisse emporter vis-à-vis d'elle ne sont que les signes d'une passion qu'il ne s'avoue pas ou qu'il essaie vainement de comprimer. Quand les bourreaux, mandés par les juges ecclésiastiques, s'approchent de Jeanne pour lui donner la question, Bedford tombe évanoui de peur et d'amour. Quand sa condamnation est prononcée, Bedford se rend dans sa prison et lui offre le moyen de s'évader avant le supplice. Quand le supplice est accompli, c'est Bedford qui jette aux juges et aux soldats anglais, à tous les coupables et à tous les complices, le cri de révolte et d'indignation qui devait achever la pièce.

Il est impossible de n'être pas choqué d'un tel travestissement. 6e qui me gêne le plus, quant à moi, ce n'est pas l'altération de l'histoire. M. Emile Moreau a prouvé dans sa pièce

même, par deux ou trois développements heureux, qu'on pouvait légitimement, en pareil cas, modifier les faits connus ou y ajouter des faits possibles. J'admets fort bien qu'il ait changé l'arrangement des circonstances où Jeanne, obsédée par ses juges, affolée par l'idée prochaine du supplice, signa l'abjuration de ses erreurs. J'approuve pleinement qu'il ait donné un rôle dans son drame au petit roi Henri VI, dont il fait un enfant faible et effaré, et à la reine mère, Catherine, femme et mère de rois d'Angleterre, mais fille et sœur de rois de France, et dans le cœur de qui la Pucelle éveille un si tendre et si timide intérêt. Mais ce qui me paraît insupportable, c'est de voir les fureurs, les désespoirs et les débordements romantiques de Bedford gâter une pièce qui devait rester grave et sobre. C'est surtout qu'à l'histoire de Jeanne on soit venu mêler quoi que ce soit qui pût paraître de l'amour ou être pris pour de l'amour. La puérilité même de l'invention n'en atténue pas à mes yeux l'indécence. Et je me demande par quelle erreur M. Emile Moreau a pu commettre cette faute de goût, à laquelle on ne trouverait d'exemple que dans les plus tristes drames romantiques ou dans les tragédies du temps de Voltaire.

Toute insistance serait superflue. M, Emile

Moreau a gâté soh sujet en voulant l'étendre et le dramatiser. Que ne s'est-il tenu, comme il l'a fait dans certaines parties du second acte, à l'emploi, à l'arrangement, à l'interprétation des textes dont il disposait? Jeanne dans sa prison ou devant ses

juges, Jeanne tremblant devant l'approche de la mort, Jeanne abjurant, puis reprenant l'abjuration usurpée sur elle dans un moment de défaillance, n'étaient-ce pas des spectacles assez pathétiques? On pouvait y ajouter, comme l'a fait M. Moreau, l'acharnement politique d'un comte de Warwick ou d'un cardinal de Winchester, voire la terreur de l'évêque Pierre Cauchon, à qui une prophétie aurait prédit qu'il mourrait de la mort de Jeanne, bien qu'aucune trace de cette prophétie ou de cette terreur n'apparaisse dans les documents. On pouvait y ajouter encore l'effroi et le remords des juges, dont beaucoup étaient honnêtes à leur façon et avaient cru de bonne foi procéder contre une sorcière. On aurait pu nous montrer ce que pensaient de Jeanne, dès ce temps, les paysans, le petit peuple et ceux des prêtres qui n'étaient pas des docteurs. Tout cela, et bien autre chose, était possible, mais pas Bedford, non, pas Bedford. C'est pourquoi, tandis qu'un public chaleureux acclamait i\l'=^c Sarah Bernhardt, et applaudissait le nom de

M. Moreau, je suis sorti du théâtre, pour ma part, avec une mauvaise humeur qui me rend sans doute encore injuste. Et je ne puis dire avec quelle joie j'ai rouvert l'admirable Jeanne d'Arc d'Anatole France, et les simples procèsverbaux du procès, tels que les a publiés Quicherat.

Madame Margot i

Un homme qui loge sous le même toit sa maîtresse, sa femme divorcée et sa femme actuelle, qui élève pêle-mêle ses enfants légitimes avec ses enfants adultérins, qui assiste en spectateur blasé aux querelles de la conjointe et de la concubine: vous imaginez sans doute que voilà une comédie de mœurs naturalistes; vous songez à Pot-Bouille et au premier Théâtre-Libre. Détrompez-

vous: il s'agit d'un drame historique, d'un drame à grands sentiments, à grand panache, à beaux costurAes. Et, comme le costume couvre tout, je ne vois même pas de raison pour que les mères hésitent à conduire à

I. Théâtre Réjane, 23 décembre

la pièce de MM. Moreau et Glairville les jeunes filles les mieux élevées.

Elles ne s'y ennuieront pas un instant; elles y enverront même leurs amies. Le spectacle est ample, chatoyant, pittoresque; la mise en scène brillante et bien réglée. L'action est ingénieuse, ménagée avec adresse, et laisse rarement languir l'intérêt. Les divertissements sont fréquents et du goût le plus agréable. Par la vertu toute puissante du costume, grâce au prestige du passé, cette « tranche de vie » est devenue un excellent et divertissant tableau d'histoire.

Et d'abord, l'homme qui loge sous le même toit sa maîtresse, son ex-femme et sa femme, n'est autre que Henri, quatrième du nom, roi de Navarre et de France. Un roi relève, ennoblit tout ce qu'il fait, et particulièrement celui-là, qui fut bonhomme et bon prince. Son épouse en exercice est Marie de Médicis; sa maîtresse est Henriette d'Entragues, marquise de Verneuil. Mme d'Entragues habite, au Louvre, l'appartement qui fait vis-à-vis à celui de la Reine, et le voisinage est fâcheux dans l'occurrence, car . c'est, entre ces deux pécores, également criardes, pointilleuses et revêches, un aigre concert de disputes et de récriminations. Non

par jalousie, car ni l'une ni l'autre n'aime le Roi. La Reine ne pense qu'à Goncini, le galant qu'elle amena

de Florence; Henriette ne songe qu'à emplir ses poches. Leur méchanceté n'est qu'aihourpropre, avidité, ambition, goût de primauté et de revanche. Toutes deux abusent tour à tour de la bonté du Roi, de sa versatilité goguenarde, de sa faiblesse devant les scènes, les larmes et les reproches. Et l'on ne sait trop ce que deviendrait le Vert-Galant dans ce double mauvais ménage, s'il n'avait là, pour le consoler et ragaillardir, son ancienne femme, Marguerite de Valois, plus familièrement M"^^ Margot.

Nous connaissions surtout en Marguerite de Valois la femme d'aventures. MM. Moreau et Glairville nous ont montré en elle la bonne fdle. Elle a son franc -parler, le cœur sur la main, et dit sans barguigner ses quatre vérités à qui la contrecarre. Le Roi son ex-époux n'a pas d'amie meilleure, plus soucieuse de sa gloire et de son repos. Dès le prologue, qui se passe une dizaine d'années avant le corps de l'action, nous avions appris à la connaître. Elle était encore Reine de France à cette époque, mais séparée du Roi en fait, et même exilée par lui dans un château perdu où elle expiait son existence un peu débordante. Elle aurait pu tenir rigueur au Béarnais

de sa dureté, et par exemple, pour lui faire pièce, s'opposer à l'annulation de leur mariage en cour de Rome. Mais Margot est trop bonne fdle, trop bonne Française. S'il s'agissait pour le Roi d'épouser une Henriette d'Entragues, Margot saurait lui résister; elle tâcherait de lui éviter la honte d'une telle mésalliance. Mais, puisqu'il s'agit d'un mariage politique, puisque la dot de Marie de Médicis permettra au Roi de solder son armée, d'abattre le Savoyard, de chasser l'Espagnol, Margot comprend, consent, s'ef-

face. Et voilà comme était déjà M"^^ Margot. A Paris, dix ans plus tard, redevenue l'amie du Roi depuis qu'elle n'est plus sa femme, elle peine de son mieux pour l'entretenir en belle humeur. Elle voudrait faire davantage; elle voudrait le débarrasser des deux femelles importunes, renvoyer à Florence Marie et son Concini, envoyer à la Bastille ou à la potence Henriette et sa clique. Précisément le fidèle Sully vient de les surprendre tous la main dans le sac. Henriette, M. d'Entragues, son père, M. d'Auvergne, son frère, ont trempé dans une louche histoire de concussion et de vol, et l'impudent Concini se trouve compromis dans le même tripotage. C'est frapper d'une pierre deux coups, abattre à la fois la Reine et la favorite. Et voilà Margot et Sully complotant ensemble pour le bien du

Roi, cherchant les moyens sûrs d'amorcer l'affaire, d'obliger le Roi à un châtiment sans pitié.

Mais l'arrestation de d'Epernon, un de leurs complices, a mis les d'Entragues en éveil. Ils complotent de leur côté, et Goncini, que la communauté du danger a rapproché d'eux pour un instant, leur propose hardiment l'assassinat du Roi comme l'unique moyen de préserver leur tête. Un jésuite, le Père Coton, qui préside ce petit comité de salut privé, approuve et fait adopter la mesure. Tout est combiné dans le plus menu détail. Henriette, avec qui le Roi devait passer la nuit au Louvre, se retirera dans un couvent de Chaillot et donnera rendez-vous au Roi. Le Roi, certainement, s'y rendra seul dans son carrosse. Sur la berge déserte, d'Auvergne attaquera l'équipage à la tête d'une bande de partisans, et le Roi sera frappé dans la bagarre. Tout est même prévu pour le lendemain, et les d'Entragues rédigent sur-le-

champ la proclamation qui annoncera à la Cour la mort du Roi et la régence d'Henriette.

Rien de mieux combiné, comme on voit. Seulement, on avait compté sans Margot. Margot n'est pas seulement la bonne fdle; elle est le bon génie. Venue le soir au Louvre pour distribuer des dragées aux enfants royaux — il y a

là, outre le fils de Marie de Médicis, les enfants d'Henriette, et même ceux de Gabrielle d'Estrées — elle surprend dans les bavardages des mioches le projet de la conspiration. Le fils d'Henriette a tout entendu, en effet, du fond d'un cabinet noir où l'avait fait enfermer quelque peccadille, et il propose comme jeu, à ses frères et sœurs consanguins, J'assassinat du Roi dans son carrosse. Il faut donc, à tout prix, empêcher le Roi de quitter le Louvre, et pourtant, sur la lettre d'Henriette, le voilà qui boucle son épée et se dispose à partir. Margot lui parle de pressentiments sinistres^ d'un danger qu'il court. Mais le danger attire le Béarnais. Comment le retenir? Il faut employer le grand moyen : Margot se fait tendre et coquette. Elle et le Roi se sont aimés d'assez près pour que, dans leur amitié, il traînât un peu de galanterie, et les hommes se laissent toujours tenter par l'attrait des revenez-y. Le Béarnais a le sang vif, la chair prompte. Il presse Margot qui ne demande qu'à céder, et il reste au Louvre avec jVime Marguerite, redevenue reine de France pour une nuit.

Cependant le fidèle confident du Roi, Bellegarde, touché du même soupçon que Margot, et résolu à tirer la chose au clair, s'était fait conduire à Chaillot dans le carrosse royal. Sur la

berge, d'Auvergne et sa bande l'ont assailli, frappé, laissé pour mort, si bien qu'ils entrent au Louvre le lendemain matin dans la

parfaite certitude qu'ils ont mené à bien leur projet régicide. Ils trouvent là Margot, qui sort de la chambre royale, et Bellegarde, qui n'est que blessé et s'est traîné jusqu'au palais tout sanglant. Pour obliger les traîtres à se démasquer jusqu'au bout, Margot et Bellegarde feignent de pleurer le Roi, mais, au moment où Henriette et d'Auvergne vont tirer leur proclamation toute prête, parler en maîtres, voici que le Roi sort à son tour de sa chambre. Bellegarde le met au courant du guet-apens, du projet d'assassinat. Henriette paie d'audace, parle en femme jalouse et offensée, et le Roi, aussi indulgent au crime passionnel que pourrait l'être un jury moderne, commence déjà à se laisser émouvoir. Mais, une fois de plus, Henriette avait compté sans Margot. Elle a saisi le geste d'Henriette prête à tirer la proclamation de son sein. Elle contraint la favorite à remettre au Roi le papier fatal, n ne s'agissait pas d'un crime passionnel, mais bien d'un attentat politique, Les d'Entragues sont confondus. Margot triomphe, le Roi est délivré. Vive Henri IV et vive Margot !

Et je suis bien sûr que, dans cette histoire amusante et colorée, vous avez oublié, à votre tour, la comédie réaliste. Voyez à quel point Aristote et ses commentateurs avaient raison, et combien il est profitable de reculer une action dans le passé, de nous offrir comme personnages des rois et des reines. Tout devient noble, agréable et beau. Noble et beau sont peut-être des termes un peu forcés, mais en vérité la pièce de MM. Moreau et Glairville est agréable. Elle est écrite dans une langue à demi archaïque, et cet effort de restitution, qui a dû coûter aux auteurs, et même aux acteurs, beaucoup de peine, ajoute certainement à l'effet. Peut-être, à cet égard, les auteurs de Madame Margot ont-ils un peu forcé la mesure; peut-être leur mélange de style, dont j'ai constamment goûté la saveur, paraîtra-t-il un peu copieux.

Mais c'est une bien légère critique, et je ne puis que louer une fois de plus la solidité et l'agrément de leur travail. L'acte de la conspiration chez Henriette d'Entragues est particulièrement heureux. L'acte suivant, qui comprend le coucher des enfants au Louvre et la scène de Margot et du Roi, ne lui est pas inférieur. La petite bande

des enfants royaux a d'ailleurs fait la joie de la soirée par la grâce de ses costumes, de son babil, de ses jeux et de ses danses. Et quand j'aurai ajouté que M™^ Réjane joue Madame Margot comme elle jouait Madame Sans-Gêne^ j'aurai dénombré, je crois, tous les éléments du succès.

M. ROMAIN GOOLUS

Le Risque i

C'est, en réalité, un thème de tragédie racinienne que vient de développer M. Romain Goolus. Dans Le Risque^ et quoi que puisse suggérer un titre dont j'essaierai tout à l'heure de déterminer le sens, l'amour est l'action tout entière, le seul mobile ou le but unique des personnages. L'énergie ou la déception amoureuses, la joie ou le désespoir d'aimer sont les seuls sentiments que l'auteur emploie et par quoi il prétende nous émouvoir. Les événements ne jouent pas de rôle dans le drame, ou plutôt ils n'y tiennent pas un rôle indépendant et suffisant. Ils obéissent aux nécessités de l'amour, ou n'interviennent que pour provoquer les crises

de l'amour. La passion y apparaît despotique^ fatale, aveugle, et sa toute -puissance est si manifeste que nul ne tente même d'y résister. Oui, Le Risque est une pièce du mode racinien, et, dans la production si diverse et déjà si riche de M. Romain Coolus, c'est à Lucette ou à UEnfant malade qu'elle s'apparente, plutôt qu'à Antoinette Sàbrier ou à Lysiane qui montraient l'amour en lutte contre le devoir et l'honneur, plutôt qu'aux Amants de Sazy ou à UEnfant chérie qui étudiaient des positions singulières de sentiments ou des états particuliers de mœurs. Ici les personnages sont simples, liés par des rapports simples, mus par une passion simple. Tous sont honnêtes, loyaux, de bonne volonté, et l'intérêt du drame est précisément de montrer ce que des êtres bons et braves, si l'amour passe sur eux et s'empare d'eux, peuvent éprouver et provoquer de souffrance. Voici quatre individus de types différents, mais qui peuvent passer, chacun à sa manière, pour d'excellents exemplaires d'humanité. Edmée Bernières est une femme généreuse et franche, un peu impulsive et emportée, mais que son instinct jette toujours dans le beau côté, dans le côté noble, des situations et des sentiments. Louise Sourdis, la nièce et fille adoptive d'Edmée, est une jeune fille droite et sérieuse, incapable de calculs et d'en-

traînements médiocres. Marcel Beauquet, l'amant d'Edmée, est un homme réfléchi, scrupuleux, sincère, qui tient à jour l'état de son cœur comme l'état de sa caisse. Ghartrin, le secrétaire et homme de confiance de M"^® Dernières, est le dévouement et l'honneur même. Ils pourraient à eux quatre, Marcel et Edmée, Louise et Ghartrin, former deux couples excellemment appareillés, parfaitement heureux. Mais l'amour est plus fort que tout,

plus fort que la mort, que le devoir, que le honheur. G'est pourquoi ils auront du mal, feront du mal, commettront le mal. Ge ne sera pas leur faute, et, s'ils éprouvent l'un contre l'autre de la rancune ou de la haine, c'est que la souffrance les aura rendus injustes. L'amour est involontaire. Nous ne sommes pas libres d'aimer qui nous aime, ni qui nous voudrions aimer, ni qui nous aurions le droit d'aimer.

Ge qui rend, en l'espèce, la crise plus périlleuse, c'est le caractère particulier d'Edmée Bernières, sa façon personnelle d'aimer, et voilà le moment venu d'expliquer le titre que M. Romain Goolus a donné à sa pièce. Il y a, dans le répertoire dramatique ou réel de l'amour, des femmes qui se donnent, des femmes qui se réservent,

des femmes qui se laissent prendre. Edmée Dernières est la femme qui se joue. Elle conçoit l'amour comme une partie dont son bonheur et sa vie seraient l'enjeu. Sa passion pour Marcel Beauquet lui apparaît comme une spéculation hasardeuse où elle aurait jeté, d'un seul mouvement, le plus gros de sa richesse sentimentale. Sur un coup de dés, à pile ou face, elle s'est engagée toute. Non pas toute cependant, car, en 'réalité, elle a partagé le risque entre deux êtres, Marcel, son amant, et Louise, sa fille d'adoption. Mais ici encore, le placement est dangereux. Louise Sourdis, née d'une mère inconséquente et frivole, pourra bien se souvenir un jour, en dépit de la tendresse vraiment maternelle d'Edmée, que l'adoption n'est qu'un simulacre ou une parodie de maternité. En tout cas, si ces deux êtres, Marcel et Louise, devaient lui manquer à la fois, si sa double spéculation échouait, Edmée Dernières serait le joueur décavé, le joueur qui saute et à

qui il ne reste plus qu'à disparaître. Gela posé, on doit prévoir, je pense, quelle direction suit le drame. Tandis qu'Edmée aime Marcel avec cet élan intrépide et aventureux, tandis que Ghartrin nourrit pour Louise un amour violent et taciturne, Marcel et Louise se prennent l'un pour l'autre, silencieusement, presque inconsciemment, d'une entière et invin-

cible passion. Des faits insignifiants en euxmêmes suffisent alors pour déclencher le drame. Edmée Bernières a réuni autour d'elle, dans sa villa d'Houlgate, sa nièce, son amant, plus deux amis, l'aimable philosophe Thury et le moins aimable viveur Randeaux. Une invitation impossible à décliner oblige Edmée à quitter Houlgate pour deux jours. A peine est-elle partie que Ghartrin, dans un mouvement de tendresse ombrageuse et de jalousie, déclare à Louise son amour. Il n'espère rien, car il a, le premier, surpris l'amour de Louise pour Marcel, et sa déclaration n'est que l'épanchement involontaire et maladroit de son amertume, mais la gravité de cette scène tient au fait qu'elle se trouve interrompue par l'arrivée soudaine de Marcel. Voilà Marcel et Louise contraints à une confession qu'ils espéraient éviter toujours. Les voilà rapprochés par l'amour, obligés d'admettre entre eux leur amour. Les mots sont presque inutiles, tant ils sont sûrs l'un de l'autre, tant leur complicité se trouve promptement établie. Ils n'ont besoin que de quelques phrases pour arrêter les résolutions que commande désormais leur aveu. Ils fuiront ensemble; ils disparaîtront, et pour toujours. Marcel partira le premier; Louise le rejoindra le lendemain, et, quand Edmée regagnera sa maison, elle la trou-

vera vide, vide du moins de ceux qu'elle aime. Un hasard veut cependant qu'Edmée Bernières revienne vingt-quatre heures

plus tôt qu'elle ne l'avait annoncé. Dès son arrivée, une sorte d'angoisse instinctive la saisit. Une première scène avec Ghartrin commence à l'acheminer vers la vérité. La marche du soupçon est si rapide qu'Edmée n'hésite pas à poser à Thury, le philosophe, qu'elle a des raisons de croire bien informé, quelques interrogations brutales, et les réponses de Thury ne permettent plus, cette fois, de douter. Puis viennent les preuves : le départ certain de Beauquet, l'absence singulière de Louise qui vaque sans doute aux derniers apprêts de sa fuite définitive. Peut-être même Louise est-elle déjà partie pour toujours; peut-être Edmée ne reverra-t-elle plus « sa fille ». Mais non, une auto ronfle, Louise parait, et les deux femmes restent face à face. On attendrait une scène violente, des récriminations, des implorations, un effort suprême pour reconquérir le bonheur. Ce serait oublier qu'Edmée est la femme qui risque, la joueuse. Une fois de plus, elle jouera sa vie sur un hasard, sur la carte qui tourne. Elle se borne donc à faire sentir à Louise qu'elle a compris, qu'elle sait tout, cela à demi-mot, sans obliger Louise à une explication ou à une défense. Puis alors, se cachant

dans Tin coin obscur, avec le malheureux Chartrin dont la vie aussi se joue, elle laisse Louise seule et libre, libre de son acte, libre de son choix. Suivant le mouvement instinctif qui prévaudra chez la jeune fille, mouvement d'amour, ou mouvement de tendresse, de pitié, de reconnaissance, Edmée aura sauvé sa mise ou perdu son fonds. C'est, bien entendu, l'amour qui triomphe. Louise s'enfuit, tête baissée, pour rejoindre Marcel, et Edmée s'abîme dans le sentiment de sa ruine totale, irrémédiable, désespérée. Vivra-t-elle après ce krach, mourrat-elle? Voudra-t-elle mourir en joueuse, comme elle a vécu, en faisant de sa vie un

dernier enjeu? Nous n'en saurons rien, et peu nous importe de le savoir; la pièce est finie.

On aura sans doute remarqué déjà qu'en s'en tenant au scénario, la pièce de M. Romain Coolus offrait quelque analogie avec U Autre Danger, de M. Maurice Donnay. Dans les deux œuvres, une mère s'aperçoit que l'amant qu'elle adore est aimé de sa fille, fille de sang ou fille de cœur; dans les deux œuvres l'amour réciproque de l'homme et de la jeune fille triomphe finalement du désespoir de la femme. La situa-

tion, vue sommairement, est la même et, à vrai dire, elle se trouvait dans un roman célèbre de Maupassant. Cependant rien ne permettrait mieux de saisir l'originalité propre de M. Romain Goolus qu'un rapprochement plus minutieux entre les deux œuvres. Dans L'Autre Danger, par exemple, si Madeleine Jadain laisse croître librement son amour pour Freydières, c'est qu'elle est dans l'ignorance absolue des rapports qui unissent ledit Freydières à sa mère. Glaire Jadain; dans Le Risque, Louise n'a jamais ignoré que Marcel fût l'amant d'Edmée. Dans L'Autre Danger, Freydières, dès qu'il se sent aimé concurremment de la mère et de la fille, veut fuir, se dérober, disparaître, et il faut que Glaire le contraigne à épouser Madeleine; dans Le Risque, Marcel sacrifie délibérément Edmée, et, s'il fuit, c'est en emportant Louise avec lui. Dans L'Autre Danger, nous sentons, dès le premier moment, la mère prête à s'immoler au bonheur de sa fille ; dans Le Risque, Edmée ne lutte pas, mais ne s'efface pas davantage. Les héros du Risque n'ont aucune des excuses, ne prennent aucune des précautions que M. Maurice Donnay a si ingénieusement disposées autour de ses personnages. Ils vont à l'extrême de leurs

sentiments et des situations que ces sentiments engendrent. Et cependant on ne saurait les condamneron,

n'est disposé qu'à les plaindre, tant on sent qu'ils ont été emportés à l'encontre de leur volonté et au delà de leurs forces par la toutepuissante fatalité de l'amour.

Le seul reproche qu'ils pourraient encourir, c'est d'avoir manqué à ce qui est peut-être l'unique loi de la morale amoureuse, à la franchise. Fuir sans préparation, sans explications, sans aveu, ainsi que Marcel le propose à Louise, c'est éluder trop de difficultés, esquiver trop lâchement le sentiment de sa faute et le spectacle du mal qu'on a fait. Admettons que la vérité ne fût pas due par Marcel à Edmée; elle l'était assurément par Louise. Sans le hasard de son retour, Edmée se fût trouvée brutalement en présence du fait accompli, irréparable, et elle ne méritait pas cette aggravation de peine. Mais M. Goolus a voulu précisément nous montrer des personnages accablés, égarés par l'amour, des personnages qui ont peur d'eux-mêmes et peur des autres, qui osent à peine se chercher ou se regarder en face, qui redoutent l'effet de chaque geste, de chaque mot. Ils sentent le Destin peser sur eux; ils y obéissent, mais sans ardeur, sans allégresse. Ils savent combien la route où ils sont entraînés est périlleuse, et, s'ils la suivent, c'est avec des tâtonnements d'aveugles ou d'enfants.

Aussi l'impression qrue crée la pièce de M. Romain Goolus dans ses parties maîtresses, qui sont la fin du second acte et le troisième en son entier, est-elle, à proprement parler, une impression d'angoisse. M. Romain Coolus a toujours possédé ce don particulièrement précieux de créer autour de ses personnages comme une atmosphère de tendresse, d'émotion, de douleur. Jamais il n'a prouvé ce don plus complètement que dans le troi-

sième acte du Risque. Il semblait, presque, que la parole fût superflue. L'éclairage sentimental, si j'ose risquer cette expression, était si intense qu'il prêtait à lui seul une valeur aux moindres attitudes, aux moindres gestes. Que l'incomparable talent de M"^^ Réjane ait contribué à cette émotion unanime, c'est ce qu'on ne saurait mettre en doute, mais précisément M"^6 Réjane trouvait là une matière digne de son talent, et c'est un éloge qui satisfera probablement l'auteur et l'interprète. M. Romain Goolus, dont les qualités d'écrivain sont assez originales pour rester toujours égales à ellesmêmes, a pu nous donner déjà des pièces plus denses, d'une construction plus solide ou d'une invention plus curieuse. Je le répète : il n'a jamais manifesté avec plus d'évidence ce qui est sans doute sa faculté essentielle d'auteur dramatique.

M. ROMAIN GOOLUS

Une Femme passai

La pièce de M. Romain Goolus, représentée quelques heures à peine après celle de M. Henry- Bataille, a recueilli le plus vif et le plus brillant succès. De même que La Vierge Folle est, jusqu'à ce jour, l'œuvre culminante de M. Henry- Bataille, de même Une Femme passa est probablement l'œuvre la plus complète et la plus solide qu'ait encore produite M. Romain Goolus. On en sentira, j'espère, toutes les rares qualités, mais je veux noter tout de suite ce qui me parait son mérite essentiel : c'est qu'elle s'offre dans une si claire, dans une si franche venue tout en contenant une matière d'une telle complexité, car Une Femme passa comprend tout à la fois, à ce qu'il me semble, l'étude d'un

caractère, le développement d'une situation, l'énoncé et la démonstration d'une thèse.

Le caractère est celui de Simone Darcier, femme de Jean Darcier, qui est un médecin et un savant illustre. Elle s'est mariée par amour, voici déjà cinq ou six ans, et, comme elle était aimée, elle s'est longtemps trouvée heureuse. Une inquiétude, un trouble alarmaient parfois son bonheur, et cet ennui lui venait de la profession même du mari qu'elle avait choisi, de ce qu'il y a de secret, d'étranger dans une vie de médecin, ouverte sur tant de vies inconnues. Mais ce malaise passager était balancé par une fierté particulière, la fierté de sentir que l'homme qu'elle aimait accomplissait une tâche utile, et voilà un premier trait qu'il faut soigneusement retenir. Simone Darcier a un sentiment presque viril du devoir de l'homme, qui est de remplir de son mieux la tâche à laquelle il est propre. Elle a conscience que le .rôle de la femme, le bonheur de l'épouse est d'aider autant qu'elle peut à cette tâche, et que cette obligation est plus impérieuse à mesure que l'homme a plus de prix, le rôle social plus de nécessité, le travail plus d'importance.

Mais cette reconnaissance du devoir de l'homme ne crée chez Simone aucune soumission, aucune serviUté. L'orgueil qu'elle éprouve de se savoir la femme de Jean Darcier n'a fait au contraire que développer une personnalité assez susceptible et assez altière. Et la question est maintenant de savoir comment agira Simone Darcier quand elle s'apercevra, d'abord que son mari paraît se détacher d'elle, puis qu'une préoccupation nouvelle est entrée dans sa vie, enfin que Jean Darcier aime, et tota-

lement, éperdument, une autre femme. Elle commencera par comprimer son inquiétude et sa souffrance, parce qu'il n'est pas digne d'une femme comme elle de se plaindre ou d'interroger, parce qu'un homme comme son mari mérite qu'on lui épargne les suspicions, les récriminations, tout ce qui pourrait le troubler ou le détourner de sa tâche. Quand elle s'apercevra que le mal est profond, elle essaiera tout à la fois de sauvegarder sa dignité et de préserver, à défaut d'amour, la confiance. Elle tentera, à force de tact et de délicatesse, la constitution d'un rapport nouveau, plus proche de l'amitié que de l'amour, qui permettra d'éviter la bassesse des compromissions, des partages, des mensonges, qui lui permettra de se pencher encore vers celui qu'elle aime, sans s'abaisser. Le sens de sa dignité est

si fort en elle qu'elle exigera que son mari n'accepte pas cette amitié comme un tribut, comme une chose due, mais qu'il la mérite, la gagne par sa franchise et par sa probité de cœur. Enfin, quand elle apercevra quels désastres a produits chez Jean Darcier l'amour étranger, la ruine du corps et de l'esprit, l'anéantissement de la volonté, alors elle ne fera plus de conditions ni de réserves; elle ne sera plus qu'une mère voulant sauver à tout prix l'enfant qu'on menace, s'oubliant elle-même, n'envisageant plus que le péril et les moyens de salut.

Tel est le caractère dont je n'ai fait qu'indiquer les lignes essentielles, mais dont les détails du dialogue ou le développement de l'action ne laissent perdre aucune nuance, et qui constitue, dans la famille des amoureuses nobles, une très neuve et très délicate variété. Et voici maintenant la situation qui est, elle aussi, une situation inédite. Supposez que deux hommes soient, à l'insu l'un de l'autre, les amants d'une femme que tous deux adorent

éperdument. Supposez que, de ces deux hommes qui ne se connaissent pas ou se connaissent à peine, l'un soit médecin — c'est bien entendu Jean Darcier — et qu'il

reçoive un jour, à titre professionnel, la visite de l'autre. Le client — il s'appelle Héricy — se plaindra de malaises nerveux, d'obsessions qui lui font appréhender le crime, le suicide, la folie. Pressé de questions par le médecin, il révélera la cause de son état : son amour passionné pour une femme qui le bafoue, qu'il soupçonne depuis longtemps de le tromper, et dont une lettre sans signature, trouvée par lui le matin même, lui a démontré enfin la trahison. Voici qu'il exhibe la lettre, et le médecin reconnaît sa propre écriture. Il est donc trompé par sa maîtresse, par cette Suzette Sormain qu'il adorait, et tandis que Héricy, continuant ^'exhaler sa rage, parle de la volupté qu'il éprouverait à entrer ses doigts dans la gorge du rival inconnu, nous voyons Darcier, de son côté, serrer les poings et réprimer l'élan furieux de la jalousie. Ces deux hommes se sont trouvés réunis pour demander ou fournir une aide. La vérité que l'un détient déjà, c'est à titre de médecin, non pas à titre d'homme, qu'il l'a connue. Et cependant un mot suffirait pour que le secourable entretien s'achevât dans une rixe brutale et peut-être meurtrière. Ce n'est pas tout. Au moment de congédier son malade, le médecin devrait lui remettre son ordonnance, et les deux écritures, sitôt comparées, instrui-

raient Héricy du secret que Darcier connaît maintenant. Et voilà cet homme si fort, si sûr de lui qui, sous l'œil inquiet du client, hésite, se retient, et finit par déguiser son écriture, comme un faussaire. Il ne veut pas qu'Héricy sache toute la vérité, et ce

n'est point par peur ou par lâcheté, mais sans doute pour ne point se sentir tenu de briser cet amour ignoble.

Cette scène, qui tient à elle seule près de la moitié du second acte, a produit l'impression la plus puissante et a été saluée par de longs applaudissements. Et, sans doute, en apercevant la direction que M. Romain Goolus donnait ainsi à son drame, a-t-on déterminé en même temps ce que j'appelais sa thèse, et qui est moins une thèse que la philosophie même de M. Goolus, celle qui animait tous ses ouvrages antérieurs comme elle anime celui-ci. Le mot de fatalisme ne la désigne peut-être pas avec une propriété parfaite, mais il me parait cependant le terme qui la désigne le mieux. On se croit, comme Jean Darcier, à l'abri de tout, par son âge, sa profession, sa sagesse, par la fidélité que l'on garde à la tendresse conjugale et le goût que l'on a de son travail. On se croit, comme Héricy, l'homme d'attaque qui a pu guerroyer dix ans sous toutes les latitudes sans que rien fléchît son énergie, et diminuât, dans tous les

sens du mot, sa santé. Une femme passe, et les voilà tous deux, l'homme de science et l'homme d'action, réduits à l'état de loques, de machines humaines en qui rien n'est demeuré intact que la faculté de souffrir. Héricy, après qu'une imprudence de Simone lui aura révélé la vérité, se jettera sur Darcier pour l'étrangler, et il finira dans un cabanon, à moins que Darcier ne le sauve par miracle. Darcier, au risque de faire mourir Simone d'inquiétude, passera des nuits à épier l'infidèle et, sans l'intrépide dévouement de sa femme, glisserait au suicide ou à cette espèce de renoncement hébété qui est un mode provisoire de la mort. Est-ce l'amour qui les a réduits en cet état? On ne peut même pas dire que ce soit l'amour. C'est la fatalité. La femme qui passa,

c'est le destin qui se promène. Ce qu'on appelle d'un terme si profond et si vrai « la femme fatale » n'est qu'une des formes ordinaires du destin. C'est pourquoi M. Coolus s'est bien gardé de donner à sa Suzette Sormain une méchanceté, un esprit de ruse ou d'artifice, une coquetterie, ou même une particularité quelconque de penchants ou de sentiments. Elle n'a pas de goût à trahir, elle n'a pas la volonté de nuire; la douleur de Darcier la touche, et elle est sincère en parlant de sa souffrance et de son amour. Mais elle obéit aux forces naturelles

qu'elle représente, et dont elle incarne l'impassible et nécessaire cruauté.

Voilà, je crois, l'essentiel de la pièce de M. Romain Goolus, et je regrette que les besoins de mon analyse m'aient ainsi fait étager sur des plans successifs une œuvre dont le plus évident mérite tient précisément à sa solidité de structure et à sa cohésion. Mais je désirais avant tout faire sentir quelle matière riche et dense contient ce drame prompt, saisissant et fort qui, sitôt posées les préparations nécessaires, n'affaiblit plus sa prise sur le spectateur. Ce que j'en goûte le moins, pour ma part, c'est la situation proprement dite, qui est assurément vraisemblable et dont l'effet sur tous les publics me parait certain, mais qui n'en est pas moins une situation de théâtre, nouée par des moyens de théâtre. Ce que je goûte le plus, c'est le dessin du caractère de Simone, obtenu par des traits menus, distants, légers, mais qui s'assemblent grâce à leur justesse même. Le caractère d'Antoinette Sabrier,dans la pièce qui porte ce nom, est ce que M. Goolus avait créé jusqu'à présent de plus approché, et encore préféréje celui de Simone, qui est plus subtil, plus parti-

culier et descend plus loin, à ce que je crois, dans la vérité de certaines âmes féminines... M. Coolus n'avait jamais fait meilleur usage de ses dons d'artiste et de psychologue, et c'est en somme une journée un peu rude, mais une belle journée que celle, où, après une pièce telle que la pièce de M. Henry Bataille, nous avons applaudi le drame de M» Romain Coolus.

GIACOSA

Comme les Feuilles ^

A la fin de Tédition italienne de Comme les Feuilles^ les éditeurs ont placé la note que voici :

« Le théâtre italien ne se souvient pas d'avoir enregistré un succès aussi enthousiaste et aussi unanime que cette soirée du 31 janvier 1900 où a été donnée la comédie de Giacosa : Comme les Feuilles', un autre fait qui est, lui aussi, sans exemple, a été l'unanimité avec laquelle les journaux de toutes nuances ont loué cette œuvre. »

J'emprunte ce renseignement au judicieux et utile ouvrage de M. Jean Dornis sur le Théâtre Italien Contemporain^ et, s'il faut en croire M. Jean Dornis, le témoignage des éditeurs de (riacosa ne serait marqué d'aucune exagéra-

Odéou, 1" décembre

tion. Comme les Feuilles reçut donc, en Italie, un accueil voisin du triomphe. Je ne m'en étonne en nulle manière, et je ne doute pas qu'à son tour le public parisien ne réserve à l'œuvre de Giaco-

sa le succès le plus chaleureux. C'est, en vérité, une très belle pièce de théâtre. Le public n'aura pas à vaincre, pour en pénétrer la saveur, cette légère résistance que la plupart des œuvres étrangères nous opposent au premier contact. Elle est construite avec facilité, avec une sorte de grâce élégante; son originalité réelle ne déconcerte pas. Surtout elle est grave, émouvante et forte. Nous n'avons pas entendu souvent, même aux meilleurs- temps de notre théâtre, une œuvre aussi richement parée de délicatesse, de tendresse et d'art.

Le point de,, départ n'est pas sans analogie avec celui des Corbeaux. Un important financier romain, Jean Roselle, vient de déposer son bilan. Pour désintéresser ses créanciers, il leur a tout abandonné, argent comptant, maison, meubles. Il va quitter Rome avec sa famille pour vivre à l'étranger, d'un modeste emploi qui lui assurera tout juste de quoi subsister. Et nous assistons, au début du premior acte, aux pré-

liminaires du départ, aux récriminations des fournisseurs, aux adieux des parents et amis. Dans cette maison qu'ils vont quitter tout à l'heure et dont on clôt chaque chambre l'une après l'autre, les Roselle se sentent déjà absents et seuls. La ruine commune aurait pu les resserrer, les rapprocher, mais au contraire, en rompant ce tourbillon d'affaires et de luxe qui les entraînait, les aveuglait, elle les a brusquement éclairés les uns sur les autres. Ils ne se connaissaient pas; ils commencent seulement à se découvrir tels qu'ils sont, et, en avançant dans la découverte, ils s'aperçoivent qu'ils sont différents, étrangers.

La famille se compose du père, d'un fils de vingt-cinq ans, Tommy, d'une fille de vingtdeux ans, Nenelle, et d'une femme encore très jeune, Julie, épousée par Roselle en secondes noces. Roselle, qui est honnête jusqu'au scrupule, comprend que sa femme se raille et se fâche de sa probité. Julie aurait voulu que, dans l'actif de la faillite, Roselle se taillât, comme il était facile, cette large aisance dont les riches jouissent si couramment après leurs revers. Tommy va plus loin : il reste intimement convaincu que son père a pris les précautions d'usage, et que cette pauvreté dont on parle tant n'est qu'une comédie momentanée et transi-

toire. Chez Julie comme chez Tommy, on sent une facilité vicieuse, une insouciance puérile qui les séparent du père et de Nenelle. Entre ces êtres que lient le sang, une affection gentille, ou même, comme pour Nenelle et Tommy, une tendresse profonde, la discorde morale est déjà apparente, et l'on devine que le temps, l'épreuve vont l'aviver ou l'aggraver.

L'emploi qu'a dû accepter Jean Roselle est une place de comptable dans l'établissement qu'un de ses neveux, Maxime Roselle, dirige près de Genève. Nous retrouvons donc toute la famille installée dans un étroit chalet au bord du lac. C'est toujours la même incertitude morale, le même désarroi, non que les êtres aient été modifiés par la leçon des événements, mais au contraire parce qu'ils sont demeurés les mêmes et que certains caractères supportent mal les changements d'état, comme certains corps les changements de température. Roselle est toujours courageux et bon, mais il est toujours faible. Sa puissance au travail, son labeur de bête de somme, couvrent, comme autrefois, la débilité de son caractère. Il ne voit pas ce qui se passe sous son toit; il ne sait pas agir, influencer, diriger. La pauvreté l'absorbe encore plus

que jadis la richesse. Julie et Tommy sont les mêmes êtres sans moralité et sans vigueur.

GIACOSA 135

Ils ne sont pas meilleurs et ils ne sont pas pires; les circonstances qui les enveloppent sont plus dangereuses, voilà tout. Ce n'est même pas la bonne volonté qui leur manque, c'est la volonté. Tommy souhaiterait sincèrement se rendre utile, travailler. Mais sa vie d'autrefois Ta rendu incapable d'un effort. L'habitude est perdue, ou comme il le dit lui-même, le rouage manque. Tommy et Julie, si jolis tous deux, si bien faits pour le luxe et la parure, sont condamnés à tomber « comme les feuilles ». Les feuilles tombent avec grâce, avec élégance; leur chute, à certain égard, est poétique; mais elles tombent de plus en plus bas; elles tombent finalement à terre, dans la boue. Tommy et Julie tomberont ainsi, sans volonté mauvaise, sans intention coupable. Il faut un effort pour monter; il n'en faut pas pour tomber. Le poids suffit.

Cette déchéance parallèle de Tommy et de Julie établit entre eux une entente, une sorte de complicité. Il y a, du beau-fils à la bellemère, de troubles combinaisons d'argent, des échanges de services et de mensonges. Tommy protège les rapports suspects qui se nouent entre Julie et le peintre norvégien Heilmer Strile. Julie encourage la liaison de Tommy avec une certaine M°^® Orlof dont la villa est à la fois

une maison louche et un tripot. En revanche, à mesure que Tommy se dégrade, nous voyons s'altérer la jeune et libre intimité qui existait entre lui et sa sœur Nenelle. Pour Nenelle, la crise qui a ruiné son père a été une épreuve salutaire. Elle est la feuille

saine, bien attachée, que le vent n'emportera pas, dont il ne fait qu'éprouver la force. Elle ne s'est pas rompue sans peine à la pauvreté, au travail. Les premières révoltes de sa sensibilité ont été douloureuses. Peut-être n'en serait-elle pas venue à bout sans l'appui un peu rude, mais franc et vigilant, de son cousin Maxime, qui a eu, lui, la chance de naître pauvre, et qui représente, dans ce drame, rénergi£ sensée et laborieuse de l'homme. Mais Nenelle, que la richesse eût sans doute pervertie, est maintenant épurée, trempée par la pauvreté. Et ainsi, entre Tommy et Nenelle, entre ces deux enfants du même âge que liait une douce habitude de s'aimer, nulle intimité, nulle confiance n'est plus possible.

Chaque jour, chaque événement accroissent alors la détresse de Nenelle. Elle voit sa meilleure affection perdue, sa famille rompue et dispersée. Elle aime son père, mais elle condamne en secret sa faiblesse qu'elle juge coupable. N'a-t-il pas, pour éviter une scène, pour avoir la paix, repris à Nenelle la direction

du ménage que revendiquait la négligente et dépensière Julie? Elle aime Maxime, et voudrait que Maxime l'aimât, mais sera-t-elle jamais sûre, si Maxime la demande en mariage, qu'il agisse autrement que par pitié? — et elle ne veut pas recevoir l'aumône. Maxime, d'ailleurs, l'aime-t-il assez pour la comprendre, pour contraindre et ménager à la fois sa fierté? Du côté de Julie et de Tommy elle voit la chute s'accélérer jusqu'aux pires ignominies. Julie en vient à voler, dans la commode de Nenelle, un bibelot dont elle fait présent à Heilmer Strile. Tommy, accablé de dettes, accepte d'assurer à jamais son ignoble paresse en épousant Mme Orlof, la vieille proxénète. A cette honte, à cette souffrance,

s'ajoutent l'atroce nécessité du secret, de la dissimulation devant Jean Roselle, et ce qui est pis, le sentiment de l'impuissance absolue.

Un moment vient où la charge est trop lourde pour la malheureuse enfant. Elle ne voit plus qu'un remède : mourir, se jeter dans le torrent alpestre où l'on se broie plutôt qu'on ne se noie. Cette feuille encore tombera, mais toutes les feuilles qui tombent ne vont pas à la boue. Une nuit, elle se dispose donc à quitter la maison quand, dans la chambre commune, qu'elle pensait trouver vide, elle se heurte à

son père qui travaille. Pour gagner un peu de superflu, Jean Roselle travaillait ainsi, en secret, chaque nuit. Et voilà qu'un flot de tendresse, de reconnaissance, de remords inonde Nenelle. Elle s'agenouille en pleurant devant le père qu'elle s'arrogeait le droit de juger, dont elle méprisait la facilité fatiguée, mais dont elle avait méconnu la bonté, le courage silencieux. Elle avait craint d'être seule au monde; elle n'est plus seule. Et d'ailleurs, devant la maison, tout à coup l'ombre d'un homme s'est dessinée, et Nenelle a reconnu Maxime, qui craignait pour elle, et qui veillait en silence. Jean, Nenelle, Maxime, c'est une famille reconstituée. Tout ce qui était sain fut épargné par la tourmente. Les éléments bons pour la vie ont été fortifiés, se sont agglomérés les uns aux autres. Le vent a emporté le reste.

Telle est l'analyse de cette pièce que le public de la répétition générale a accueillie avec de longs applaudissements et que j'ai entendue, pour ma part, avec un ensemble de sentiments qu'on éprouve bien rarement au théâtre. En Italie, si j'en crois M. Jean Dornis, sous l'autorité de qui je continue à m'abriter, le public

fut particulièrement sensible à la leçon morale qu'on dégage sans grande peine, et que fait ressortir, par exemple, l'opposition des deux caractères de Tommy et de Maxime, du bon et du mauvais garçon. Cette intention morale est, en France, ce qui nous gênerait le plus. Je ne sais si, dans la pièce de Giacosa, la distinction des bons et des méchants ne risquera pas d'apparaître un peu trop tranchée, et si l'ivraie ne s'y sépare pas un peu trop nettement du bon grain. Il est naturel qu'à cet égard la pièce de Giacosa nous trouve plus résistants ou plus difficiles. Une longue habitude du théâtre, de ce genre de théâtre, nous a rendus trop familiers avec de telles positions ou oppositions de caractères, et c'est par leur contraste même que les types de Tommy et de Maxime risquent de nous sembler conventionnels. Du reste, à mon avis, la valeur véritable de la pièce n'est pas là. Elle n'est même pas dans la puissance pathétique d'un dénouement qui fera couler des larmes sans nombre. Ce qui fait de Comme les Feuilles une œuvre d'une telle qualité, c'est la force et la vérité des quelques observations maîtresses sur lesquelles l'action repose et que j'ai essayé de rendre sensibles chemin faisant; c'est la délicatesse sans fadeur, et non sans hardiesse, avec laquelle est conduit le dévelop-

pement des sentiments; c'est la subtilité juste avec laquelle les conflits sont créés et renouvelés. C'est surtout la finesse et l'ardeur de la sensibilité qu'on sent vivante dans l'œuvre entière; la puissance d'émotion douloureuse que Giacosa sait faire tenir dans son action et faire jaillir de ses personnages.

Le dialogue, que la traduction de M^i^ Darsenne parait nous avoir transmis avec respect, est mené avec la grâce la plus facile,

mais on le sent traversé de réflexions ou de questions crues qui jettent sur les sentiments ou les rapports des personnages un jour soudain et brutal. L'action, comme le dialogue, a de ces raccourcis, de ces détours, de ces éclairages inattendus. Gela est à la fois cruel et doux, ample et âpre. On sent que bien des influences ont marqué sur le talent de Giacosa : Becque, Daudet et surtout Ibsen. Cette combinaison de réalisme touchant, comme je le disais, à la crudité, d'émotivité touchant à la poésie, pourrait nous faire penser aussi, par la complexité même du mélange, à la manière de M. Henry Bataille. Il, ne faut pas s'en étonner : en Italie, le mouvement « vériste » et le mouvement poétique se sont baignés l'un dans l'autre, imprégnés l'un de l'autre, de même qu'en France l'école naturaliste et l'école parnassienne. Comme les Feuil-

les est à la fois d'un observateur courageux et d'un poète. Il n'y a pas une scène où l'on ne sente à la fois le souci de la vérité et le souci de l'art. Je ne crois décidément pas me tromper : c'est une très belle pièce.

Un Ange i

Dans l'œuvre heureuse et charmante de M. Alfred Gapus on pourrait, si l'on avait le goût de ces classements, distinguer deux parts. Il nous a donné tour à tour, et selon les variations de son goût ou de sa carrière, des comédies légères et des comédies d'intention sérieuse. Mais, à vrai dire, M. Alfred Capus a toujours eu l'adresse d'agrémenter son sérieux de légèreté, et l'art de cacher du sérieux sous sa fantaisie. Il se plaît à divertir une action grave, et qui dans d'autres mains tournerait au drame, par la malice im-

prévue des mots, des épisodes, des retours de caractère, parla douceur escomptée des dénouements. Il excelle à hausser un vaudeville, par

Variétés, 14 décembre

l'équilibre de la facture, la sagesse de Tobservation, la netteté des vues, jusqu'à une sorte de dignité philosophique. Ainsi, qu'il travaille pour les Nouveautés ou pour le Théâtre Français, qu'il écrive les Maris de Léontine ou Notre Jeunesse, les éléments de l'alliage ne changent guère. La proportion seulement varie, et, suivant que le mélange avait été préparé d'une main plus ou moins sûre, les comédies de M. Gapus ont connu le succès ou le très grand succès.

Il est naturel qu'en cet état les meilleures pièces de M. Gapus, ou du moins les plus heureuses, aient été celles où le léger prédomine, celles dont le dessin général accuse la plus grande liberté, l'insouciance la plus délibérée. Nous goûtons plus vivement, au théâtre, le fantaisiste coupé de gravité que le sérieux coupé de fantaisie, et la première raison en est sans doute que nous nous lassons plus vite de la gaîté que de l'émotion. Nous acceptons volontiers que l'auteur, entre deux effets comiques, nous dévoile discrètement un aspect plus grave de la situation ou des personnages; nous aimons qu'une formule ou un trait inattendu nous arrêtent au passage par la plénitude de leur sens et nous suggèrent ce genre de réflexion auquel la gaité dispose. Nous gardons même à l'auteur comme une reconnaissance flattée de cet agrément sup-

plémentaire et qui ne nous était pas dû. Nous aimons moins qu'un conflit de caractères ou de mœurs, posé dès l'abord comme important et véridique, soit traversé, à plus forte raison résolu, par de souriants exercices ou de comiques escamotages. Une idée dont le public est encore pénétré, bien qu'à son insu, est celle de la hiérarchie des genres. Passer du ton léger au ton sérieux, introduire dans une histoire facile ou plaisante un peu de sagesse ou de vérité, c'est s'accroître, et fournir au public au-delà de ce qu'il attendait. A l'inverse, passer du sérieux au léger, conduire à des effets faciles ou plaisants une histoire vraie, c'est descendre, c'est troubler le spectateur et risquer de le décevoir.

Aussi faut-il se réjouir, quand on aime M. Gapus, de le voir revenir si franchement, je ne dirai pas au genre, mais au procédé de dosage qui lui a valu ses succès les plus éclatants. Un Ange est, à peu de chose près, la pièce écrite pour les Variétés, une de ces pièces qui avant tout veulent plaire, et non pas émouvoir ou faire penser, et qui n'en font penser que plus agréablement quand l'auteur nous en offre le luxe. Toutes les qualités de M. Gapus s'y retrouvent à leur place naturelle, dans leur proportion presque exacte. Et si Un Ange n'est pas, malgré

tout, une des meilleures comédies de M. Gapus, ni une des plus joliment réussies, cette circonstance ne vaut pas contre ma théorie, car les quelques défauts de cette comédie légère tiennent encore, sans aucun doute, à un petit manque de légèreté, et à ce que l'auteur des Deux Hommes n'a pas encore pleinement recouvré, pour battre Tancien mélange, la rapidité, l'aisance ancienne de son tour de main.

Le sujet de Un Ange est parfaitement simple. Dans les environs de Nantes, le vieux baron de Sauterre et le jeune vicomte

Adrien de Saintfol habitent deux châteaux voisins. Saintfol est fiancé, ou plus exactement destiné à Berthe de Sauterre, l'aimable fille du baron. Ce mariage est résolu avant le commencement du premier acte ; il s'accomplira après le baisser du rideau. Mais Saintfol a toujours vécu en hobereau solitaire au milieu de ses vignes et de ses prés. Il discerne confusément que l'expérience lui fait défaut, et qu'il lui faudrait mieux connaître la vie avant d'engager lu sienne. C'est la charmante Antoinette, née Ramier, épouse de Fernand Lebelloy, huissier présomptif près le tribunal de la Seine, qui se chargera de donner au

gentilhomme nantais les leçons pratiques dont il a besoin. Saintfol a rencontré Antoinette sur une petite plage bretonne nommée La Bégude, Il la suit à Paris, coopère à son divorce, pense même à l'épouser. Pourtant nous le verrons finalement regagner le terroir natal, ayant laissé dans cette escapade une grosse part de sa fortune, une plus grosse part de ses illusions, mûr en un mot pour le mariage.

Le sujet est simple, et l'on peut juger aussi qu'il n'est pas très neuf. Nous avons salué comme une vieille connaissance ce gentilhomme de province qui abandonne, pour courir l'aventure et savoir le monde, son vieux château à tourelles et sa douce fiancée. Nous savions que, tandis qu'il faisait ses caravanes dans la grande ville, l'ingénue patiente lui garderait sa place au foyer, et qu'il y reviendrait meurtri, éduqué, assagi, en prêtant les serments d'usage. Saintfol n'est pas, et ne prétend pas à être un personnage original. Et c'est sur Antoinette Lebelloy, née Ramier, que M. Alfred Gapus a porté tout son effort d'invention et de fantaisie.

Il est visible qu'en traitant ce caractère, tout comme jadis celui d'Yvonne Janson dans VOiseau blessé^ M. Gapus a voulu saisir quelquesunes des bizarreries, des déformations, des dépravations que produit, chez les jeunes fem-

mes d'aujourd'hui, le mélange de l'éducation traditionnelle et des habitudes de la vie moderne. Antoinette est, en un sens, une honnête femme, car elle ne demanderait pas mieux que d'aimer Fernand Lebelloy et de lui rester fidèle. Mais elle est intolérante de toute contrainte, de toute autorité, et, sitôt que Fernand la heurtera, elle parlera de divorce et deviendra la maîtresse de Saintfol. Elle est, en un sens, une femme désintéressée, puisqu'elle reste attachée à Saintfol tant qu'elle le croit dans la gêne et attend qu'un héritage l'ait remis à flot pour le quitter. Mais cependant ce sont ses dépenses extravagantes qui auront ruiné Saintfol après avoir compromis la fortune de Fernand. Elle est, à tous égards, insatisfaite et contredisante ; elle souffre tour à tour d'être contrariée et contentée dans ses volontés. Elle méprise Saintfol pour sa soumission, pour sa complaisance à toutes ses plus absurdes fantaisies, comme elle était prête à haïr Fernand pour son bon sens, son esprit d'économie et sa fermeté. Par-dessus tout elle est joueuse, joueuse de naissance et d'instinct. A La Bégude, ce sont des histoires de petits chevaux et de baccara qui provoquent les premiers éclats entre elle et son mari. Quand elle promet de ne plus toucher une carte, elle est de bonne foi; mais l'attrait du jeu est plus puissant

sur elle que tous les serments du monde. Vers la fin de la pièce, nous la verrons débarquer chez Saintfol qu'elle a quitté depuis plusieurs mois et lui mendier quelques milliers de francs pour jouer encore. Et l'on ne sait jusqu'où cette passion la ferait

déchoir si M. Gapus n'était là pour nous épargner les dénouements désagréables.

Le tout compose une femme charmante, assurément, mais près de qui la vie manque par trop d'aisance et de sécurité : « Elle est charmante, s'écrieront en chœur Lebelloy et Saintfol, mais elle n'est pas possible. » Sa mère, l'excellente M^^ Ramier, dit couramment d'elle : « C'est un ange », mais nous voyons clairement qu'elle n'est un ange que par antiphrase, et c'est plutôt à la manière d'un petit démon qu'elle se démène dans l'existence des deux hommes qui l'ont aimée. De ces deux hommes, tout au fondj c'est Fernand qu'elle préfère. Elle ne l'abandonne qu'à contre-cœur, ne divorce d'avec lui que par nécessité, et, dès le début du second acte, quand nous la retrouvons installée avec le bon Saintfol qu'elle doit épouser quelques joui^ plus tard, nous sentons bien qu'elle est comblée, mais non pas heureuse. Pour qu'elle tombe à nouveau dans les bras de Fernand, il suffira tout bonnement qu'elle se

trouve à portée. Et, bien entendu, M. Capus ne serait pas l'habile homme de théâtre qu'il est s'il avait négligé de lui en procurer aussitôt l'occasion. La chose est aisée. Souvenez-vous d'abord que Saintfol est perdu de dettes, ensuite que Lebelloy, huissier présomptif au premier acte, a pu devenir huissier titulaire au second. On viendra donc saisir chez Saintfol et, par un effet renouvelé des Maris de Léontine, l'huissier commis à l'exécution de la saisie se trouvera justement être notre ami Lebelloy. C'était tout ce qu'il fallait pour qu'Antoinette, après avoir quitté l'huissier pour le gentilhomme, se sentît aussitôt disposée à quitter le gentilhomme pour l'huissier. Au même instant, avec une rigoureuse précision, surviendra la nouvelle qu'un oncle de Saintfol vient de

mourir en le laissant riche, et nul scrupule n'empêchera plus le petit ange de regagner son premier paradis. Sans doute s'y tiendrait-elle fidèlement si la passion du jeu n'était la plus forte. Mais elle jouera encore, perdra toujours, et, se trouvant à Biarritz, seule et décavée, sachant bien que la bourse de Lebelloy ne s'ouvrirait plus, elle se dira une dernière fois : « Et ce bon Saintfol? » C'est alors que nous la verrons tomber, hôte incommode et inattendu, dans le château à tourelles où Saint fol était venu calmer ses chagrins et préparer

son mariage. Saintfol et Lebelloy avaient raison : elle est charmante, mais elle n'est pas possible.

Tout compte fait, c'est elle qui porte la peine de ses erreurs, et c'est en quoi cette comédie, comme presque toutes les comédies légères, se trouve être une comédie morale. Saintfol sort indemne de l'aventure, puisqu'il épouse son ingénue. Lebelloy n'est pas moins bien partagé, puisque cette dernière intrusion d'Antoinette dans son existence n'empêche pas son remariage avec Edmée de Ryas, une sympathique cousine de Saintfol. Au contraire, Antoinette, après être passée de Lebelloy à Saintfol et de Saintfol à Lebelloy, se trouvera menacée de la solitude et de la détresse qui l'accompagne. Elle se verrait même réduite à accepter les propositions deshonnêtes d'un riche amateur, si Saintfol et Lebelloy, rapprochés par la communauté de leurs intérêts, résolus à ne plus supporter que cette femme difficile rebondisse de l'un à l'autre, suivant ses préférences ou ses besoins, comme le volant au jeu de grâces, ne s'entendaient pour lui coUoquer un époux de tout repos. Par la volonté providentielle de son ex-mari et de son ex-amant, Antoinette épousera donc Léopold, un vieil ami de

M^® Ramier, sa mère, homme mûr et présomptueux. Ce dénouement n'est

sans doute que provisoire, mais il est pourtant un dénouement.

Ainsi s'achève une comédie qui est fort agréable, et à laquelle il ne manque sans doute, pour être tout à fait charmante, qu'un peu plus de limpidité et de vivacité. Il faudrait qu'on la vît menée comme un quadrille, que cette suite compliquée d'évolutions, de déplacements, de transpositions s'opérât à la fois avec une clarté parfaite et une rapidité extrême. Le défaut de Un Ange est que le train a paru parfois un peu lent, et les mouvements un peu confus.

Dans le caractère même d'Antoinette, il subsiste, à la scène, quelque obscurité. J'ai mis tous mes soins à le définir exactement, et je ne doute pas qu'il soit assez original pour mériter une étude encore plus attentive. Mais, plus un caractère est particulier, soit dans la vérité, soit dans la fantaisie, plus nous exigeons qu'on nous rende pleinement vraisemblable chacun des actes par lesquels il se traduit. Chez Antoinette, cette vraisemblance échappe parfois. Pourquoi s'est-elle lassée si vite de SaintfolPPar quel sentiment exact est-elle ramenée à Lebelloy? Gomment le quitte -t -elle à nouveau? Gomment

vient-elle s'offrir encore à Saintfol pour quelques billets de banque? Comment accepte -t-elle d'épouser Léopold? Tout cela est indiqué sans doute, et ce sont précisément les indications éparses dans l'action ou dans le dialogue que j'ai essayé de ramasser. Mais ces indications ne sont pas toujours placées en bon jour ou au bon endroit, et on pouvait attendre de M. Gapus

qu'elles fussent piquées d'une main plus preste et plus sûre. Dans l'aménagement de l'intrigue, on apercevra de même un peu de gêne ou de labeur. Les principaux effets comiques — c'est-à-dire l'apparition de Lebelloy dans l'exercice de ses fonctions ; la mise en présence de l'huissier avec son rival, puis avec son ancienne femme ; la stupeur du bon Saintfol quand, après une brève sortie, il retrouve Antoinette dans les bras de Lebelloy — ont été accueillis avec beaucoup d'applaudissements et de rires. Ils en eussent provoqué plus encore si nous les avions sentis s'élever de l'action plus librement, avec une légèreté plus détachée et plus spontanée.

C'est dans les caractères de second plan, et justement parce qu'on les sent tracés d'une main badine et insouciante, qu'on retrouvera tout l'agrément, toute la malice, toute la saveur d'observation et d'exécution que nous connaissons à M. Gapus. Le type de M°^® Ramier, la

mère d'Antoinette, est esquissé avec la plus heureuse justesse, et c'est une charmante scène, faite de rien, mais charmante, que celle où M°^^ Ramier, si émue et si gênée, vient partager le déjeuner du couple encore illégitime que forment sa fille et Saintfol. Le caractère de Léopold rappelle, par l'adresse et le moelleux du métier, celui de Ghantraine dans V Adversaire^ et jamais on n'a mieux mêlé le cocasse et le probable que dans le portrait de ce bourgeois égoïste, important et sentimental. Il a toujours aimé Antoinette, il a toujours espéré, à chaque frasque nouvelle, que l'aventure se résoudrait à son profit, et rien n'est plus finement comique que l'explosion soudaine de sa passion et de ses déceptions. Il sera d'ailleurs, comme on l'a vu, récompensé de sa suffisance et de sa constance, et c'est le cas de signaler, en passant,

l'ingénieuse nouveauté de la scène où Lebelloy et Saintfol, délibérant, comme deux associés, sur le destin futur d'Antoinette, décident d'adjuger l'objet à Léopold. Tout cela est excellent, pleinement dégagé de cette sorte de raideur qui pèse sur les parties centrales de la pièce, digne, en un mot, des meilleures pièces de M. Gapus.

Et faut-il ajouter enfin, pour achever le compte, ce que chacun pourrait suppléer de soi-même: c'est-à-dire que le dialogue est tou-

jours conduit avec cette négligence élégante et pure qui dénote, chez M. Gapus, l'écrivain; qu'il est constamment nourri de l'esprit le plus fin et le plus avenant? M. Gapus ne rajoute pas des mots d'esprit à son texte. Il ne fait pas des mots d'esprit. L'esprit, chez lui, si l'on peut dire, est comme un état constant et continu. Il écrit en esprit comme l'on peut écrire en vers. A chaque réplique, il laisse comme échapper de lui de ces formules ou de ces mots qui retiennent une première fois parce qu'ils semblent pleins de vérité ou de sagesse, et qui plaisent une seconde fois, à la réflexion, parce qu'on les sent fortuits, téméraires, nés d'une sorte d'inspiration. Les mots de M. Gapus équivalent, par la plénitude de leur sens, à ceux que produirait lentement l'expérience, et ils ont le charme de la trouvaille, de la pensée fraîchement sortie, de l'improvisation risquée. Un tel don suffit à l'agrément d'une pièce et pourrait suffire à son succès. Mais, avec un homme comme M. Gapus, le succès n'est jamais en doute, et le seul emploi du critique est de rechercher ce qui l'aurait rendu plus grand encore,

Pierre et Thérèse ^

Ne croyez-vous pas qu'avant trente ou quarante ans le roman, qui fut la forme usuelle et commune de la littérature d'hier, aura achevé de disparaître? Les écrivains, quel que soit leur sexe, se diviseront en deux catégories, inégales par l'importance et la rémunération : ceux qui feront du théâtre, et ceux qui feront des livres — au sens où l'on entendait le mot livre il y a deux siècles d'ici. Ce qui est sûr, dès à présent, c'est que nos romanciers, à peine parvenus à la plénitude de leur manière et de leur succès, se laissent capter l'un après l'autre par le théâtre. Ce fut le cas de MM, Paul Hervieu et Alfred Gapus, pour ne citer que les plus no-

Gymnase, 20 décembre

toires. C'est aujourd'hui l'histoire de MM. Paul Bourget et Marcel Prévost.

Personne assurément ne pouvait douter que M. Marcel Prévost, le jour où il lui plairait d'appliquer à l'art dramatique ses qualités éprouvées d'intelligence et de méthode, ses dons d'agrément et de clarté, ne dût prendre rang parmi les maîtres les plus importants de la scène. Seulement, pour passer d'un genre à l'autre, d'un métier à l'autre, il y a comme un état de transition, je n'ose pas dire une sorte de purgatoire, à traverser. M. Paul Hervieu ou M. Alfred Gapus ont connu jadis cette période d'incertitude et de tâtonnements parfois laborieux. En entendant Pierre et Thérèse^ nous avons eu le sentiment que M. Marcel Prévost, malgré toute sa souplesse d'esprit, ne l'avait pas encore dépassée.

Je sais bien que la pièce de M. Marcel Prévost n'a pas été tirée du livre qui porte le même nom, mais qu'elle a été conçue direc-

tement sous la forme dramatique. Je vois bien aussi que tout le travail de M. Prévost fut dirigé par la vue d'une situation qui lui semblait scénique, qui pouvait l'être en effet, et ce mode de travail est assurément celui qui convient au théâtre. Mais les romanciers qui commencent à se' donner au théâtre sont sujets à deux erreurs contraires :

l'une est de voir trop subtil, l'autre est de voir trop simple. Tantôt ils font un emploi immodéré des avantages que l'entraînement antérieur leur confère, tantôt ils en conçoivent une défiance excessive. Les uns croient qu'on peut transporter tels quels à la scène des analyses ou des effets purement livresques; les autres s'imaginent que le théâtre vit uniquement de conflits sommaires, brutaux et grossiers. C'est dans ce dernier travers, dans cette illusion un peu méprisante qu'est tombé M. Marcel Prévost.

La situation vers laquelle tend son œuvre entière, et dont il escomptait évidemment l'effet, est, tout bien pesé, d'une qualité médiocre. Il s'agit de savoir quelles conséquences déterminera dans un ménage entièrement uni, où le mari et la femme éprouvent l'un pour l'autre une passion égale, la révélation d'un crime commis autrefois par le mari. Thérèse, fille du riche industriel Dautremont, épouse du non moins opulent Pierre Hountacque, apprendra brusquement que Pierre fut un, faussaire et un assassin. Et là-dessus, nous nous représentons aussitôt la scène d'un dessin connu, où Thérèse interrogera Pierre, lui extorquera l'aveu de ses

crimes, l'accablera de son désespoir et de sa honte. Mais cette scène à part, qui n'est pas neuve, quels éléments d'émotion dramatique pouvait-on trouver dans le sujet de M. Prévost? Nous savons trop que tout dépendra de l'intensité de l'amour que Thé-

rèse porte à Pierre, qu'elle se séparera de lui si elle aime médiocrement, qu'elle pardonnera si elle aime. Et aucun de ces dénouements contraires ne saurait vivement nous toucher.

J'ajoute que cette situation, plus séduisante que forte, parait avoir été conçue abstraitement [par M. Prévost, et non pas évoquée dans sa réalité concrète. Et j'ajoute encore qu'entre les divers ordres de développements qu'elle pouvait comporter, M. Prévost n'a pas su choisir avec une franchise, avec une décision suffisante. On pouvait construire sur ce thème un drame d'action, sec et rapide. Mais il fallait alors que le rappel du passé criminel de Pierre éclatât dans le bonheur des deux époux comme une catastrophe, qu'on sentit l'amour et la confiance de Thérèse déchirés par la brutalité soudaine d'un éclair. Au contraire, M. Prévost a voulu que son héroïne se trouvât déjà inquiète, et même déjà avertie. Avant d'épouser Pierre elle a pu constater qu'il dissimulait certaines portions de son passé, les circonstances exactes

de sa jeunesse, les aventures de sa mère, etc. Interrogé par Thérèse, il a menti, et ce premier mensonge a laissé subsister chez la jeune femme comme une sourde et tenace appréhension. L'histoire du faux, qui la bouleverse, ne la surprend donc pas tout à fait, et elle ne surprend pas du tout le spectateur, que M. Prévost a eu le tort de mettre dans la confidence.

Et comment cette histoire de faux s'engage t-elle? Dix ans auparavant, à Tunis, Pierre Hountacque a touché de faux chèques signés du nom d'un entrepreneur dont il était le secrétaire. La signature de l'entrepreneur n'a pas été imitée par lui, mais par un de ses amis, nommé Chrétien, et le produit de l'opération a été partagé entre les deux complices. Puis, Chrétien menaçant de

manger le morceau, Pierre l'a blessé dans un duel peu loyal, et Chrétien est mort quelques mois plus tard des suites de cette blessure. Ces infamies ne sont plus connues que de trois personnes : la veuve de Chrétien, qui se taira par respect pour la mémoire de son mari, Hémery, directeur de la banque où les chèques ont été touchés, qui se taira parce qu'un scandale nuirait à sa banque, et le caissier de la même banque, un nommé Coudercq. Pour que les faux Hountacque -Chrétien reviennent sur l'eau, il faudra donc : que M"^^ Chrétien ait été

choisie comme femme de charge par Dautremont père, que le jeune Maxence Chrétien, fils de la femme de charge, admis en cette qualité dans l'intimité de la maison Dautremont, ait contracté pour Thérèse un amour frénétique et jaloux; que Goudercq, pendant une heure d'ivresse, révèle à Maxence cette histoire oubliée; que Maxence, dans la fureur de sa jalousie, n'hésite pas à s'emparer d'une arme qui ne laissera pas d'atteindre Thérèse aussi cruellement que Pierre. Il faudra surtout que Goudercq ait conservé assez de ménagement dans son ivresse pour taire à Maxence ce qui concernait feu Chrétien, tout en lui révélant ce qui chargeait Pierre Hountacque. Et le dénouement sera, comme on s'en doute, fourni par cette omission de l'ivrogne. Au moment décisif, quand Maxence menacera de livrer au Parquet la preuve des faux, il suffira qu'on s'écrie : « Malheureux ! Ignores-tu donc que le vrai faussaire fut ton propre père? » pour que l'amoureux vindicatif s'effondre dans son impuissance et dans sa honte.

Voilà, pour conduire à un conflit d'une valeur incertaine, une combinaison de faits bien enche-

vêtrés, et dont la suite paraît même peu vraisemblable. Il eût fallu, pour nous les faire accepter, une mise en œuvre d'une

adresse consommée. Et M. Prévost ne possède pas encore pleinement ces adresses-là. Par exemple, la scène où Maxence enivre Coudercq pour le faire parler était déjà, par elle-même, d'une conception un peu gauche. Mais comment admettre que M. Prévost en ait placé le lieu chez Pierre luimême, sur une terrasse où cet entretien périlleux pouvait être dix fois surpris? Pourquoi le scandale provoqué par Maxence éclate-t-il précisément au milieu d'une fête donnée par les Hountacque, et n'était-ce pas chercher là un effet et un contraste trop faciles? Pourquoi Pierre ne songe-t-il pas aussitôt à neutraliser Maxence en révélant à ce jeune imprudent la portion de vérité que Coudercq lui a laissé ignorer, et pourquoi le voyons-nous se débattre, un acte durant, dans une angoisse inutile? Et ce Maxence enfin, M. Prévost ne pouvait -il lui donner une allure plus originale et plus nuancée, au lieu d'en faire le personnage de mélodrame, plein de vertus jusqu'à un moment précis de la soirée, et que l'envie et la jalousie poussent tout d'une pièce à la trahison?

Et je sais bien que quelques-uns des défauts que je signale tiennent précisément à ce que

M. Marcel Prévost n'a pas voulu faire de Pierre et Thérèse un pur drame d'action. C'est, par exemple, pour donner plus de force au caractère de Thérèse qu'il nous l'a montrée, dès le début de la pièce, inquiète et soupçonneuse, et c'est une peinture qui pouvait tenter le romancier du Jardin Secret que celle d'une passion teintée d'une sorte de terreur, que cette angoisse inexprimée d'une femme cherchant derrière le regard de l'être aimé le secret qu'elle pressent et qu'elle redoute. Mais, au théâtre, il faut choisir. En essayant d'incorporer à son drame une analyse de cet ordre, M. Prévost a amorti l'effet du drame sans pouvoir procurer

à l'analyse l'ampleur calme qu'elle exigeait. Il devait s'attendre aussi à ce que, dans l'action qu'il avait conçue, l'intérêt que pouvait inspirer le caractère de Thérèse dépendît de la sympathie qu'il saurait nous faire éprouver pour Pierre, et Pierre ne nous touche pas un instant, ni dans l'expression de sa douleur,- ni dans la reconnaissance de ses fautes. Ses crimes sont, en vérité, odieux et dépourvus d'excuse, et les sophismes par lesquels il essaie d'en pallier la honte ne sont même pas spécieux. On ne sent pas en lui de force vraie, ce surcroit de dignité humaine qui fait comprendre ou tolérer les faits qualifiés crimes par la loi. Il n'y a chez lui qu'avidité, soif

de la richesse et de la puissance mondaine, égoïsme cruel et orgueil.

Il est vrai qu'il y a aussi de l'amour, et la pensée profonde de M. Marcel Prévost est peutêtre qu'entre deux êtres unis par un amour véritable et partagé, rien ne compte, sinon les fautes commises contre cet amour même. Le tort véritable de Pierre envers Thérèse, dans cette hypothèse, ce n'est pas d'avoir tué ou d'avoir volé, c'est d'avoir menti, ou plutôt d'avoir manqué de confiance, de n'avoir pas senti qu'une passion comme celle qu'il éprouvait, qu'il inspirait, exigeait tous les aveux parce qu'elle entraînait tous les pardons. Ainsi le problème qui se pose pour Thérèse ne serait 'pas de savoir si son mari redevient digne de son estime, en raison des circonstances du crime ou de la sincérité du repentir, mais bien s'il n'a pas trop gravement attenté à son amour. Et c'est parce qu'elle trouve des excuses non pas à l'homme, mais à l'amant, que Thérèse resterait la femme de Pierre. De ce point de vue, Pierre et Thérèse présenterait quelque analogie avec Maison de Poupée^ et l'on ne devrait pas s'étonner, puisque M. Marcel

Prévost est avant tout un moraliste, que son intention vraie eût été de poser devant le public ce cas de morale amoureuse. J'en récuserais d'ail-

leurs la solution, pour ma part, car je ne crois pas qu'un homme accepte ce pardon dicté exclusivement par l'amour, ou plutôt cette restitution de l'amour sans l'estime, et c'est là précisément une des espèces où les mêmes causes peuvent exercer sur l'homme et sur la femme les réactions les plus différentes. Mais pourquoi insister? &i le sujet véritable est là, il fallait nous le faire entendre clairement, et ne pas nous contraindre à le formuler par voie de timide conjecture. C'est toujours le défaut des romanciers imparfaitement adaptés au théâtre : ils ont souvent des intentions délicates ou profondes; mais, quand ils n'en font pas trop d'étalage, ils ne les laissent pas assez sentir.

Le Danseur Inconnu ^

Le mot « délicieux » a beaucoup servi ces temps derniers; voici l'occasion venue de lui procurer un juste emploi. La pièce de M. Tristan Bernad est délicieuse. Elle Test, cette fois, au sens exact et fort du terme, c'est-à-dire qu'on ne peut l'écouter sans un sentiment d'aise et de plaisir continu, qu'elle contente et rafraîchit le goût, qu'elle délecte et épanouit chez le spectateur ce que j'appellerai sa sensualité spirituelle. M. Tristan Bernard n'a jamais donné au théâtre rien de supérieur ni peut-être d'égal à cette comédie, et elle est aussi le plus complet succès de théâtre que M. Tristan Bernard ait remporté jusqu'à ce jour.

Athénée, 30 décembre

Ce que j'admire surtout, c'est que l'auteur d^Un Mari pacifique et de Triplepatte ait su fondre dans une si heureuse, dans une si flatteuse harmonie, la variété surprenante de ses dons. C'est l'œuvre tout à la fois d'un philosophe, d'un psychologue, d'un comique. Mais la philosophie en est douce, sans assurance détachée ou arbitraire, et ne prend jamais le ton d'un scepticisme de commande. L'humour n'a pas cette raideur, ce tranchant, ce luisant froid qui blessent et paralysent l'émotion. Le comique est simple, sans outrance, sans que la fantaisie tende au grossissement ou à la farce. Ce qui fait l'unité de cette comédie, c'est que, même dans ses caprices les plus gais, elle ne cesse pas un instant d'être humaine. Ce qui fait son charme, c'est qu'on la sent toute pénétrée de tendresse, de fraîcheur jeune et de grâce.

Le premier acte se passe dans les salons de réception d'un grand hôtel parisien. Un jeune Bonchamp vient, le jour même, d'épouser une jeune Trombelle et, pour célébrer Tévénement, les parents Bonchamp et les parents Trombelle offrent un bal à leurs connaissances proches ou lointaines. A travers les groupes on voit circu-

1er tranquillement un jeune homme qui parait n'avoir pas dîné, tant il est assidu au buffet, ni fumé depuis longtemps, tant les boîtes de cigares l'intéressent. Personne ne le connaît, et pour cause, car il est entré comme au hasard, voyant les fenêtres illuminées et se trouvant tout justement en costume de soirée. Il avait un rendez-vous d'affaires dans un restaurant; la personne qu'il attendait et qui devait lui offrir à dîner n'est pas venue. Il était libre de son temps, se sentait l'estomac vide; il est entré. Et

voilà que la lumière, la chaleur, le Champagne, les danses lui inspirent un sentiment de bien-être, de joie expansive et hardie. Dans le salon où il se trouve, une jeune fille vient de rester seule avec lui. Le danseur inconnu l'aborde.

Il l'aborde sans se nommer, et sans vouloir qu'elle se nomme. Il est l'inconnu et veut demeurer l'inconnu. Ce qu'il propose à sa partenaire, au milieu de ce bal bourgeois, c'est une conversation de bal masqué^ libre, brève et sans suite. Tous deux sont jeunes et gais ; le danseur inconnu parle avec entrain et avec finesse; la jeune fille sait rire à propos et sait écouter. Il est clair que les deux jeunes gens se plaisent, et ils pensent d'autant moins à se dissimuler leur sympathie qu'ils ignorent tout

riin de l'autre, qu'ils se sépareront l'heure d'après pour ne jamais se revoir. Cette certitude fait leur hardiesse. Ils goûtent l'agrément fortuit, passager de l'aventure, et les voilà déjà plus familiers et plus intimes que ne seront jamais sans doute le fils Bonchamp et la demoiselle Trombelle.

Dans le bal, cependant, quelqu'un les connaît l'un et l'autre, et c'est le courtier d'affaires Barthazard. Barthazard sait que la jeune fille se nomme Berthe Gonthier, enfant unique d'un bourgeois bien rente. Il sait que le danseur se nomme Henri Glavel, gagne tout juste cent cinquante francs par mois dans son métier de dessinateur et habite un petit garni des Ternes. Barthazard connaît la vie difficile d'Henri qui est passé de la vraie misère à une sorte de gêne insouciante. Mais n'importe, si Barthazard s'en mêle, Henri épousera Berthe. Il suffira de raconter à Gonthier père qu'Henri possède une position vague et superbe, qu'il représente en France de grosses usines allemandes, qu'il réalise quatre-vingt mille francs, bon an mal an. Gonthier père s'entou-

rerait de renseignements infinis pour un placement d'argent; s'il s'agit seulement de marier sa fille, il croira Barthazard sur parole; il fera lui-même les premières avances. Quand la vérité se dévoilera,

Berthe sera M^^ Henri Glavel, et Barthazard aura déjà touché la commission qu'il s'est fait promettre sur la dot.

Tout s'accomplit de point en point ainsi que Barthazard l'avait prévu. Henri, présenté à Gonthier père, est aussitôt prié à dîner pour un prochain soir. Berthe, ravie, insiste pour qu'il accepte. Mais Henri n'accepte pas sans ennui. Revoir Berthe, l'approcher, la posséder, était un si joli rêve ! H est presque déçu que ce rêve s'achemine vers la réalité. L'aventure était plus belle tant qu'elle restait mystérieuse et chimérique, n est en cet instant le symbole même de la jeunesse, qui veut sentir autour de soi tous les chemins de l'imagination ouverts, qui n'a pas besoin, pour désirer, de juger ses désirs réalisables, qui souffre en retombant, même pour son bonheur apparent, du rêve à la vie. A mesure que Barthazard entreprend Henri : « Tu l'aimes? Eh bien ! avec un. peu d'industrie, c'est faisable ! », Henri trouve moins doux son amour naissant. Mais cependant il aime, et assez pour accepter l'audacieuse combinaison du courtier d'affaires, — combinaison qui sera sévèrement jugée par les morahstes; mais les amoureux du répertoire ont fait bien pis.

Nous le retrouverons donc, au second acte, à peu près officiellement fiancé avec M^e Berthe Gonthier. Il est de plus en plus amoureux, et Berthe est de plus en plus éprise, mais cependant il ne se sent pas heureux. Il' éprouve de l'embarras plutôt que du remords ou des scrupules. C'est un garçon taillé à peu près sur le même patron que le héros du Jeune Homme rangée qui a besoin

d'ordre et de sécurité dans ses émotions. Pour qu'il se sente heureux, il faut que tout concorde, que tout s'arrange. Il manque d'audace pour jouer un rôle, et d'esprit de suite pour mentir. Ses embarras ne sont pas poussés au comique. M. Tristan Bernard aurait pu lui faire subir toute une suite d'épreuves plaisantes, nous réjouir de ses maladresses et de ses transes. Mais il s'est donné tout à la fois l'élégance d'indiquer cet ordre de développements et de n'y pas insister. Nul ne soupçonne la machination de Barthazard; tout le monde a confiance et, si Henri souffre, c'est bien à lui tout seul. L'idée qui le tourmente le plus est de savoir si Berthe continuerait à l'aimer, le sachant pauvre. Il le demande à Louise, l'amie de Berthe, à Berthe elle-même. Mais cette enquête^

semble si bizarre que personne n'y répond sérieusement. Et d'ailleurs, il ne voudrait pas que Berthe pût lui pardonner un jour, par amour, tout en jugeant sévèrement sa conduite. Gomment sortir de cette impasse? Henri est si malheureux qu'il préfère tout révéler, au risque de tout perdre, et, malgré les instances de Barthazard, au moment où les fiançailles vont être déclarées, il écrit à Gonthier père pour lui avouer la vérité. Il écrit, n'osant pas parler, car c'est un petit héros sans courage.

Barthazard, que Henri a pris soin de ménager dans son aveu, en profite aussitôt pour négocier le mariage de Berthe, contre commission nouvelle, avec le banquier Herbert. Berthe, à la fois désespérée et outrée, se laisse forcer la main. Quant à Henri, il est trop content de trouver une petite place de commis à la vente chez un tapissier. C'est dans la boutique de ce tapissier que se passe le dernier acte, lequel n'était certes pas facile à faire. Nous savons d'avance qu'Henri et Berthe se rejoindront, par une ruse

de théâtre ou par une autre ; nous savons que Berthe pardonnera à Henri assez gentiment pour que tout souvenir de l'aventure s'efface, que le piteux Herbert sera renvoyé à sa banque et que les deux amoureux s'épouseront au dénouement. Mais il fal-

lait que ce dénouement ne nous parût ni trop laborieux, ni trop facile. Il fallait aussi remplir l'acte, et c'est à quoi M. Tristan Bernard a pourvu avec, la plus charmante fantaisie. Nous verrons donc Henri se promener, ombre désolée, parmi les guéridons et les canapés. Une bonne dame entre dans la boutique pour acheter un mobilier à sa fille qu'elle compte marier avec un riche quinquagénaire. Nous entendrons Henri, pris d'une frénésie éloquente, convertir la cliente à la théorie des mariages jeunes, des mariages d'amour. L'inévitable scène de Berthe et d'Henri est précédée d'une conversation exquise entre Henri et la jeune Louise, et cette scène elle-même est coupée des épisodes les plus ingénieux et les plus heureux. C'est un acheteur importun qu'il faut chasser presque de force; c'est une commande transmise par téléphone, et que Berthe, au milieu de ses reproches et de ses larmes, aide Henri à recueillir. Finalement, tout s'arrange au moment précis qu'il fallait. Berthe obtient la seule assurance qui lui fût nécessaire, c'est-à-dire que. Henri l'aimait avant de consentir aux machinations de Barthazard. Les mensonges d'Henri n'étaient donc qu'une ruse d'amoureux, et, quand on aime aussi, on fait mieux que de les pardonner, on les approuve.

Cette fin, par la fécondité, la fertilité de l'invention comique, s'égale aux meilleures comédies de Labiche, et pourtant, dans Le Danseur Inconnu^ elle n'est pas ce qui a le plus de prix. On pense à Labiche, mais on pense aussi à Dickens et à Marivaux, et même aux comédies de Musset. La scène de Berthe et d'Henri,

pendant le bal, et la scène d'Henri et de Barthazard qui la précède rappellent II ne faut jurer de rien ou Fantasio par la liberté de la fantaisie, par la jeunesse, par quelque chose de pénétrant et de ravissant dans la sensibilité. Et il est impossible, je crois, d'entendre le second acte sans songer au Jeu de V Amour et du Hasard. Ce n'est pas seulement par l'analogie des situations, qui est évidente, ni par la parenté des caractères; qui est réelle aussi, le personnage d'Henri semblant emprunté, par parties égales, à ceux de Dorante et d'Arlequin. Ce n'est même pas parce que ce titre : Le Danseur Inconnu, semble un titre de l'époque. C'est que les éléments du plaisir et de l'émotion sont à peu près de même nature et dosés de même façon.

Dans Le Danseur Inconnu^ comme chez Mari-

vaux, l'écrivain cherche à la fois à laisser'toute leur délicatesse aux contacts sentimentaux et toute leur force aux situations comiques. Et ces deux éléments ne se nuisent aucunement l'un à l'autre, mais se fortifient, au contraire, s'enrichissent et se font valoir. L'évolution des sentiments donne matière à de nouvelles péripéties d'action, et réciproquement ces péripéties permettent d'envisager les caractères sous de nouveaux points de vue, de les faire passer par de nouveaux éclairages. Rien n'est plus rare et plus difficile que la réussite en ce genre, puisqu'il s'agit d'adapter dans l'unité d'une oeuvre des développements que la moindre faute d'exécution, la moindre défaillance de goût fera paraître hétérogènes. Mais aussi, quand la réussite est obtenue, l'est-elle pleinement et pour la satisfaction de tous les genres des spectateurs. Ce sera le cas du Danseur Inconnu. Les uns aimeront la pièce de M. Tristan Bernard pour sa fantaisie et les autres pour sa vérité; les uns en goûteront la gaité, et les autres la délicatesse,

la finesse, le charme presque poétique. C'est assez dire qu'elle sera jouée à TAthénée une année entière, et que son existence ne se bornera pas sans doute à cette première manifestation. Il y a des pièces dont la vie véritable commence après qu'elles ont quitté l'affiche.

Le Costaud des Épinettesi

C'est une très jolie pièce, que tout l'esprit des auteurs n'empêche pas d'être presque émouvante, que toute leur adresse n'empêche pas d'être neuve, dont la saveur reste vive et fraîche au goût. Le premier acte pourrait passer pour un modèle d'exécution dramatique, tant le travail en est juste, la progression exacte et sûre. Le second, en dépit d'une abondance de traits charmants, parut un peu long, probablement par la raison qu'il est un peu vide. Mais le troisième, qui est un surprenant mélange de finesse, d'attendrissement et de fantaisie, assura nleinement le succès.

Dans le fond, cette comédie est probablement

Vaudeville, 15 avrU

une pièce à thèse. Son objet est d'illustrer une vérité, ou, si l'on préfère, un paradoxe moral que M. Tristan Bernard avait déjà posé dans deux de ses meilleurs actes, Daisy et Le Fardeau de la Liberté. Suivant MM. Tristan Bernard et Alfred Athis, le vol ou l'assassinat sont des carrières très difiiciles, très fermées, où l'on n'entre pas à son gré et suivant les nécessités du moment. On se figure, nous nous imaginons bonnement, vous et moi, qu'après avoir épuisé tous les moyens honnêtes de gagner notre subsis-

tance, il nous resterait du moins cette dernière et sûre ressource : le crime. Vue optimiste, erreur routinière dont les auteurs du Costaud des Epinettes s'attachent à nous montrer tout le péril. Le crime est un métier comme un autre, sans doute plus difficile que beaucoup d'autres, qui exige un laborieux apprentissage ou une puissante vocation. A moins d'y être né ou d'y avoir été mis très jeune, on a toutes les peines du monde à s'y faire. Pour accéder au crime, il ne suffit pas de le vouloir ou d'en avoir besoin. On le croit communément ; mais on se trompe.

Claude Brevin, le héros de MM. Tristan Bernard et Alfred Athis, s'y trompe après beaucoup

d'autres. Ce jeune déclassé, issu d'une riche famille bourgeoise, a été réduit par une déveine persistante à la plus épaisse des misères. Claude Brevin, le jour où nous est procuré le plaisir de sa connaissance, a quatre sous dans sa poche, ne mange que du pain depuis l'avant-veille, et envisage de très près l'instant où il piquera dans la rivière le plongeon définitif. Une telle détresse, selon Claude, est nécessairement l'effet de l'iniquité sociale, et elle confère à l'individu le droit de renier toute loi, de se retourner brutalement contre cette société qui le rejette. S'il ne peut plus compter que sur le crime, va pour le crime; si un mauvais coup peut le tirer de la misère, va pour le mauvais coup. Et avec la candeur de son inexpérience, Claude Brevin vient demander à un de ses créanciers, l'oncle Tabac, patron d'un cabaret borgne, receleur et usurier à ses moments perdus, sa feuille d'engagement dans « l'armée du crime ». C'est un bon jeune homme, comme on voit, bien qu'im peu naïf.

Il se trouve pourtant que l'oncle Tab^c a précisément une occasion à lui offrir. Un homme politique important fut jadis mêlé à

une histoire de testament falsifié. Des lettres existentlqui pourraient, le cas échéant, fairejlalpreuvefde son infamie, et ces lettres sont entre les mains

d'une jeune demi-mondaine, vaguement théâtreuse, qui s'intitule Irma Lurette. L'homme politique en question voudrait rentrer en possession des lettres; il voudrait même, pour plus de sûreté, supprimer la fille et, comme il n'assassine pas lui-même, il a chargé son secrétaire Gomez de lui procurer un spécialiste. Gomez s'est mis en rapport avec un certain Doizeau, comptable, prêteur sur gages, courtier en toute espèce de denrées et d'individus. Et Doizeau avait jeté son dévolu sur un gars nommé Gabriel qui semblait, en effet, présenter toutes garanties. Mais l'entrevue de Doizeau, de Gabriel et de Gomez vient d'avoir lieu dans le cabaret de l'oncle Tabac, et Gabriel, après réflexion, a refusé l'affaire. L'homme politique, en effet, ne veut pas d'un simple cambriolage. Il exige — je n'ai pas clairement compris pourquoi — que l'assassin désigné trouve moyen d'agréer à]V|ne Irma Lurette, et soit introduit dans la chambre du crime, en galante intention, par la victime elle-même. Gabriel ne sait pas parler aux femmes, et l'espèce de séduction qui doit précéder le meurtre n'est pas son travail. Au refus de Gabriel, l'affaire sera donc offerte à Claude, sur la recommandation de l'oncle Tabac. Et, pour faire valoir son protégé, l'oncle le présente à Doizeau sous le redoutable sobri-

quet, aussitôt imaginé, du « Costaud des Epinettes ».

Claude accepte. Comme, dans l'intervalle, l'oncle Tabac lui a fait la charité d'un repas substantiel, il n'accepte déjà plus qu'avec un peu d'hésitation et de scrupule. Mais enfin il accepte. Irma Lurette doit partir le lendemain en tournée et l'on n'a que le

temps d'agir. Il est entendu que Claude sera présenté à Irma, le soir même, au cours d'un souper de centième; il devra opérer dans la nuit. Et ainsi va commencer le supplice de cet étourdi qui s'imaginait qu'on revêt à volonté, comme un uniforme, une âme, une énergie de meurtrier. Dans le hall de l'hôtel où se donne la fêie, entre les conversations, les blagues et les rosseries du public, nous assisterons à ses transes. La rencontre inopinée d'un camarade de fête et de dèche, un certain Valtier, lui permet de s'épancher en confidences intelligibles pour nous seuls. Tout à coup, Doizeau lui annonce que le coup est manqué, que Lurette, un peu souffrante, ne viendra pas : quelle délivrance ! Mais non, voici Irma dont l'entrée tumultueuse fait sensation et à qui Valtier le présente. Si, du moins, ce criminel sans vocation pouvait se fournir à lui-même un prétexte, une justification ! Et il se trouve, pour son malheur," qu'Irma Lurette, d'elle-même, lui

offre le sophisme cherché. Une scène avec un riche financier, le baron de Rouget, donne l'occasion à Irma d'étaler sa muflerie, sa rosserie de fille vénale. Acceptera-t-elle de passer la nuit avec Claude s'il feint d'être riche, et contre l'offrande d'une bague que Doizeau vient de lui passer? Eh oui ! elle accepte sans se faire longtemps prier par l'amateur. Supprimer une fille comme celle-là, se dira Claude, ce n'est pas tuer. Faux criminel, il a besoin de se convaincre que son crime n'est pas un crime.

Une ruse quelconque, machinée par Doizeau, a éloigné de l'appartement d'Irma sa femme de chambre Eugénie. Irma et Claude sont seuls; il ne reste plus qu'à agir. Mais voici que, délivrée de la contrainte professionnelle, Irma Lurette se défend, bavarde, s'attendrit, se montre telle qu'elle est au fond : bonne fille, un peu sentimentale, pas plus vénale qu'il n'est indispensable, et

Claude, tremblant et penaud, s'aperçoit que sa construction de tout à l'heure s'écroule pièce à pièce. Plus d'excuse ou de mobile abstrait ; cette fois, il faut qu'il tue parce que son métier est désormais de tuer. Il s'excite, se fouette, et, dans un bref sursaut d'énergie, profitant de l'absence d'Irma qui vient de passer dans sa chambre, il éteint l'électricité et prépare dans l'ombre les instruments du crime.

Mais on entend des pas, sourds^ une porte s'ouvre; un homme paraît. C'est Gabriel, le cambrioleur du premier acte, qui a voulu reprendre l'affaire pour son compte et l'exécuter à sa manière. D'un bond, Claude s'est jeté sur Gabriel; il l'a terrassé, désarmé, tant il est facile d'agir quand on agit selon son instinct véritable. Irma, accourue au bruit, s'est évanouie de terreur; Claude la cajole, la soigne, la rassure. Et, comme il ne lui manque plus, pour redevenir un honnête homme, que d'avoir confessé dans quelle intention il était venu, il le confesse sans plus hésiter. Irma sait ce qu'est la vie ; elle comprendra fort bien cet aveu ; elle n'en aimera que davantage cet homme qui lui plaisait déjà. Claude remettra les lettres, contre la somme convenue, au vigilant Doizeau qui faisait le guet sur le palier, et qui, croyant le crime exécuté, s'émerveillera du prodigieux sang-froid du Costaud des Epinettes. Claude, le lendemain, partira avec Irma pour sa tournée, et voilà sans doute un comédien de plus.

Tout ce dernier acte est une chose charmante. L'arrivée du cambrioleur Gabriel, à la fois si bien préparée et si peu prévue, est un de ces

coups de théâtre qui suffiraient au succès d'une comédie. Les deux grandes scènes entre Claude et Irma qui le précèdent et le suivent immédiatement sont conduites avec une justesse de nota-

tion, une délicatesse de sentiment et d'expression qui atteignent tout ce qu'on pouvait exiger des auteurs du Danseur Inconnu et des Manigances. L'acte d'exposition, dans le cabaret de l'oncle Tabac, est une suite de scènes excellentes, dont je ne puis guère apprécier la vérité, mais dont je puis bien louer l'agrément et la justesse comique. Et j'ai à peine besoin d'ajouter que le dialogue abonde en traits gracieux ou piquants, en mots aimables ou profonds. Tant de qualités ne peuvent point ne pas plaire, mais peut-être est-ce cependant par la philosophie qu'elle contient que la comédie de MM. Bernard et Athis me parait encore le plus séduisante.

Il est vrai, sans doute, que l'aventure de -Claude Brevin pourrait aisément devenir celle des meilleurs d'entre nous, que les circonstances sont toutes -puissantes sur nos destinées, que d'insensibles hasards maintiennent l'individu humain du côté de la probité et de l'honneur ou le font passer du côté du crime. Le criminel n'est pas né criminel; il ne correspond pas à un type psychique ou physiologique certain,

OU du moins il n'y correspond que rarement. Cette profession se recrute, comme toutes les autres, moins par vocation naturelle que par le jeu fortuit des événements. Parmi les voleurs et les assassins, comme parmi toute autre classe sociale, on pourra donc rencontrer des faibles ou des lâches, comme certains personnages d'Amants et Voleurs, et l'on peut y rencontrer des héros, comme le personnage de Daisy. Toutes les nuances du caractère et du tempérament humain resteront représentées dans ce personnel composite. Et l'on y rencontrera aussi l'incapable, l'inadaptable, ce qui eût été le cas de Claude Brevin, si une circonstance providentielle ne l'eût empêché de sauter le fossé... Tout

cela est probablement exact et plein de sens, de conséquence. On le voit : MM. Tristan Bernard et Alfred Athis sont d'excellents auteurs dramatiques; ils sont aussi des philosophes, et des moralistes.

La Barricade 1

Je ne serais pas du tout surpris que ce fût un gros succès. En dépit de la lenteur et des gaucheries de l'action, malgré l'ennui de tirades pesantes, écrites d'un style conventionnel et économique qui rappelle, tantôt le vocabulaire des mélodrames, tantôt le bagout des conférences, la répétition générale a été bonne. Un public qui, dans son immense majorité, « marchait » avec l'auteur, qui partageait ses idées, ses partis-pris, ses colères, qui semblait même disposé à surenchérir sur ses violences, a soutenu et applaudi ces quatre actes avec une chaleur voisine de l'enthousiasme. La pièce fera du bruit; il me parait très probable qu'elle

Vaudeville, 8 janvier

fera de l'argent. Et cependant, ce n'est pas une bonne pièce.

On sait quel fut le dessein de M. Paul Bourget en la composant. Des avant-premières authentiques, appuyées de commentaires officieux, nous ont instruits de ses intentions au point de ne pas laisser subsister le moindre doute. M. Paul Bourget a voulu dénoncer le péril qui menace, suivant lui, dans la France actuelle, l'ordre social et la civilisation. Il a prétendu tirer la bourgeoisie de sa confiance aveugle, de son optimisme béat, en lançant avec éclat l'avertissement du sage ou du prophète. Vous vi-

vez tranquilles, dit-il aux hommes des ((classes dirigeantes »; vous riez entre vous; vous fermez les yeux à la réalité parce que l'idée du danger est incommode. Et cependant l'ennemi profite de votre insouciance pour s'organiser; l'armée des barbares est sous vos murs; les syndicats sont à vos portes!... Il a donc voulu que sa pièce retentît comme un cri d'alarme, et aussi comme un cri de ralliement et de guerre. Car ce n'est point par la sagesse ou la douceur qu'on vient à bout de la barbarie déchaînée, c'est par l'application résolue de la force. Et, dans cette lutte inévitable, il faut que tous les hommes des « classes dirigeantes », destinés au même danger, se rangent sous le

même drapeau. Il faut faire bloc; il faut que chacun combatte avec sa classe. De même que toute concession serait une lâcheté, toute défection est une trahison.

Le personnage qui symbolise à cet égard la pensée de M. Bourget est celui de Philippe Breschard, fils d'un gros marchand de meubles du faubourg Saint-Antoine. Philippe, qui a vingt-cinq ans à peine, et n'a pas encore dépouillé les illusions généreuses de la jeunesse, s'est longtemps imaginé qu'entre patrons et ouvriers l'entente est possible. Il rêve et voudrait réaliser « la paix sociale ». A demi converti au socialisme par le contre-maître de son père, Langouët, qui fut son camarade d'enfance, il ne veut considérer l'organisation syndicale que comme un effort légitime vers le bienêtre et la justice. Il croit qu'il pourra concilier en lui deux rôles différents, demeurer à la fois l'associé fidèle de son père et l'ami de Langouët. Mais M. Bourget va se charger d'instruire ce jeune homme naïf et de bonne volonté. Il lui dessillera les yeux et le tirera de son rêve pour lui désigner la froide réalité. Il lui enseignera qu'entre le droit du patron et les revendications

ouvrières, le conflit, la guerre sont inévitables. Il le convaincra que, dans cette guerre, il faut que le patron triomphe, parce que sa victoire

est celle de l'ordre sur Tanarchie et de la civilisation sur la barbarie. Il le persuadera que cette victoire nécessaire ne peut être acquise qu'en bannissant toute faiblesse, toute fausse pitié. Au dénouement, Philippe, dûment converti, aura saisi toute l'étendue de son devoir. Il aura compris qu'il faut choisir, et il aura fait son choix. Il aura repris sa place de bataille parmi les siens, parmi les maîtres, et il saura frapper sans défaillir.

Telle est la thèse, que ce n'est pas le lieu de discuter dans son fond, mais que je ne crois pas avoir trahie, ni même par trop affaiblie en la résumant. M. Paul Bourget avait beau jeu pour la démontrer, dans la mesure où une démonstration scénique est valable, puisqu'il disposait à son gré des personnages et des circonstances. Or, la plus courte réflexion fait apparaître que sa preuve est faible, insuffisante même au spectateur le mieux prévenu, et qu'une bonne partie des faits qu'il a lui-même choisis et disposés se retournent contre sa propre doctrine.

Premier point. M. Bourget proclame que la guerre est inévitable entre ouvriers syndiqués et patrons, c'est-à-dire, dans l'espèce, entre le

marchand de meubles Breschard qui représente les patrons, et le contre-maître Langouët qui représente les ouvriers. Il fallait donc, pour que la preuve fût admissible, que nous vissions le conflit surgir d'une façon spontanée, et quasi automatique. Il fallait qu'il résultât de causes générales et nécessaires, transportables dans tous les autres cas du même ordre, et que ces causes

fussent empruntées aux conditions même du travail, aux modalités de la vie professionnelle. Dans l'espèce, le conflit est déterminé au contraire par une cause fortuite, particulière, personnelle, et il oppose l'un à l'autre non pas un patron et un ouvrier, mais deux hommes. Chez Breschard, l'atelier des femmes est dirigé par une certaine Louise Mairet. Le patron et le contre-maître Langouët aiment tous deux Louise, et, si Louise est la maîtresse du patron — à qui elle s'est donnée par amitié et gratitude, mais sans amour — elle est secrètement amoureuse de Langouët. Lors donc que Langouët pratique le sabotage et fomente la grève, c'est, dans le cas donné, et tout syndicaliste qu'il soit, un sentiment de jalousie et de rivalité amoureuse qui le meut. Lorsque Breschard, mis en présence des réclamations de ses ouvriers, refuse de traiter, voire de discuter avec eux, et provoque volontaire-

ment la grève par la rupture brutale des pourparlers, c'est qu'une scène avec Louise Mairet vient de l'instruire que sa maîtresse aimait Langouët, de sorte qu'il est mu dans la résistance, tout comme Langouët dans l'attaque, par un sentiment de haine privée et de jalousie. La même cause accidentelle qui aura créé le conflit le développera, une fois né. Les violences de Langouët au cours de la grève, les représailles de Breschard, une fois la grève vaincue, s'expliqueront par des fureurs ou des rancunes amoureuses. Et tout cela, encore une fois, n'empêche pas que la thèse de M. Bourget puisse être fondée, mais cela détruit la généralité, par conséquent la validité de la preuve, et c'est ce que le jeune Philippe aurait pu répondre à M. Bourget. Second point. De même que les causes du conflit sont exceptionnelles, les conditions dans lesquelles il naît et se poursuit sont arbitraires. Et certes le choix arbitraire des faits est dans le droit de l'auteur dramatique qui écrit une pièce à thèse. L'exercice de ce droit est

même ce qui rend sa tâche possible. Mais il n'en doit point abuser, ou il n'en abuse qu'à son détriment. Dans l'espèce, M. Paul Bourget abuse. Récapitulons ' Breschard père est, tout d'abord, le modèle et la crème des patrons, le patron parfait qui combine en lui, dans des

proportions exquises, l'esprit de fermeté et l'esprit de justice. Il n'existe pas d'ouvriers mieux payés, mieux traités, mieux guidés que ceux des ateliers Breschard. S'ils déclarent la grève, ce n'est pas qu'aucun d'eux ait une plainte ou une revendication juste à formuler, mais parce que le méchant Langouët, pour les raisons que l'on sait, a persuadé ses camarades de participer à un mouvement général de la corporation. Cette grève injustifiée et absurde est déclarée incorrectement, en ce sens que, préalablement à toute réclamation portée auprès du patron, en pleine paix par conséquent, les ouvriers se livrent à des actes de sabotage. Par surcroit, la déclaration de grève, au moment où elle se produit, constitue un abominable chantage, car Langouët est au courant de l'invraisemblable marché que Breschard a passé avec un client américain. Cet étonnant yankee a commandé à Breschard un mobilier de 400.000 francs, livrable à jour fixe, payable comptant à la livraison, mais qui sera refusé impitoyablement si la livraison retarde, fût-ce d'un jour, sur la date convenue. Breschard a, d'avance, affecté l'argent de l'Américain à de lourdes échéances, si bien que, la commande ne pouvant plus être livrée au jour dit, la grève équivaut pour lui à la faillite et à la ruine.

Voilà qui est déjà fort, mais ce n'est pas tout. Il faudra qu'un ouvrier, un brave ouvrier celui-là, un certain Gaucheron, s'avise, en haine des syndicats et des grèves, d'organiser un atelier clandestin où quelques équipes de « renards)) travailleront malgré

tout à exécuter la commande d'Amérique. Il faudra que les grévistes, conduits par Langouët, dépistent Gaucheron et cernent l'atelier — un couvent désaffecté de la rue du Cherche-Midi — qu'a installé le champion de la liberté du travail. Les grévistes voudront détruire les meubles et châtier les renards; Gaucheron tirera son revolver pour protéger, non pas sa vie, mais le travail fait de ses mains. Les grévistes reculeront lâchement devant l'homme résolu à se défendre, et un délégué du syndicat, le citoyen Thubeuf, suggérera alors l'idée de mettre le feu à la baraque et d'anéantir dans la même flambée les meubles de l'Américain et leur héroïque défenseur. On accepte l'idée d'acclamation, on prépare les copeaux et le pétrole, mais personne ne prendra la responsabilité d'approcher le feu, et, seul, Langouët, bien qu'il réprouve cette violence, bien qu'il soit tendrement attaché à Gaucheron dont il fut l'apprenti, trouvera en lui ce triste courage de tortionnaire. Bien entendu, l'arrivée opportune de Louise

Mairet l'empêchera de consommer Pacte. Mais cela suffit-il? Y a-t-il du côté gréviste assez de dureté, de cruauté, d'iniquité, de sauvagerie? Le plateau de la balance sur lequel pèse M. Bourget se trouve-t-il suffisamment chargé? La leçon n'est pourtant pas complète. M. Bourget exigera encore que la grève échoue, et si lamentablement que les ouvriers ne soient pas en mesure de stipuler leur réembauchage. Les patrons vainqueurs décideront de faire un exemple, d'appliquer de sang-froid à cette plèbe rebelle un exemplaire et salutaire châtiment. Tous les renvois seront maintenus. Pour les meneurs, notamment pour Langouët, ce sera la mise à l'index par tous les patrons qui ont enfin compris leur devoir et se sont syndiqués à leur tour; ce sera l'inscription sur la « liste noire ». Langouët et Louise, qui depuis l'échauff curée du Cherche -Midi vit avec lui, seraient voués au cabaret, au trottoir,

à l'hôpital, si Gaucheron n'obtenait finalement de Breschard les quelques milliers de francs nécessaires pour monter une « coopérative)> où Langouët trouvera

du pain.

Dans l'accumulation systématique de ces faits, dont un certain nombre, même pris isolé-

ment, sont inadmissibles, n'y a-t-il pas vraiment l'excès, l'abus que je reprochais à M. Bourget? On n'en peut douter, il a dépassé la mesure tolérable dans l'arbitraire, et, sans insister davantage, j'en viens à mon troisième point. M. Bourget veut nous conduire à cette conclusion que, dans la guerre des classes, chacun doit marcher avec les siens, lutter de son côté de la barricade, que toute défaillance, toute complaisance de sentiment ou d'intelligence vis-à-vis de la classe ennemie, est l'acte d'un transfuge et d'un traître. Fort bien. Mais alors, par quelle étrange et inexplicable contradiction fait-il de l'ouvrier Gaucheron son personnage de prédilection, son héros véritable ? C'est Gaucheron qui nous est présenté comme l'ouvrier sympathique, et l'auteur lui a conféré sans parcimonie tous les traits de caractère qui pouvaient nous attacher à lui. C'est dans sa bouche que sont placées les tirades les plus flatteuses. Fidèle interprète de M. Bourget, il prêche l'ordre social, l'harmonie fondée sur la hiérarchie. Il parle des corporations du bon vieux temps, et c'est tout juste s'il ne parle pas du Roy. Pourtant, puisqu'il faut être de sa classe, marcher avec les siens dans la bataille, sous peine de félonie, qu'est Gaucheron, sinon un traître? II trahit sa classe tout comme Phi-

lippe Breschard avant sa conversion,- et il fallait le flétrir au lieu de le dresser devant nous comme un héros. Sa trahison est

acrtive et compliquée. En proposant et en fournissant à Breschard les moyens de fabriquer sa commande, il agit comme le soldat qui livrerait à l'ennemi un ordre de bataille ou le plan d'une forteresse. Tous ses camarades d'atelier, sa corporation entière, puisque la grève est générale, succomberont de son fait, et parce qu'il aura donné à l'ennemi le moyen de vaincre. Je comprends la sympathie de M. Bourget pour Louise Mairet qui, après un instant d'hésitation assez naturelle, se range du côté de ses compagnons de travail. Mais la partialité de M. Bourget pour Gaucheron va à l'encontre de sa thèse principale et choque comme une insupportable contradiction.

Gaucheron, nous dira M. Bourget, est le champion de la liberté du travail; il représente la révolte de l'ouvrier libre contre la tyrannie syndicale. Mais, pour être logique, M. Bourget doit approuver cette tyrannie, puisqu'elle est précisément le moyen d'assurer l'unité d'une des classes ennemies. Il faut pourtant consentir à ce que l'armée adverse soit disciplinée autant que celle où l'on combat, et ce n'est pas M. Bourget qui cantesterait, je crois, que toute disci-

pline comporte en quelque mesure l'abdication de la liberté individuelle. Dans le système de M. Bourget la liberté du travail n'a pas de place. Le jaune est coupable au même degré que le patron trop faible. Il faut lutter avec les siens, tel est son principe : lutter, pour l'ouvrier, c'est, dans certains cas, ne pas travailler, comme c'est, pour le patron, ne pas céder. Le personnage de Gaucheron ne serait concevable que pour appuyer une thèse individualiste. Et comme la théorie de M. Bourget est tout l'inverse de l'individualisme, j'avoue que je ne parviens plus à comprendre, et que ce manque de logique me confond.

M. Bourget irait-il jusqu'à penser qu'en même temps qu'elles assurent leur unité propre, les « classes dirigeantes » doivent encourager la division dans la classe ennemie? C'est alors un conseil de tactique, non plus une leçon de morale, mais il se peut que M. Bourget pense ainsi, puisque — et c'est mon quatrième point — la violence lui paraît tour à tour une sauvagerie barbare quand elle est pratiquée par une classe, et l'exercice d'un droit ou même la pratique d'un devoir quand elle est usurpée par la classe adverse. Il flétrit le sabotage, l'incendie, les brutalités exercées sur les personnes. Pourquoi approuve-t-il le revolver et la mise à

l'index? Il faudrait tout condamner ou tout excuser, et, dans sa thèse, je crois qu'il faudrait trouver tout excusable. C'est la guerre, répète-t-il sans trêve. Eh bien, la guerre suppose la mise en œuvre de tous les procédés propres à assurer la destruction de l'ennemi. Elle suppose aussi la loi martiale, l'exécution sommaire des transfuges ou des déserteurs. Et je ne signale en ce moment que les erreurs logiques du dramaturge, mais qui n'aperçoit en même temps dans quelle propagande dangereuse s'aventure le philosophe social? Breschard a pour lui le droit, accordons-le, bien que M. Bourget nous l'ait par trop gauchement prouvé. Breschard et les autres patrons ligués avec lui sont les plus forts, nous le savons aussi. Mais si les signes du droit sont incertains, ceux de la force sont manifestes, et, bien que la force, à ce que pense M. Bourget, soit d'essence divine, elle ne réside pas toujours dans les mêmes groupes humains. Si Langouët et ses amis devaient triompher un jour, ne trouveraient ils pas M. Bourget pour leur enseigner que la victoire finale excuse l'abus de la force? Uno œuvre comme La Barricade ne serait-elle pas, d'avance, l'apologie de la violence, la justification des repré-

sailles? Et ne vaut-il pas mieux souhaiter, ce qui est d'ailleurs probable, que le

cri de guerre de M. Bourget soit oublié à ee

moment là?

J'ai poussé cette discussion au-delà de ce qu'un article de journal devait raisonnablement comporter. Mais c'est la faute de M. Bourget autant que la mienne. Sa pièce n'existe pas en tant que pièce sentimentale, car l'aventure de Louise, de Breschard et de Langouët n'est pas de nature, telle qu'elle est traitée, à exciter l'intérêt. Elle est sans valeur pittoresque ou documentaire, par la raison que M. Bourget n'a pas la moindre connaissance du détail de la vie ouvrière; et que les types qu'il pose sont de pure abstraction, de pure convention. Quelques mots d'argot plaqués sur le dialogue sont tout ce qu'il a bien voulu accorder à l'observation, à la vérité du rendu. Son œuvre n'a de réalité, de consistance qu'en tant que construction d'idées, et l'on n'en pouvait donc faire la critique qu'en recherchant si ces idées s'assemblaient avec une logique profonde, ou si au contraire, comme je le crois, elles sont incohérentes entre elles et mal justifiées par les faits.

On dira que ces incohérences mêmes sont la preuve de l'impartialité de M. Bourget, qu'elles témoignent d'un esprit de justice distributive

qui voudrait assigner à chacun son dû. Et je ne mets pas en doute que, malgré son dessein de mener le spectateur à une conclusion soigneusement préméditée, M. Bourget ait voulu paraître impartial. Ce faux air d'impartialité est même, à mon goût, ce qu'il y a de plus gênant dans sa pièce. Il se donne l'air de partager équitablement, entre les partis adverses, les arguments et

les faits. Il ne se pose pas en polémiste; il n'est pas virulent ni déclamatoire. Il voudrait que, sa pièce achevée, chacun pût tranquillement et de bonne foi lui donner raison. Mais la distribution des arguments et des faits, comme j'ai tâché de le montrer, révèle un partipris continu, et la peinture des caractères n'est pas exécutée d'une main plus équitable. M. Bourget n'est pas impartial. Il a noué faiblement une pièce violente, et voilà tout.

Qu'il y ait malgré tout quelque partage dans sa pensée, qu'un examen plus minutieux y puisse relever des incertitudes, ou peut-être des scrupules, je ne m'en étonnerai qu'à demi. M. Bourget est un peu nouveau dans son rôle; on surprend tour à tour, chez lui, les exagérations et les hésitations du néophyte. Après VEtape^ je me souviens qu'un grand seigneur authentique, M. d'Haussonville, dut relever, avec la plus spirituelle condescendance, cet

excès de zèle d'un parvenu. Et je ne serais pas surpris, cette fois, que La Barricade fît gronder M. Bourget par M. de Mun qui, lui du moins, connaît ces choses. Mais il est vrai qu'il demeure au fond de cette œuvre farouche quelque chose de trouble et d'indécis. Ce n'est pas l'œuvre d'attaque, qui tirerait tout brutalement à soi. On y devine une conviction fraîche, encore mal consolidée, et qui cherche peut-être à s'affermir en s'exp rimant. M. Bourget fut toujours ainsi, tiraillé entre des sentiments et des goûts contraires, partagé entre ses préjugés, son ambition et sa culture. Il a toujours logé confusément en lui des groupes d'idées difficiles à ordonner, ou qu'il eût fallu le cerveau d'un Gœthe pour réduire à l'harmonie, et ce qui fit son charme, jadis, ce fut précisément la conscience qu'il gardait de son incertitude et de sa faiblesse. Il s'est tiré d'affaire en ne retenant pour son usage que des

systèmes de plus en plus simples, dé plus en plus sommaires, mais peutêtre n'est-il pas parvenu, même avec La Barricade^ à cette entière assurance, à cette parfaite tranquillité qui ne sont pas apparemment dans sa nature. Au fond c'est ainsi, et non par une feinte impartialité, que s'expliquerait ce qu'il subsiste de mal lié, de flou, de vague, dans cette œuvre de parti. Ce n'est qu'une nuance, mais il

était équitable de la noter. On pourrait induire de là que M. Bourget n'a pas, comme on a pu le craindre parfois, entièrement renoncé à être lui-même, et qu'il y eut, dans sa vie, d'autres éléments constants que le succès

Le Rubiconi

Le Rubicon a été fort heureusement franchi. De très vifs applaudissements ont salué le nom de M. Edouard Bourdet, et ces applaudissements avaient une valeur particulière, car ils exprimaient l'étonnement et la satisfaction du public devant un des plus jolis débuts qui se soient produits depuis longtemps au théâtre. M. Bourdet est, je crois, fort jeune. Le Rubicon est, en tout cas, la première œuvre qui ait été donnée sous son nom. Mais c'est un nom qu'il faut retenir.

Le sujet de cette comédie est assez scabreux, et je ne sais trop comment je vais me tirer de l'analyse. Enfin voici. Georges et Germaine sont mariés depuis deux mois et viennent d'achever

Théâtre Michel, 18 janvier

leur voyage de noces. Mais, au cours de ce voyage, les choses essentielles, comme dit la Périchole, n'ont pas été accomplies, et Germaine a regagné le domicile conjugal aussi parfaitement intacte qu'elle avait quitté le domicile paternel. Pourquoi Germaine a-t-elle repoussé Georges, dont elle sait l'amour, et l'amour sincère, avec une si farouche obstination? Il y a deux raisons à sa résistance: l'une est d'ordre général, et c'est la révolte virginale devant un acte qui lui semble extraordinaire et monstrueux; l'autre est plus particulière, et c'est la fidélité que veut garder Germaine à son amour pour un ami d'enfance, le jeune Fernand Mareuil. Car Germaine aimait un jeune nigaud de ce nom, qui est d'ailleurs l'acteur mondain le plus occupé de Paris, et, si elle a agréé la demande de Georges, c'est par dépit que Fernand n'eût pas sollicité sa main.

On imagine bien que l'attitude de Germaine provoque, en même temps que les fureurs de son époux, l'inquiétude curieuse et grondeuse de ses parents, particulièrement de sa mère, la bonne jV^me Sevin. Et c'est un double élément de comique dont il faut tout de suite louer M. Bourdet de n'avoir usé qu'avec tact et discrétion. Mais voici que Fernand Mareuil, l'ami d'enfance, opère à son tour sa rentrée dans l'existence de

Germaine. Si nigaud qu'il soit, il devine promptement que son flirt d'autrefois n'est pas une femme heureuse, et, comme il a plus de dispositions pour le rôle d'amant que pour celui de mari, il entend profiter de l'aubaine. Il presse ardemment l'aimable Germaine, qui ne demande qu'à tomber dans ses bras. Et Germaine alors, pensant combler Fernand d'orgueil et de joie, lui ré-

vèle qu'elle s'est gardée à lui, gardée tout entière, et que c'est une jeune fille, non pas une femme, qui viendra, le lendemain, lui faire visite dans son rez-de-chaussée.

Vous supposez sans doute que Fernand va exprimer à Germaine ses transports de recon- :naissance pour un tel témoignage d'amour? Détrompez-vous;* son ardeur tombe brusquement; il est penaud et déconfît; il se mettrait presque en colère. Être l'amant d'une femme, la fonction n'est qu'agréable, et ne comporte pas de responsabilité. Mais d'une jeune fille, fûtelle mariée devant le maire et le curé, c'est une autre affaire, et l'on ne sait trop où peut vous mener ce genre d'initiative. Comment se tirer de cette difficulté que nul législateur apparemment n'a prévue ? Fernand ne voit qu'un moyen: il faut que Germaine saute le fossé, qu'elle se décide à passer le Rubicon. Il faut que, pour l'amour de Fernand, elle exauce enfin l'amour

de Georges, qu'elle soit à son mari avant d'être à son amant et pour acquérir le droit d'être à son amant. Fernand demande, en un mot, à Germaine, une preuve d'amour inverse de celle que la naïve Germaine avait imaginée. C'est évidemment en vue de cette situation que la pièce entière fut agencée. Mais il faut convenir qu'elle est piquante.

Germaine cède aussitôt à l'ultimatum de Fernand. Le soir' même, après s'être suffisamment grisée de (Champagne, et respirant à chaque instant, comme un cordial, une fleur que lui a donnée Fernand, elle accueille, elle provoque même le désir longtemps rejeté de son époux. Et là-dessus, nouveau coup de théâtre, un peu moins inattendu que le précédent. Du moment précis où elle aura appartenu à Georges, Germaine n'aimera plus que Georges, et le piteux Fernand, après avoir tiré les marrons du

feu, ou jeté la planche sur le fossé, recevra son congé dès le lendemain matin. Dénouement moral, et un peu facile, mais que viennent relever deux scènes excellentes : une scène de Germaine avec sa mère, la judicieuse M"^® Sevin, laquelle a deviné que Fernand avait joué un rôle dans ce rapprochement conjugal si longtemps souhaité par elle, et redoute — je ne sais trop comment me faire entendre — que la con-

sommation n'ait eu, dans l'espèce, le caractère d'une précaution devenue indispensable; puis une scène où Germaine, désormais amoureuse de son mari, veut lui avouer toute la vérité, et s'arrête soudain en percevant que cette véritélà, comme presque toutes les autres d'ailleurs, ne serait ni bien comprise, ni bien reçue.

Telle est, dans sa substance, la pièce de M. Bourdet. Et je sais bien que c'est là « du théâtre w, que la répugnance prolongée de Germaine à l'intimité conjugale, bien que plausible et judicieusement notée, perd beaucoup de son intérêt du fait que Germaine était amoureuse d'un autre homme; qu'il est peu vraisemblable que Germaine défère si promptement aux cyniques et lâches combinaisons de Fernand; qu'il est moins vraisemblable encore qu'une épreuve unique ait suffi pour attacher d'un si bel amour la femme rebelle à l'époux vainqueur. On n'accepte pas sans quelque incrédulité cette « révélation » instantanée et les conséquences qui en résultent. Tout cela n'est que du théâtre, et il est certain que M. Bourdet a vu « un sujet », plutôt qu'il n'a perçu des sentiments vrais et conçu des caractères exacts. Mais le sujet est heureux, ingénieusement agencé, avec un sens précoce et certain de l'effet ; le dialogue, d'une forme un peu molle, est juste, heureuse-

ment coupé, et ce souci de vérité qui manque aux sentiments et aux caractères se retrouve du moins dans le détail de l'observation. Dans l'ensemble, la comédie de M. Bourdet atteste de rares qualités dramatiques. Elle prouve surtout, je le répète, une sûreté de main qui surprend dans une œuvre de début, et un tact que la nature du sujet rendait particulièrement nécessaire.

L'Ange Gardien i

On ne voit guère de talent plus distingué que celui de M. André Picard. Les sujets qu'il imagine sont ingénieux, les types qu'il conçoit sont particuliers, les situations qu'il traite sont originales. Il sait développer la marche d'un caractère ou marquer les états d'un sentiment avec ces attentions, ces précautions qui font apparaître à la fois la délicatesse de la main et la lucidité inventive de l'esprit. Il y a, dans sa manière, quelque chose d'appliqué et de minutieux, et cependant ses pièces ne pèchent jamais par la lourdeur, la confusion ou la pesanteur pédantesque. Elles restent piquantes et fines. Les comédies de M. André Picaîd sont des comédies fines plutôt que des comédies légères.

Théâtre Antoine, 19 janvier

Ce qui a dû le tenter dans le sujet de L'Ange Gardien, c'est l'occasion qu'il y trouvait d'étudier, de déplier, avec sa logique attentive et attendrie, un caractère singulier de femme. Mme Thérèse Duvigneau, l'ange gardien — et l'on verra tout à l'heure le pourquoi de ce titre — est une femme d'une trentaine d'années, qui est restée veuve après deux ans de mariage, et qui vit en province, à Lyon. Elle a aimé son mari, semble-t-il, mais elle n'a reçu de lui

qu'une sorte de sensualité brutale et courte dont elle a subi l'attrait et conservé le dégoût. Elle a été trompée; elle a été trahie; elle a été méconnue et molestée, et, de cette brève expérience de la vie conjugale, de la vie d'amour, elle a gardé la terreur de la passion et le mépris de l'homme. Cependant, elle était née pour la passion; elle tend vers la passion par toute la force secrète, par tout l'appétit profond de son être. Et, comme elle vit seule, retirée, presque recluse, sans occupation ou sans devoir qui l'absorbent, il s'est produit en elle comme une lente condensation de ces puissances d'amour accumulées. Son état se dissimule sous un visage toujours placide et bien clos, sous une infaillible régularité d'habitudes, sous une parfaite rigidité de conduite et de principes. Elle paraît tranquille, autant qu'elle parait heureuse ou sage. Mais

cette tranquillité de surface couvre le sourd travail des forces contenues, des besoins réprimés. Pour arriver à cette maîtrise apparente d'ellemême, pour dominer sa nature vraie, pour écarter les tentations qui se sont offertes — car elle est belle — il a fallu qu'elle luttât. Elle s'est défendue d'abord avec ses souvenirs, puis avec son orgueil. Son orgueil exalté a fait sa force. Mais ces appels renouvelés à l'orgueil ont développé en elle une sorte d'âpreté altière, l'ont rendue méfiante, l'ont inclinée vers une certaine dureté rancunière. Elle parle peu, ne se livre point, mais derrière son visage immobile on devine quelque chose de rebelle, de mystérieux, de redoutable.

Sachez maintenant que Thérèse Duvigneau, à la suite d'une combinaison de famille quelconque, est tenue de passer chaque année quelques mois dans la propriété qu'elle possède indivisément avec ses cousins Trélart. Les Trélart sont des Parisiens

riches, élégants, et très suffisamment « à la coule ». Le ménage Trélart se compose, en effet, de trois personnes, Frédéric qui est le mari, Suzanne qui est la femme, et lé peintre Georges Charmier qui est l'ami de Frédéric

et l'amant de Suzanne. Il y a beaucoup d'invités au château, quelques couples bruyants, un célibataire bon enfant du nom de Gounouilhac. On rit, on joue, on fait du bruit, et, dans tout ce vacarme, Georges Charmier et Suzanne Trélart recherchent, comme il convient, les occasions de s'isoler un peu en tête à tête. Sauf Trélart, qui ne voit rien, tous les hôtes de la maison sont plus ou moins les complices des deux amoureux. Car Georges et Suzanne s'aiment bien. Lui n'est guère autre chose qu'un beau garçon, elle n'est guère autre chose qu'une petite femme, mais ils font l'un pour l'autre ce qu'ils peuvent, et c'est tout ce qu'on doit exiger. Imaginez maintenant Thérèse, la rigide et brûlante Thérèse, plongée brusquement dans ce milieu, posée face à face avec cette intrigue, et demandez-vous ce qu'il peut en advenir.

Le premier sentiment de Thérèse est évidemment le dégoût : dégoût de la vie stupide que mènent les Trélart et leur bande, dégoût du mensonge et de la trahison, dégoût aussi de la médiocrité de cet adultère, de la poupée falote qu'est Suzanne, de l'homme à femmes banal et fat qu'est Georges Charmier. Puis il lui devient pénible de respirer cette atmosphère de galanterie et de désir. Cela l'incommode d'autant plus que cela l'inquiète, la trouble. Elle se sent

gênée et, comme c'est une femme qui entend ne rien subir sans le rendre, elle veut gêner à son tour. La conséquence, c'est que l'antipathie générale qu'elle inspire devient alors une irritation exaspérée, et il n'y a guère que le bon Gounouilhac pour la

défendre, pour deviner, sous cette méchanceté apparente, la sensibilité blessée, la souffrance vraie. Le plus enragé contre elle, le plus brutal à son égard, est Gharmier, et cela se conçoit, car, vis-à-vis de Suzanne et de lui, Thérèse prend à tâche d'organiser un espionnage méthodique. Il semble vraiment qu'elle se soit assigné pour mission de protéger la vertu de Suzanne. Un ange gardien ne ferait pas mieux. Entre Thérèse et Gharmier, c'est donc la guerre déclarée. Mais pour une femme comme Thérèse, il est bien dangereux de penser trop longtemps au même homme, fût-ce avec du mépris, fût-ce avec de la haine. A l'orgueil blessé, au désir de vengeance se mêle un commencement de trouble qui ressemble déjà à de l'amour. Elle en viendra bientôt à aimer, et à aimer comme elle doit aimer, c'est-à-dire d'une passion frénétique et honteuse, l'homme qu'elle hait et qu'elle persécute. Elle détestera sa passion, et ses efforts pour la dominer l'accroîtront, l'envenimeront encore. Elle se fera plus aggressive à mesure qu'elle prendra

mieux conscience de son amour. Et ainsi, dans son animosité contre Suzanne et Charmier, .il finira par entrer, à doses inégales, de la vertu, de la méchanceté, de la haine et de la jalousie. Un soir, Suzanne et Charmier, croyant avoir déjoué la surveillance de Thérèse, se retrouvent dans le hall. Toutes les lumières sont éteintes. Hâtivement, ils se jettent dans les bras l'un de l'autre. Mais voici que, brusquement, la pièce s'éclaire. Quelqu'un, du dehors, a tourné le commutateur et les a vus enlacés. Qui est ce « voyeur »? Si c'est le mari, Suzanne est perdue. Si c'est Thérèse, la situation n'est pas meilleure, car l'ange gardien est capable de tout pour se venger de son ennemi. L'incertitude de Charmier et de Suzanne se résoud d'ailleurs assez vite, car, dès le lendemain, Thérèse, après avoir convenablement harcelé ses victimes d'allu-

sions, d'insinuations perçantes, reconnaît hautement son fait. Elle tient maintenant le sort de Suzanne dans ses mains, et elle pose ses conditions : ou Georges Charmier sera chassé et Suzanne prendra l'engagement de rompre avec lui pour toujours, ou Trélart saura tout. Suzanne discute, supplie, sanglote, mais en vaiti. Son effort se brise contre l'inflexible, l'irréprochable tranquillité de Thérèse. Georges Charmier essaie à son tour d'intervenir; et voici Thérèse et Geor-

ges en tête à tête dans le pavillon qui sert au peintre d'atelier. Que fera Georges? Gomment s'y prendra-t-il pour persuader ou fléchir l'ennemie? Il n'en sait rien, et pourtant, seul vis-à-vis de Thérèse, il prend comme un sentiment soudain de sa force. Un instinct l'avertit qu'il peut parler en maître, que cette femme est dans ses mains, à sa merci. Il le dit, et le trouble de Thérèse l'avertit qu'il a senti juste. Elle essaie de se dominer, elle le brave, elle l'insulte, mais l'excès de ses imprécations témoigne encore de sa terreur. Elle veut fuir; mais Georges la saisit au passage, et le baiser qu'il lui impose lui est rendu avec une sorte de fureur.

Cette scène, qui termine le second acte, a soulevé de longs applaudissements. Et certes, nous avions deviné, dès l'exposition, que Thérèse aimait Georges. Nous savions bien qu'elle jouait avec le feu; nous escomptions le châtiment qui frapperait cette ennemie trop passionnée de l'amour. Mais c'est le goût et le don de M. André Picard de donner la valeur d'un coup de théâtre à une péripétie nécessaire et depuis longtemps attendue. Gomme son maître Marivaux, il joue avec les événements, il les flatte, les

retient. Il a des atermoiements, des prolongements volontaires ; il se plaît à gonfler une crise, à la faire durer jusqu'au moment où elle éclatera avec toute sa force d'expansion, jusqu'au

moment aussi où elle provoquera le plaisir soulagé du spectateur qui n'aurait pas supporté de la voir retarder davantage. A ce moment précis, M. André Picard avait gagné la difficile partie qu'il avait engagée avec le public. Et le succès n'a pas été affaibli par le troisième acte, où l'imbroglio moral noué par cette péripétie est résolu avec la plus élégante et la plus juste dextérité. On pourrait supposer que Georges, conquis par le charme violent et secret de Thérèse, quitte sa maîtresse pour son ennemie, ou que Suzanne, instruite de l'incident du pavillon, chasse son amant infidèle. Mais non. Thérèse regagnera sa calme maison de province, en laissant tranquillement l'un à l'autre les deux amoureux. Elle aime Georges plus que jamais, mais elle sait aussi qu'entre elle et Georges une passion entière et exigeante comme la sienne ne pourrait créer qu'une longue souffrance coupée d'un peu de joie incertaine. Il lui suffira de penser que Georges, mis en demeure de choisir, l'eût, dans cet instant, préférée à Suzanne. Georges se consolera vite, plus vite sans doute que ce pauvre Gounouilhac qui en était venu à

aimer Thérèse très sérieusement et à la souhaiter pour femme. Et Suzanne oubliera, avec Georges, ou avec tout autre joli garçon de son entourage, cette heure de peine et de dépit.

J'ai dit que ce dénouement était élégant. Je me hâte d'ajouter qu'il est traité avec une ampleur grave et émouvante, et le long dialogue où Thérèse, toute déchirée d'amour, annonce à Georges son départ imminent, le convainc qu'elle doit partir et qu'il agirait mal en la retenant, a fait penser parfois, par la force de l'expression, par le bonheur pathétique, à l'admirable scène finale du Passé. Thérèse rappelle, d'ailleurs, à certains égards, la Dominique du Passée et sa ressemblance avec l'héroïne des Liaisons

Dangereuses^ la Présidente de Tourvel, paraît plus évidente encore. Ce qui la distingue, c'est ce qu'elle a tout à la fois de vieille fille et de « vierge forte », c'est-à-dire, d'une part, ses manies, sa curiosité, son air de dévote provinciale, et d'autre part, sa fierté, sa dureté. Dans l'ensemble, le caractère est excellent, aussi original qu'un caractère de théâtre peut l'être encore, et ma seule critique est que les types de Georges Gharmier et de Suzanne, bien que traités avec un grand raffinement de goût et de sensibilité, ne soient pas tout à fait de la même qualité, ou de la même nouveauté. Mais c'est

beaucoup d'avoir créé un caractère original, fait de vraie matière humaine. Ce serait assez, même sans les qualités de logique et d'esprit dont témoigne la pièce entière, pour que M. André Picard eût pleinement mérité le succès qui ne lui fut pas ménagé.

D'APRES TOLSTOÏ

La Sonate à Kreutzer ^

« Il faut comprendre l'importance vraie du mot de l'Evangile (Mathieu, V, 28) : que tout homme qui regarde la femme avec volupté commet V adultère; et ce mot se rapporte à toute femme, non seulement à la femme qui est étrangère à l'homme, mais surtout à sa propre femme. » C'est sur cette conclusion que s'achève le livre de Tolstoï auquel MM. Nozière et Savoir ont emprunté le titre et les thèmes initiaux de

leur pièce — livre étrange et saisissant, où de brefs et purs fragments de roman sont interrompus par de surprenantes tirades polémiques, qui tient à la fois du récit, de la parabole, du pamphlet moral et du traité de propagande, livre composé avec le mépris de tout procédé d'art, ou même avec une haine déclarée de l'art, et dont Tolstoï n'a pu cependant s'empêcher de faire un beau livre.

Suivant Tolstoï, le mariage — état déjà fort inférieur en lui-même, puisque l'idéal où l'homme et la femme devraient tendre est l'ascétisme et la chasteté totale — se trouve aujourd'hui vicié par une double cause. Avant de choisir une compagne, qui le plus souvent est une vierge, J'homnie a déjà ^lené une vie de débauche et de corruption. Puis, dans le mariage même, les relations charnelles, au lieu d'être l'aboutissement, la conséquence accessoire des liens moraux, ont pris une valeur indépendante et prédominante. Le mariage n'est donc plus l'union spirituelle d'une femme et d'un homme, mais la contamination, la dégradation d'une femme par un homnie. C'est pourquoi tout mariage est nécessairement malheureux.

Les premiers moments du désir ou de la possession pourront donner l'illusion de la joie, . mais à cette joie succéderont promptement la

mésentente et le malaise. Au fond de chaque être persiste un instinct de vérité, de pureté morale que cette profanation mécontente et blesse, et ainsi le remords inconscient de l'homme va se heurter aux rancunes secrètes de la femme. Bientôt, à ce malaise des âmes irritées s'ajoutera la jalousie, car, si l'union des époux

est fondée sur la convoitise et la sensualité, comment ne redouterions-nous pas que tout homme convoitât notre femme de la même façon que nous? Pourquoi la supposerions-nous offensée par le désir d'un étranger quand elle ne fut pas choquée par le nôtre? L'adultère, au sens du texte de Mathieu, fut déjà établi entre l'époux et l'épouse; pourquoi ne sortirait-il pas de la maison? La discorde et la jalousie combinées engendreront la haine. La haine enfin pourra conduire jusqu'au meurtre. Mais \otsqu'il arrivera, par exemple, qu'un mari étrangle sa femme dans une crise de jalousie, ainsi qu'il advient au héros du livre, le gentilhomme russe Georges Posdnichefî, ce meurtre commis sur le corps doit être tenu pour l'effet logique, et aussi pour le symbole matérialisé, du meurtre précédemment commis sur l'âme.

Telle est, dans ses grandes lignes, la thèse de Tolstoï. MM. Nozière et Savoir l'ont enrichie, en un sens, de quelques observations personnelles. C'est ainsi qu'ils ont ajouté à l'analyse tolstoïenne un développement ingénieux et profond qui aurait parfaitement pu y trouver place. Au début du mariage, remarquent-ils, et surtout d'un mariage à base sensuelle, l'homme ne remplit pas son rôle d'éducateur avec une adresse et une sûreté parfaites. Et ainsi la femme, par complaisance, gentillesse ou sentiment du devoir, se trouvera conduite à simuler, à anticiper sur les sentiments ou les sensations qu'elle éprouvera peut-être plus tard, à exprimer enfin plus d'amour ou plus de plaisir qu'elle n'en ressent encore. Si elle se lasse quelque jour de ce rôle fatigant, et que l'avidité ou la fatuité de l'homme peuvent rendre intolérable, si elle découvre son affectueux mensonge, voici la défiance de l'homme éveillée. Bien que la dissimulation ait été imposée à la femme par les circonstances mêmes du mariage, c'est la femme qu'il jugera dissimulée, et il redoutera d'elle toutes les trahisons.

Cette excellente observation est tout à fait dans le sens du livre de Tolstoï, et je

ne saurais en féliciter trop vivement MM. Nozière et Savoir. Mais, quant au surplus, leur pièce, bien que directement inspirée du livre, s'en écarte assez délibérément pour qu'on ne puisse lui refuser le caractère d'une œuvre originale.

La plus forte modification qu'aient imaginée MM. Nozière et Savoir porte sur le caractère du mari assassin, de Georges Posdnichefî. Tolstoï l'avait conçu comme un type parfaitement ordinaire et banal, dont l'histoire, par conséquent, pourrait prendre une valeur générale. C'était un mari comme tous les maris, un homme comme tous les hommes, et plutôt bon que méchant. Sa jalousie même n'était que l'effet nécessaire des causes que j'ai notées, et elle se rapportait aux conditions ordinaires du mariage plutôt qu'au caractère particulier du mari. Tolstoï, évidemment, voulait amener chacun de ses lecteurs à se dire : « Avant de me marier, puis durant mon mariage, j'ai commis dans mon cœur le même péché que Posdnichefî. Son histoire est la mienne. Pécheur comme lui, peut-être demain serai-je, comme lui, un criminel. » MM. Nozière et Savoir, au contraire, ont fait de Posdnicheff un être d'exception. Dans leur pièce, Posdnicheff n'a pas été rendu jaloux; il est né jaloux. La jalousie habite en lui comme une passion exclusive, inapaisable, furibonde. Au lieu d'écla-

ter par crises naïves et soudaines, elle domine toute sa conduite, elle lui inspire les calculs les plus sournois ou les plus profonds, une dissimulation constante. Le meurtre ne sera plus fortuit et presque involontaire, comme dans le livre; il sera l'effet d'une longue, d'une patiente, d'une féroce préméditation. Le

Posdnicheff de MM. Nozière et Savoir n'est pa^ seulement un être hors du commun. C'est un monstre.

On voit la conséquence d'un tel changement. Par cette modification du personnage central, toute la portée démonstrative, évangélique du livre disparait, et il ne subsiste plus que la peinture d'un cas particulier, d'un caractère. Je me hâte d'ajouter que dans cette peinture, MM. Nozière et Savoir ont fait preuve du plus remarquable talent. C'est, par exemple, une vraie trouvaille psychologique que la péripétie qui remplit leur second et leur troisième acte. Laure, la femme de Posdnicheff, poussée à bout par son mari, vient de s'empoisonner en avalant un flacon de morphine. On la sauve, et voilà que Posdnicheff, dans cette affaire, trouve matière non pas à remords, mais à soupçons. Il se convainc peu à peu que l'empoisonnement était simulé, que toute cette comédie ne fut montée et jouée par Laure que pour le rendre odieux aux yeux du monde, contraindre par suite son autorité,

enchaîner sa jalousie et conquérir les facilités de la trahison. La scène où Posdnicheff, avec une violence maîtrisée, perfide, insultante, chasse une première fois de chez lui l'homme qui deviendra plus tard l'amant de sa femme, le piteux musicien Troukhatchevsky, est une scène magistrale. Et je ne crois pas avoir entendu au théâtre rien de plus atroce que la scène finale, celle où Posdnicheff, après avoir trompé les deux amants par un voyage feint, et les avoir surpris par un retour imprévu, étrangle sa femme de ses mains. L'acte, l'exécution proprement dite, bien que toujours un peu pénible à considérer, n'est rien encore. Mais on ne saurait imaginer quelle variété de tortures morales Posdni-

cheff s'ingénie à infliger à la malheureuse préalablement au coup de pouce final. Il la fait passer successivement, avec une imagination de tortionnaire vraiment prodigieuse, par tous les états de l'angoisse, de l'espoir de l'effroi. Avec une volupté froide, sans colère, sans pitié, il entretient, prolonge et savoure ses lamentations et sa terreur. Je n'ai jamais entendu, je le répète, rien d'aussi cruel, d'aussi barbare, rien qui me parût si distant de toute civilisation. Et c'est vraiment merveille d'avoir conduit à cette extrémité l'interprétation scénique d'un petit traité de propagande chrétienne.

Mais je m'arrête dans cette comparaison. J'aurais pu montrer encore comment le personnage de l'amant, purement symbolique dans le livre — où il représente l'influence de la musique, jugée par Tolstoï délétère et malfaisante au même titre que celle de l'opium ou de Féther — est également devenu dans la pièce un personnage particulier, poussé au comique et presque à la charge comme le mari est tourné à l'atroce. Mais à quoi bon? Ce genre de confrontation, où l'on se sent entraîné malgré soi, et auquel les auteurs, il faut bien le dire aussi, nous provoquent en tirant leurs pièces des livres des autres ou de leurs livres propres, est, dans le fond, le plus inutile et le moins équitable des procédés de critique. Pourquoi MM. Nozière et Savoir auraient-ils voulu chercher l'équivalent théâtral exact d'un petit tract évangélique? Et s'ils n'avaient pas eu d'autre ambition, n'auraientils pas mieux fait de laisser à l'œuvre sa forme primitive? Du moment qu'ils voulaient en tirer un drame, et non pas un mystère édifiant, il fallait bien qu'ils cherchassent des moyens dramatiques; et où pouvaient-ils les trouver ailleurs que dans la particularité et la contrariété

des caractères? Ils ont donc agi pour le mieux, et il faut se borner à les louer encore une fois pour les dons vraiment supérieurs d'invention psychologique dont ils ont fait preuve dans la conception de leur pièce, pour les qualités de netteté, de fermeté juste, impérieuse, brutale, que fait apparaître l'exécution.

Mikhaïl i

Mikhaïl est un de ces contes moraux que Tolstoï, retiré dans sa maison de Yasnaïa Polïana, composa pour les enfants de son village. Ou plutôt Mikhaïl n'est pas un conte; c'est une parabole, une légende évangélique, destinée seulement à l'édification ou à la propagande, et d'où toute intention, toute arrièrepensée de littérature fut expressément rejetée. Mais on ne décline pas à son gré ses dons d'artiste. La volonté, qui ne suffit pas à les créer, n'est pas moins impuissante à les abolir. On blesserait assurément Tolstoï en envisageant Mikhaïl sous un autre point de vue que

Théâtre des Arts, 5 avril

celui de l'utilité et en disant que c'est un petit chef-d'œuvre. Que Tolstoï l'ait ou non voulu, c'en est un.

M. Robert de Montesquiou a eu l'ingénieuse idée d'agencer, d'interpréter dramatiquement ce petit tract, qui fut distribué dans les villages de Russie comme nous avons vu répandre les brochures de l'Armée du Salut, mais où tout porte l'empreinte du plus puissant génie littéraire de ce temps. Il a fort heureusement qualifié son arrangement de « mystère », et Mikhaïl rappelle en

effet, par la pureté, par la naïveté du symbolisme, par la candeur entière et certaine du sentiment religieux, les mystères du moyen âge. Mis à la scène, le poème de M. de Montesquieu — qui fut déjà publié, autant qu'il m'en souvienne, dans le recueil intitulé Les Paons — forme un beau spectacle de semaine sainte. Je ne sais si le public parisien en tirera profit, au sens où Tolstoï l'eût souhaité. Mais je ne dotite pas qu'il s'y plaise.

Pour moi, j'ai entendu, sans piété peut-être, mais avec une douce émotion, l'histoire de ce Mikhaïl, qui fut un ange dans le ciel, et qui, pour avoir enfreint les ordres du Seigneur, fut précipité sur la terre. Il y devait séjourner jusqu'au jour où il aurait appris les trois paroles : ce qri'il y a dans les hommes, ce qui n'est pas

donné aux hommes et ce qui fait vivre les hommes. Et l'ange puni fut recueilli dans la neige, au bord d'un chemin, par un savetier nommé Semen, qui vivait pauvre et misérable avec sa femme Matrena et qui conduisit Mikhaïl dans sa maison. Quand Matrena l'accueillit et lui offrit pour souper son unique morceau de pain, Mikhaïl apprit la première parole : que dans les hommes il y a de l'amour. Quand il vit entrer dans la masure du savetier un homme insolent qui exigeait des bottes d'un cuir solide et capables de « durer un an sans se découdre ni tourner », alors que l'Ange de la Mort planait déjà sur sa tête, il comprit la seconde parole : qu'il n'est pas donné aux hommes de savoir ce qu'il leur faut pour leur corps. Et enfin, par l'histoire de deux orphelines qu'avait recueillies une femme étrangère, et qui avaient pu vivre ainsi sans père et sans mère, il apprit la troisième parole : que Dieu est ce qui fait vivre. Sur quoi, l'ange ayant terminé sa pénitence terrestre, sourit et remonta au ciel.

Cette légende est belle. Elle conserve, dans l'arrangement de M. de Montesquiou, toute sa saveur sacrée. Le seul agrément qu'il y ait ajouté est celui du vers, et encore s'agit -il de vers familiers, à l'allure pleine de bonhomie et volontairement rustiques. Il n'a pas voulu que

l'éclat indiscret du cadre fît tort à la pureté du tableau, et je ne doute pas qu'une autre façon de faire eût gêné tout regard un peu délicat. Cela se passe « comme dans un théâtre de la Nature que le naturel n'aurait pas encore déserté)). C'est M. de Montesquiou lui-même qui l'a dit, et je ne saurais dire mieux.

Chantecler i

Je ne m'amuserai pas à ruser avec la curiosité du public. Des circonstances de tout ordre, et dont le concours ne se retrouvera peut-être plus, ont fait de Chantecler l'événement dramatique le plus extraordinaire, le plus passionnément attendu dont l'histoire du théâtre ait connaissance. Ni le Mariage de Figaro^ ni même Hernani ne provoquèrent une telle attente, un tel espoir, une telle fièvre. Ce qu'on réclame du critique, dans cette occasion, ce sont moins des considérations nuancées et balancées qu'une constatation franche du fait. On veut savoir « ce que ça vaut » et « comment ça a marché ». Ce n'est pas une opinion qu'on exige, c'est un verdict.

Porte-Saint-Martin, 7 février

Pour moi, je déclare sans hésiter (Jue Chantecler a grandi l'idée que je me faisais de M. Edmond Rostand. J'admire d'abord qu'au

lieu de s'assurer, avec quelque nouveau Cyrano^ la certitude tranquille d'un nouveau triomphe, il ait intrépidement couru une aventure, un risque, un péril. J'admire qu'il ait non seulement cherché du nouveau, mais tenté de l'extraordinaire, qu'il se soit engagé, livré tout entier dans la plus difficile partie. J'ajoute qu'à mon avis, Chanteder est, par sa valeur littéraire intrinsèque, l'œuvre la plus belle que M. Rostand ait encore donnée. Jamais encore il n'avait fourni de façon plus convaincante la preuve de ses dons d'artiste et de poète. Ni Cyrano^ ni même V Aiglon ne s'égalent aux meilleures parties de Chantecler.

Maintenant, je dois reconnaître, avec la même netteté, que l'accueil fait à Chantecler ne fut pas ce triomphe incontesté, continu, unanime que les amis de l'auteur espéraient, et que le public entier escomptait joyeusement avec eux. Le prologue et les deux premiers actes ne furent qu'une longue acclamation. Dès le commencement du troisième acte, au contraire, on sentait sourdre un malaise, on sentait se former une résistance. Résistance dont finalement M. Rostand est venu à bout, et qui ne fait peut-

être qu'ajouter au prix du succès, mais qui en a cependant modifié le caractère. Ce n'est pas que personne fût insensible aux beautés certaines du poème. Elles étaient accueillies avec joie, ou même avec une sorte d'avidité, et marquées aussitôt par des transports enthousiastes. Pourtant un sentiment confus avertissait les spectateurs que le développement de l'œuvre n'était pas précisément ce qu'il pouvait être, ce qu'il devait être. Et ce serait forcer les choses, que de dire qu'il y eut une déception ; mais il y eut certainement un malaise.

Je supplie qu'on ne se méprenne pas sur le sens de ces termes. Je ne procède pas ici par circonlocution ou par atténuation polie, et l'on se méprendrait gravement si l'on essayait de « lire entre les lignes ». Je dis toute la vérité, ou tout ce qui m'a semblé être la vérité. Grossir l'expression de ma pensée ne serait pas la rétablir mais la trahir.

Gomment expliquer cependant ce sentiment de malaise, d'incertitude? Je ne crois pas, pour ma part, qu'il procède dans une mesure quelconque de la forme qu'a donnée M. Rostand à l'affabulation dramatique de son œuvre. On avait craint qu'une scène peuplée de volatiles ne formât un spectacle un peu saugrenu, que le public i^e se trouvât par trop gravement

troublé dans sa routine visuelle, que la nouveauté du tableau ne provoquât même des rires irrespectueux. Il n'en a rien été. En quelques instants, l'adaptation, l'accommodation du spectateur étaient réalisées. Il ne nous troublait même pas que le symbolisme constant et volontaire du poème imposât aux héros une dualité de sentiment et de langage, qu'ils représentassent tantôt des animaux familiers, et tantôt, comme dans les fables, des abstractions morales. L'explication n'est pas là. Elle réside selon moi, dans ce fait que Chantecler^ drame exclusivement lyrique jusqu'à la fm du second acte, devient, dès le commencement du troisième, un poème à la fois lyrique et satirique. Or nous savons, par une observation maintenant séculaire, que le public français exige avant tout d'une œuvre dramatique, quelle qu'elle soit, l'unité de ton, de genre, d'inspiration. Et d'autre part, il faut reconnaître qu'entre la partie lyrique et la partie satirique de son œuvre, M. Rostand n'est pas parvenu à réaliser une harmonie, une correspondance, un équilibre

suffisants.

Personne n'ignore plus que Chantecler, le coq, symbolise la conception idéaliste de la vie.

Il représente la vertu du chant, l'amour de la terre et de la lumière, l'efficacité de l'effort cordial où l'on dépense généreusement tout son être, la bonté vigilante, la volonté de servir et d'être utile, le sacrifice de sa force propre et de son être au bien commun. Il signifie que chaque individu humain, dans la plus humble et la plus obscure des tâches, peut agrandir, glorifier son travail en y donnant tout son cœur. Chantecler, tout d'abord, est exalté par l'orgueil que crée en lui le sentiment de la mission qu'il s'attribue. Il s'imagine que son chant n'annonce pas seulement le lever du soleil, mais qu'il le suscite, et que l'aurore ne serait pas sans son cri. Il découvre son erreur. Il aperçoit aussi que nos illusions, même quand elles sont magnifiques et salutaires, ne sont pas nécessairement partagées par les êtres que nous aimons et qui nous aiment. La faisane aime Chantecler, et cependant elle sait que le cri du coq ne fait pas le jour. Il découvre aussi, en entendant chanter le rossignol dans la forêt où la faisane l'a entraîné, que d'autres chants sont peut-être plus beaux ou plus poignants que le sien. Mais il ne se décourage pas. La blessure de son orgueil n'épuise pas sa volonté bienfaisante. Pas plus que l'envie ou l'injustice, la désillusion ne fera fléchir sa vertu

On le voit, comme les grands romantiques, M. Rostand croit à la fonction annonciatrice du poète. Les thèmes que développe en son nom Chantecler sont de grands thèmes lyriques et moraux, d'une portée générale, d'une valeur universelle, applicable à tous

les temps et à tous les hommes. M. Rostand les a développés d'ailleurs en vrai poète, et parfois en grand poète, avec une sûreté et une maîtrise dans l'expression qu'il n'avait pas encore atteinte. Il les a variés et renouvelés avec une abondance où l'on ne reconnaît pas SBulement l'ingéniosité dé la main et l'élégance de l'esprit, mais la puissance authentique de l'inspiration. Dans le rôle de Chantecler on reconnaît parfois la magnificence généreuse de Hugo, parfois la fermeté pathétique de Corneille. Ce coq symbolique prend la valeur d'un paladin, d'un des chevaliers errants de la Légende des Siècles. Il a, comme le Christ, sa passion et son évangile. Tout cela, qui constitue tout à la fois la partie lyrique, et, si je puis dire, la partie positive de l'œuvre, est ample, simple, et même grand. Or, à cette affirmation lyrique, à cette attestation, nette et vaste comme un credo, M. Rostand a opposé une partie satirique et négative "^ qui , déconcerte par sa confusion et surtout par sa petitesse.

Voilà le vice profond de l'œuvre. Quand on veut poser un contraste à Don Quichotte, on dresse en face de lui un Sancho Pança, c'est-àdire un personnage qui représente, lui aussi, une forme éternelle de l'esprit humain. Mais aller chercher, comme l'a fait M. Rostand, les formes les plus précaires, les plus mesquines, de la mode ou du mauvais goût, descendre de la morale éternelle à la satire du jour, c'était nécessairement rompre l'équilibre, et c'est ce que le public a plus ou moins clairement senti.

Quand M. Rostand, à la fm du second acte, met en présence le coq et le merle, l'un tout empli de la foi mensongère, mais féconde, en sa mission, l'autre, sceptique, précis, moqueur, incapable, parce qu'il s'attache seulement à la vérité matérielle, de comprendre la valeur des grandes illusions, nous acceptons vo-

lontiers cette position. Nous applaudissons de tout notre cœur et sans nulle gêne. Mais, dès l'acte suivant, l'acte chez la pintade, à quoi descendons-nous? Un défilé volontairement burlesque fait passer devant nous les petits envieux de lettres, les snobs bizarres, les pédantes de salons, les symbolistes, les vers-libristes, tout

ce que M. Rostand veut atteindre et tarer comme autant de déformations et de monstruosités littéraires ou morales. Certaines de ces intentions — pas toutes — sont généreuses. Mais nous n'étions pas préparés à ces scènes de revue aristop lianes que. Le conflit était plus haut. Et cela est si vrai que, dès ce moment, la forme change. Le verbalisme empiète sur le lyrisme. Le coq, pour bafouer ses adversaires, emprunte leurs façons et leur langage, et M. Rostand parait prendre tant de goût à la parodie, qu'on ne sait plus s'il veut nous la faire applaudir ou nous la faire détester.

Donc, pas de proportion entre le lyrique et le satirique, entre le positif et le négatif. On a tout mis à l'échelle, excepté ça. Et certes, je n'ignore pas à quoi correspond, dans la genèse de l'œuvre, cette réelle désharmonie. Dans Chantecler^ M. Rostand s'est livré lui-même, tout entier, et nous savons trop, par notre expérience de tous les jours, que de grandes souffrances peuvent avoir de petites causes. En dépit de sa gloire précoce et universelle, M. Rostand a sans doute cruellement souffert des petites envies, des petites attaques, des petites concurrences, et il nous livre, avec une intrépide sincérité, le secret de ces misères cachées. Mais certains faits, certains souvenii's

ne peuvent prendre cependant dans notre conception générale du monde la place qu'ils ont tenue dans notre vie sentimentale.

Une mise au point est nécessaire, que le philosophe essaye dans son domaine et que le poète doit réaliser aussi dans le sien.

Et cependant je me demande si à ce défaut évident de construction et d'équilibre ne correspond pas un des charmes les plus certains de l'œuvre. Chantecler est une confession, la plus libre, la plus sincère que jamais poète ait osée sur le théâtre. C'est un épanchement, un débondement, le cri soulagé de l'homme qui, en une fois, a voulu tirer de lui toutes ses douleurs, toutes ses fiertés, toutes ses inquiétudes, toutes ses pensées. Toute cette matière se présente telle qu'elle est au fond de chaque cœur, disposée sans proportion et sans perspective. Mais c'est aussi quelque chose de recueillir un tel cri dans sa pleine franchise et dans sa pleine liberté.

Il y a dans Chantecler l'aveu limpide de tout ce qu'est l'homme. Et l'on y découvrira aussi, si l'on veut bien regarder, toute l'œuvre passée du poète. Le poème tient à la fois du roman de chevalerie, de la fable et du mystère. On y

retrouve, avec plus de gravité et de force, l'accent héroïque de Cyrano — et n'oublions pas d'ailleurs que le coq de Chantecler est un coq gascon. On y retrouve, particulièrement dans le rôle de la faisane, ce sens attendri du dévouement et du sacrifice qui faisait le charme le plus doux de V Aiglon. Les grands thèmes sur la vertu de la croyance, sur l'efficacité non seulement de la foi mais de l'illusion, couraient déjà dans La Princesse Lointaine. Et il fallait se souvenir de La Samaritaine en entendant le coq prêcher, par la parole et par l'exemple, son évangile pratique et chrétien.

Je me souviens, en achevant de noter ces impressions hâtives, d'un mot de M. Emile Faguet sur Cyrano. M. Rostand, disait-il, a

réalisé avec Cyrano le drame que nos romantiques avaient vainement essayé. Avec Chantecler, il me semble qu'il a donné l'expression finale du romantisme, qu'il l'a poussé jusqu'à une limite qui ne sera pas dépassée. La nouveauté du romantisme, au théâtre, ce fut d'ajouter aux conflits de passions et de faits dont se contentait la tragédie classique, l'expression de sentiments d'ordre général, qui n'étaient commandés ni par les caractères ni par l'action, et qui marquaient comme une intrusion de la personne du poète dans le drame. Le lyrisme,

avec ses grands thèmes pittoresques ou sentimentaux, brisait la paroi close. Les personnages, changeant de rôle, n'étaient plus que des porteparole, des interprètes du poète, qui empruntait pour un instant leur voix. Ici, la part du lyrisme, c'est le drame tout entier. Le lyrisme a tout envahi, tout absorbé. Et, pour bien marquer que le flot poétique a tout recouvert, les personnages ont perdu jusqu'à leur figure humaine. Le support est retiré. Il ne reste plus, pour faire la substance entière du drame, que ce qui en était, pour les premiers romantiques, l'ornement, l'accompagnement symphonique.

C'est en ce sens que Chantecler m'apparaît un tour de force que M. Rostand seul pouvait tenter et réussir comme il l'a fait, une œuvre unique jusqu'à ce jour, et qui restera sans doute unique.

La Vierge Follet

C'est un grand, un très grand succès, plus grand que celui du Scandale^ au moins égal à celui de La Femme Nue. C'est mieux que cela. C'est ce que M. Henry Bataille a jamais donné de plus pénétrant, de plus pathétique, et, en même temps, de plus vigou-

reux, de plus mâle si je puis dire. Dans ce genre du drame sentimental, du drame d'amour, qui est devenu un des genres courants de notre théâtre, jamais, depuis les deux chefs-d'œuvre de M. de Porto-Riche, nous n'avions applaudi rien de pareil ou rien d'égal.

Je ne suis pas suspect, vis-à-vis de M. Henry- Bataille, d'une prévention partiale. J'ai longtemps été rebelle; j'ai volontairement lutté

Gymnase, 24 février l'JlO

contre l'inclination qui devait m'entraîner vers lui. Dans l'article que j'ai publié l'an passé sur Le Scandale^ on a pu trouver la trace de cette résistance, de ce qu'il subsistait d'inquiet, de partagé dans mon sentiment. Mais, cette fois, je m'avoue vaincu. Et ce n'est pas seulement parce qu'une pièce comme La Vierge Folle atteste l'augmentation, l'agrandissement de l'art et de la personne propres de M. Bataille; c'est sans doute aussi parce que je sens son œuvre nouvelle presque entièrement débarrassée de ces faux ornements, de tout cet appareil d'artifices qui choquait le goût au point de paralyser l'émotion. Peut-être vais-je m'abandonner ici à un ridicule mouvement d'orgueil. Mais si la persistance de critiques sous lesquelles il sentait bien courir l'admiration avait pu agir, si peu que ce fût, sur M. Henry Bataille, si cette influence avait pu le déterminer à dénuder sa manière, à se défier des élégances rajoutées, du pittoresque de facture et des malices de métier, à réserver ses dons d'expression poétique et d'évocation suggestive pour les moments où ils peuvent se produire pu-

rement, c'est-à-dire pour les moments pleins et intenses du drame, alors je me sentirais fier, j'en viendrais à penser que notre ingrat et dur labeur peut parfois ne pas être inutile.

Qu'on n'aille pas croire cependant que La Vierge Folle soit une pièce naïve. C'est une pièce parfaitement habile et même une pièce rusé?. Personne ne manie d'une main plus subtile que M. Bataille tous les ressorts, et, s'il le faut, toutes les ficelles du théâtre. Personne ne prévoit et ne calcule plus exactement le sens, la puissance, la durée d'un effet. Mais cette fois, l'adresse ne supplée pas à la vérité; elle s'accorde, elle coïncide avec elle. Le métier n'est que la mise en œuvre, la mise en valeur de sentiments, de mouvements, d'actions exactement nécessités par la logique intérieure des personnages. Il joue le rôle d'un encadrement, d'un éclairage; il aide à la présentation du tableau, mais, s'il prépare ou accroît l'impression du spectateur, c'est sans altérer la valeur de l'œuvre. La méprise, ici, est impossible. Quand une œuvre, quelle qu'elle soit, suscite une émotion aussi profonde, aussi durable, aussi complètement acceptée que celle où nous a jetés La Vierge Folle, il n'est pas possible que nous ayons été dupes, et nous avons bien touché de la vérité.

Le sujet est simple. Il est même probablement le plus simple qu'ait jamais traité M. Ba-

taille, puisqu'il ne suppose ni de caractères singuliers, ni d'événements tirés hors de l'ordinaire. Le voici, très succinctement résumé. Un homme de quarante ans, marié, a séduit une jeune fille, ou, pour mieux dire, car le mot de séduction est impropre, une passion réciproque s'est élevée entre une jeune fille et un homme marié. L'homme, Marcel Armaury, est de naissance bourgeoise, avocat de son métier; la jeune fille, Dianette de Gha-

rance, appartient à la société la plus aristocratique, et son père en particulier, le duc Amédée de Gharance, est un gentilhomme à la vieille mode, intraitable en ce qui touche la discipline de sa famille et l'honneur de son nom. Marcel Armaury avait été l'avocat du duc et était devenu son ami ; M"^^ Armaury et la duchesse s'étaient rapprochées à leur tour, et, grâce à cette familiarité, la liaison de Marcel et de Dianette a pu se former et demeurer secrète. Mais un incident quelconque, une lettre surprise, révèle inopinément aux Gharance la brutale vérité. Et ainsi s'amorcent trois développements dramatiques, entre lesquels M. Bataille aurait eu le droit de choisir, mais qu'il a retenus tous trois et dont aucun n'est sacrifié aux autres. Un drame de famille : le désespoir et la honte des Gharance; leurs efforts pour dissimuler ou limiter leur déshon-

neur; leurs tentatives de réparation et de vengeance. Un drame d'amour : l'inflexible volonté des deux amants de rester unis en dépit de tous les obstacles, par delà tous les désastres. Un drame d'amour encore, mais d'amour misérable et désespéré : le supplice de Fanny Armaury, la femme de Marcel, sa stupéfaction devant la ruine de sa vie, sa résistance, presque cruelle, tant que la lutte lui parait possible; puis une sorte d'héroïsme naissant de l'excès de l'amour et de la douleur, et haussant cette simple femme jusqu'aux sommets de l'abnégation et du sacrifice, jusqu'à une sorte de délire mystique et sacré. Tout ce qui concerne les Charance est traité fortement, mais sans excès d'ampleur, avec une mesure et une justesse parfaites. M. Bataille a eu le courage d'user, et le tact de ne pas abuser des effets que pouvait lui fournir la condition des Charance, leur souci du nom, leur piété, La scène, qui sert d'exposition, entre le duc et le directeur de la famille, l'abbé Roux, le conseil tenu entre le duc, la duchesse et le

prêtre et qui aboutit à la résolution d'enfermer Dianette, jusqu'à sa majorité, dans la clôture d'un couvent rigide, la scène où le duc arrache de sa fille une confession plus explicite et lui notifie sa décision que Dianette, muette et tendue, accepte avec une feinte obéissance, sont des

scènes excellentes, exécutées avec une sobriété, une plénitude de moyens qui font sentir la main d'un maître. La douleur presque forcenée de Charance s'oppose à la douleur étourdie et presque attendrie de la duchesse, et c'est une observation importante et juste d'avoir montré que, dans une crise de cette sorte, le père était le plus gravement atteint; que le père, plus que la mère, est le gardien troublé, jaloux, de la virginité de sa fille. Charance se pose comme la vraie, comme la seule victime. Il tient Armaury pour un gredin vicieux qui abusa de l'innocence d'une enfant, et, quand paraît devant lui Fanny Armaury, femme et peut-être complice du misérable, c'est sans ménagement aucun, avec une fureur égoïste et sauvage qu'il lui assène l'atroce révélation. Quand le plan secret de Marcel et de Dianette se découvre, quand Dianette, à la veille du jour fixé pour son entrée au couvent, s'échappe avec son amant, et parvient à gagner avec lui l'Angleterre, les Charance se lancent éperdument sur la piste des fugitifs. Ils emmènent avec eux le prêtre, leur fils Gaston de Charance, et jusqu'à la malheureuse Fanny, dont on compte utiliser la douleur comme un argument suprême. Tout est essayé et tout échoue : les négociations, dont l'abbé Roux se charge en vain, le duel qu'Armaury

refuse, une combinaison de divorce et de remariage qui se heurte à la résistance de Fanny. Les Gharance alors ne songent plus qu'à la vengeance, et nous verrons Gaston guetter Armaury

dans les couloirs d'un hôtel de Londres ou même s'introduire de nuit dans sa chambre pour l'abattre d'une balle de revolver.

Cette poursuite, ces menaces n'atteignent pas le bonheur inflexible des amants. Ils s'aiment, et cela suffît. Dianette, qui a dix-huit ans, a transporté dans son amour tout le courage, toute la foi de la jeunesse. Marcel, qui en a quarante, aime comme un homme qui a reconnu pour la première fois l'amour. Quand le prêtre lui parle de devoir, il peut répondre que son devoir véritable est désormais envers Dianette. Et d'ailleurs, c'est en quittant Paris qu'il a pris la seule résolution difficile; car il ne méconnaît pas Fanny, il sait ce que vaut l'amour qu'elle lui portait, et il reste lié à elle par une infinie, par une impérissable tendresse. Ce caractère de Fanny, je l'ai indiqué déjà par quelques formules rapides, mais je ne saurais assez répéter avec quel art puissant, tendre, farouche, M. Bataille l'a rendu vivant devant nous. Après la rêvé-

lation insultante des Gharance, une explication était intervenue entre Fanny et son mari, explication à laquelle nous n'assistons pas, mais où Marcel dut dissimuler vis-à-vis d'elle comme Dianette vis-à-vis de ses parents, et qui, sans la consoler, l'avait rassurée. En cet instant, Fanny Armaury s'était crue la plus forte. Soudain, une lettre anonyme l'avertit du départ imminent de Dianette et de Marcel. Elle accourt dans l'appartement où les deux amants s'étaient donné rendez-vous. Dianette, dès son arrivée, se cache dans une pièce retirée, mais Fanny devine sa présence, et d'un tour de clé elle a enfermé sa rivale. Elle tient dans sa main cette clé, symbole du bonheur et du malheur futurs; il dépend d'elle, d'elle seule, de détruire ou d'accomplir le projet des deux amants. Elle lutte tout d'abord, elle essaie de convaincre

Marcel, plus que de l'émouvoir. Puis elle juge indigne d'elle d'user d'une force, d'une contrainte. Elle tend à Marcel cette clé qui le rend libre, qui transfère sur lui la charge de décider. Peut-être espère-t-elle secrètement que Marcel sera touché de cette générosité magnifique, mais après que Marcel, obéissant à son amour et à ce qu'il estime son devoir, s'est enfui avec Dianette, elle ne défaille pas devant la tâche qu'elle s'est imposée. C'est elle qui couvre la

fuite de Marcel; c'est elle qui occupe, jusqu'à ce que les amants soient hors d'atteinte, le jeune Gaston de Gharance, averti comme elle, et qui accourait, comme elle, pour surprendre et pour reprendre sa sœur.

En Angleterre, au cours de cette entrevue suprême avec Marcel que les Gharance ont machinée, Fanny Armaury se surpasse encore. Elle pressent tout le pouvoir qu'exercerait sur son mari le spectacle de sa douleur, mais elle s'oblige à n'en pas user, et cela est plus déchirant encore que la plus lamentable scène de supplications ou de sanglots. Elle sent, elle sait que l'homme qu'elle aime lui est repris, et une seule idée l'occupe. Lui est-il repris pour la vie entière? Reviendra-t-il un jour? Se souviendra-t-il qu'elle l'attend, intacte et pareille, qu'elle vivra de cette attente, qu'il la retrouvera prête au premier besoin, au premier appel? En dépit du fait accompli, elle est si bien restée l'amante, la femme, que devant les projets de vengeance des Gharance nous la verrons se dresser, vigilante et brutale. Elle leur rendra insulte pour insulte, les accablera de sarcasmes méprisants, et, quand Gaston aura dressé son embuscade, c'est elle qui viendra avertir Marcel du danger qui le menace. La première fois qu'au cours du drame nous la verrons se rencontrer

face à face avec Dianette, ce sera dans cet appartement d'un hôtel de Londres, et en se jetant comme elle, avant elle, pour couvrir Marcel contre l'arme de Gaston.

L'émotion qu'ont provoquée ces grandes scènes est difficile à exprimer. Elles ont tenu le public haletant, immobile, accablé comme par une douleur personnelle. Je cherche, avec un peu de hâte et de trouble, ce qui en constitue la beauté propre, et il me semble — ce qui était vrai déjà de La Femme Nue — que c'est l'art qu'a M. Bataille de faire souffrir son personnage jusqu'au point où la douleur devient clairvoyante. Rien au monde n'est si cruel. La douleur ordinaire affole, égare, rend aveugle. Mais, à mesure que la torture devient plus intense, il semble que la victime acquière plus de calme et de lucidité. Comme Louise Dernier dans La Femme Nue^ Fanny a passé cette limite. La souffrance ne la rend pas seulement lucide, mais voyante et prophétique. Le passé s'éclaire pour elle. Elle aperçoit, pour la première fois sans doute, comment, jusqu'à quand Marcel l'a aimée. Elle sait ce que le présent contient exactement de chances contraires, ce qu'elle peut obtenir, ce qu'elle n'a pas le droit d'exiger, puisqu'elle ne l'obtiendrait que sous la contrainte de la pitié. Elle prévoit presque l'avenir. Chacune de ses

phrases, chacune de ses questions semble atteindre directement, au point qu'il faut, le cœur de l'homme. Et rien n'est si cruel, je le répète encore. Mais cela est beau.

Et certes je n'entends pas qu'avec de telles beautés la pièce de M. Bataille soit sans défaut. Si le premier acte, à un ou deux détails près qui gênent encore un goût susceptible, est d'une exécution presque parfaite, il n'y a pas, ce me semble, un équilibre suffisant entre les autres, qui ne me paraissent pas tout à fait du

même poids. Le deuxième et le troisième actes sont composés, à dessein, de deux parties distinctes, dont la première semble s'étendre ou s'amollir à dessein pour mieux faire valoir le pathétique de la seconde, et ce sont là des manières de virtuose, ralentissant le mouvement avant l'effet ou avant le trait, des adresses un peu factices dont la maîtrise de M. Bataille peut décidément se passer. Si le milieu Charance est excellent, si le caractère de Fanny atteint à la plus poignante vérité, celui de Marcel, bien que parfaitement cohérent et juste, ne me semble pas marqué de traits assez particuliers, assez « individualisés ». Et j'aurais bien des objections à

faire au dénouement, qui est fourni par le suicide de Dianette. Je sais bien que Dianette est la vierge folle, celle qui, suivant la parabole de l'Evangile, aura laissé brûler trop vite l'huile de sa lampe. Je sais qu'elle a dix-huit ans, l'âge où le goût de la mort se mêle le mieux au goût de l'amour, l'âge où les uns se croient inaptes au bonheur et les autres à l'extrémité du bonheur possible, l'âge où l'on se tue par déception quand on ne se tue pas par satiété, l'âge où l'on désespère que la vie nous offre jamais rien de bon ou jamais rien de meilleur. Je sais qu'avant de mourir, Dianette a obtenu de Marcel le bonheur suprême, l'attestation solennelle devant Fanny, devant cette Fanny qui vient de le sauver, qu'elle est la plus aimée, la seule aimée. N'empêche que l'obscurité volontaire où M. Bataille a laissé le personnage de Dianette nous oblige à rapporter son suicide à des des sous mal connus de son caractère, qu'ainsi le dénouement, qui se comprend abstraitement, poétiquement, ne se justifie pas dramatiquement, et c'est encore un grand défaut sans doute. Mais je crois l'avoir dit déjà à propos de M. Bataille : quand la valeur d'une œuvre est certaine, rien n'est plus vain que de chercher la balance exacte de ses qua-

lités et de ses vices. Nous ignorerons toujours si les uns n'étaient pas la condi-

tion nécessaire des autres, et nous savons, par toute la leçon de l'expérience et de l'histoire, combien les défauts d'une œuvre s'effacent vite, pourvu que ses qualités la fassent durer.

Le Songe d'un Soir d'Amour i

Il est proablc que nous avons entendu hier ce Songe d'un Soir d'Amour dans les pires conditions possibles. Ceci n'est pas du tout un compliment désobligeant pour les interprètes, dont l'un au moins fut au-dessus de l'éloge, ni une critique de la mise en scène, qui fut sufRsante. Ce que je veux dire, c'est qu'on ne saurait très problablement se former une idée exacte, une idée complète, du poème de M. Henry Bataille après cette unique audition. C'est assurément trop peu de ne l'avoir entendu qu'une fois. Une œuvre aussi particulière que celle-là dans sa conception, aussi nuancée dans son exécution, aurait exigé qu'on se familia-

Comédie Française, 26 avril lUlO

risât plus lentement avec elle. Et, surtout, il me paraît probable que ce « poème théâtral » est d'abord un poème tout court, et qu'avant qu'on pût saisir et goûter pleinement la réalisation scénique, une première connaissance eût été nécessaire, celle que procure l'attention tranquille du lecteur devant son livre.

Je ne doute pas qu'à la lecture, beaucoup d'intentions, beaucoup d'inventions qui nous ont échappé hier ne se révèlent avec une clarté nouvelle. Certes, nous avons pu vérifier que, depuis La

Chambre Blanche et Le Beau Voyage^ M. Henry Bataille n'avait rien perdu de ses dons d'évocateur ou d'enchanteur poétique. Il a conservé intact le pouvoir de bercer, de charmer, de troubler par le moyen des rythmes et des mots. L'habitude du métier dramatique n'a pas tari ni fait dévier la veine. Et plus d'une fois, en sentant la résonnance intérieure qu'éveillait telle phrase ou tel geste, en constatant le choc direct que frappait sur nos centres nerveux telle épithète ou telle image, nous avons éprouvé que ce poème théâtral était bien authentiquement d'un poète. Mais ces secousses discontinues, si elles nous rassuraient sur la nature et sur la valeur de l'œuvre, ne suffisaient pas cependant pour que nous en pussions embrasser du coup la richesse et la

continuité probables, l'harmonie, — peut-être la beauté.

Deux causes ont aggravé cette impression. Le Songe d'un Soir d'Amour est écrit en vers irréguliers — on peut, je crois, les qualifier ainsi, bien que l'alexandrin y domine — et dont la suite compose une sorte de mélopée fluide et chantante. Gela est tout à la fois intime et décoratif; les termes famihers s'y mêlent aux métaphores les plus raffinées, mais la sensation qui domine est celle d'un chant câlin et languissant, où la pensée se fond, s'endort peu à peu. Nous ne trouvons pas pour appuyer, pour asseoir notre attention, les arêtes vives, les points de repère prévus, les étais du vers classique. L'habitude, sans doute, s'établirait progressivement; l'adaptation se créerait à la longue, peut-être même assez vite, et rien ne dit qu'alors notre émotion ne serait pas plus douce ou plus intense, mais précisément cette habitude et cette adaptation ne se créent pas du premier coup. En second heu, la réahsation scénique du poème de M. Henry Bataille repose sur une des conventions que le public, je ne sais pourquoi, a toujours eu le

plus de peine à accepter. Des trois personnages qui occupent presque constamment la scène, le premier est un homme, le second une femme, le troisième est

le fantôme d'une autre femme. Et ce fantôme, visible à l'homme, est invisible à la femme réelle. Qu'une apparition soit sensible à l'un des personnages réunis sur la scène, se fasse voir et entendre de lui, agisse tout au moins sur lui, et cela, en demeurant inaperçue des autres, c'est une fiction q[ui laisse toujours le spectateur un peu indocile, fût-ce dans la scène de l'oratoire à^Hamlet,

Et, cependant, il faut ajouter qu'à ce point de vue le poème théâtral de M. Henry Bataille est d'une conception presque absolument nouvelle et originale. On ne pourrait guère l'apparenter, je crois, qu'à certains contes d'Edgar Poë, tels que Le Cœur Réi^élateur et l'admirable Ligeia. Ici, l'apparition n'est plus du tout, comme dans les Nuits de Musset, une fiction personnifiée. Elle n'est pas davantage, comme dans Hamlet, la figure fantomatique d'un absent ou d'un mort. Elle représente uniquement un sentiment, un souvenir. Cette distinction est peut-être obscure, mais on va mieux me comprendre. Un homme est venu faire visite, le soir, à une femme qu'il désire, qu'il croit même aimer, qu'à tout le moins il voudrait aimer. « Elle)) est une courtisane, « Lui » est un artiste que nous savons à peine remis d'une longue passion dominatrice et douloureuse. Il est

clair pour nous qu'il voudrait s'étourdir, laisser derrière lui, dans l'élan d'une nouvelle aventure, des souvenirs encore tenaces, une souffrance toujours obsédante. Le tête à tête à peine engagé, voici qu'un spectre pénètre dans la chambre, un spectre qui revêt la forme de la bien-aimée d'autrefois, de l'infidèle. Mais

ce spectre, ce n'est pas, à proprement parler, l'absente, la bien-aimée, c'est, le symbole réalisé du souvenir que l'amant a gardé d'elle. C'est du cœur et du cerveau de l'homme qu'il émane. Il matérialise une présence spirituelle, une idée fixe, une obsession. Et si, dès l'entrée du fantôme, nous sentons l'homme hésiter dans sa nouvelle conquête, reculer devant les gestes ou les paroles qui l'engageraient vis-à-vis d' « Elle », opposer aux tendresses provocantes de sa partenaire des hésitations incompréhensibles, s'arrêter quand il faudrait avancer, se taire quand il faudrait parler, puis, finalement, rompre le rendez-vous sans politesse, cela signifie qu'un souvenir est parfois plus vivace et plus fort qu'une présence, que l'amour ne nous quitte pas avec celle qui l'inspirait, qu'il peut habiter longtemps notre cœur, au point de le tenir fermé à d'autres joies, et qu'à rompre cette possession, la volonté de l'homme se brise, puisque nous ne sommes pas plus

maîtres de notre mémoire que de notre imagination.

La bien-aimée d'autrefois n'avait pas été fidèle; elle n'avait sans doute jamais aimé. Ce n'est pas sa pensée à elle^ occupée assurément d'autres objets, qui vient troubler ce soir-là le cœur de l'amant par une sorte de choc télépathique. L'amant se torture lui-même. Le spectre qui le domine et le dirige, qui fane entre ses mains toute joie, gâte toute saveur, c'est son amour encore vivant et sa mémoire. Ce thème essentiel, que j'essaie d'éclaircir dans sa donnée plutôt que d'indiquer les développements et les variations qu'il comporte, remplit tout le poème de M. Henry Bataille. Et, pour le poser avec plus de force et de clarté, M. Bataille l'a appuyé sur une préparation excellente. Il a voulu que ce souvenir dévastateur, la femme nouvelle, « Elle », contribuât pour sa part à l'évoquer, que la légende de douleur et de passion dont

l'homme est paré fût un des attraits qui la tentent. Dans ce rendez-vous d'amour, l'idée de la bien-aimée d'autrefois sera présente dès les premières caresses. L'homme veut y échapper; « Elle » veut en triompher. Mais on n'échappe pas au souvenir, on ne triomphe pas de l'idée. Et tout cela est grave, profond, puissant, et méritait d'être exprimé

par un poète... Aussi veux-je déplorer encore que, dans les conditions où l'œuvre |de M. Henry Bataille nous a été présentée, nous n'ayons pu que deviner sa valeur poétique, la flairer si je puis dire, plutôt que la saisir et la posséder pleinement. Cette audition unique, sans lecture préalable, nous aurait presque obligés à ne considérerce poème que comme une œuvre de théâtre ordinaire, alors que tout y fut évidemment subordonné à l'intensité de l'émotion spéciale que M. Henry Bataille voulut communiquer aux spectateurs. Mais cette émotion, par la nature même des moyens employés, ne pouvait guère être immédiate, si bien que pour apprécier la réussite exacte de l'œuvre, il faudrait attendre une occasion, qui sans doute se retrouvera... Cette remise est le plus sage parti, et tout en m'excusant de n'exprimer ici qu'un jugement provisoire, je répète que c'est le seul, à ce qu'il me semble, qu'on puisse formuler équitablement aujourd'hui.

M. DARIO NICODEMI

La Flamme 1

C'est une singulière chose que la pièce de M. Dario Nicodemi. On y retrouve tout à la fois l'influence du drame français à la Sardou, du théâtre allemand et Scandinave, du vérisme italien. D'amples discours précèdent des actions brusques et raccourcies; des sentiments troubles ou confus se résolvent en éclats brutaux;

l'allure des personnages a, tour à tour, quelque chose de tortueux et de cynique. Et comme il a manqué à M. Dario Nicodemi le coup de poigne magistral qui eût réduit à l'unité ces éléments composites, sa pièce a déconcerté le public de même qu'elle égare un peu le jugement. Mais elle n'en est pas moins d'un homme doué, qui

Théâtre Réjane, 28 février

possède d'instinct le don scénique, qui sait voir, qui sait rendre durement ce qu'il voit, qui a le sens du mouvement et de l'attaque. Ce n'est pas tout à fait ce que nous attendions après Le Refuge', c'est assez pour nous donner la confiance d'attendre encore.

Le drame se noue et se résoud entre quatre personnages : Vigier, banquier sexagénaire; Geneviève, sa fille du premier lit; Françoise, sa seconde femme; Antoine Dauvigny, mari de Geneviève. La scène est en Sicile, près de Taormina, dans une villa de style italo-arabe que les Vigier ont aménagée avec un goût qui fait envie, et où ils passent les étés. Vigier, retenu à Paris, n'a pu prendre encore ses vacances cet été-là, et les deux Dauvigny se trouvent seuls depuis quelques semaines avec Françoise, leur belle-mère, qui est une femme de trente-cinq ans environ, toute radieuse d'intelligence et de charme. Il advient ce que chacun prévoit : entre Françoise et Antoine naît et grandit un amour qui atteint bientôt à la passion. Est-ce l'effet de la solitude et de la saison, l'influence brûlante des étés du Sud, est-ce une affinité naturelle, est-ce une forme extrême de la connivence qui devait

s'établir naturellement entre les deux « épousés » de la famille, entre la femme pauvre que Vigier père s'est offerte par convoitise, et le

garçon pauvre que Vigier fille s'est attaché par amour? Il entre un peu de tout cela dans la passion véhémente que Françoise et Antoine se sont à peine avouée et qu'ils combattent de toute leur vertu. Mais Geneviève Dauvigny, qu'on nous peint comme une petite personne farouche et crispée, ne peut tolérer ce manège. Et sans s'expliquer le moins du monde avec sa belle-mère ou avec son mari, elle écrit brutalement à son père : « Mon mari aime ta femme, reviens. » Vigier télégraphie aussitôt pour annoncer son arrivée imminente, sur quoi nous voyons Geneviève interrompre le tête à tête des deux amoureux pour jeter entre eux, d'un air haineux et triomphant, la dépêche vengeresse, et Vigier, quelques instants après, apparaître comme le justicier implacable devant qui chacun doit trembler.

Vigier, cependant, aime Françoise à sa façon, et dans l'entretien où il prie, où il somme Geneviève de préciser son accusation, on sent à quel point cette révélation incommode l'a troublé. Il eût préféré sans doute tout ignorer, mais, puisqu'on l'a mis dans l'obligation de savoir, un seul point essentiel lui importe. Antoine est-il, au sens précis et matériel du mot, l'amant de Françoise? Geneviève a-t-elle la preuve du fait? Mais Geneviève, au contraire, ne s'attache pas

au fait. Elle ignore et ne se soucie pas de savoir si l'amour de Françoise et d'Antoine a reçu sa conclusion naturelle. L'essentiel, à ses yeux, c'est que cet amour existe, que l'amour d'Antoine ap-

partient désormais à Françoise, et non plus à elle. Le malentendu du père et de la fille s'ajoute ainsi au désarroi général, mais Vigier n'en poursuit pas moins son instruction et il fait comparaître successivement Antoine et Françoise. Antoine nie tout. Françoise proteste qu'elle est restée fidèle à son devoir. Une ruse que Vigier emploie, renouvelée des Grecs, lui fait connaître cependant la vérité. Il annonce que Geneviève est, comme lui-même, résolue à demander le divorce, et le silence d'Antoine, la joie de Françoise lui enseignent quel usage l'un et l'autre feraient de leur liberté. Alors éclatent sa jalousie, sa méchanceté, sa volonté despotique de conserver, fût-ce par la force, la femme qu'il a payée. A cette fureur répondent les cris de désespoir de Geneviève, les cris de rage d'Antoine soulevé d'indignation contre la délation de sa femme, contre la ruse ignoble de son beau-père. Mais Françoise calme tout ce tumulte. Dominant l'orage, elle décide qu'Antoine quittera la maison, dès le lendemain, mais avec sa femme, et qu'elle, acceptant le sacrifice, demeurera seule avec son mari, avec son devoir.

Cette proposition a pu apaiser un instant les forcenés, mais elle n'arrange rien, comme on pense. La jalousie de Vigier n'est pas rassurée. Geneviève reste torturée dans son amour et dans son orgueil. Elle ne supporte pas de devoir l'homme qu'elle adore à la générosité de sa rivale. Le sacrifice que Françoise a voulu consommer, qu'elle a voulu imposer à Antoine, fut inutile. Aussi, quand Antoine supplie Françoise de tout quitter, de fuir avec lui, l'héroïque femme finit-elle par céder. Ils s'évadent ensemble de la maison, déjà ils vont passer la porte, quand Geneviève, s'armant d'un fusil, tire et abat raide sa rivale.

Ce dénouement rappelle La Femme de Claude^ et l'action évoque le souvenir mêlé de Phèdre^ de Mithridate et de Bérénice. Les défauts de la pièce de M. Nicodemi ne sont pourtant ni les défauts du drame de Dumas fils ni les qualités de la tragédie classique. Ce qui gêne le spectateur, ce qui a nui au succès, c'est, comme je l'ai dit déjà, que tout soit en paroles et en actes, et que trop peu de place soit donnée à l'éclaircissement des sentiments. C'est aussi la confusion de l'imbroglio dramatique qui termine le second acte et que le sacrifice de Françoise apaise un peu trop promptement. C'est enfin qu'après ce vain sacrifice, tous les personnages se retrou-

vent exactement dans leur état, et que, malgré deux ou trois péripéties, Faction paraisse n'avoir pas changé de place. Mais l'arrivée de Vigier, à la lin du premier act^, la scène de Geneviève et de son père, au second, l'opposition instituée entre deux modes de jalousie inintelligibles l'un à l'autre, la jalousie physique et la jalousie sen- :|| timentale, le dessin âpre du caractère de Geneviève, vingt phrases éparses dans le dialogue sur l'amour, l'argent, la reconnaissance, que sais-je encore, tout cela me paraît d'un homme dont le talent, encore incomplètement dégagé, et peut-être insuffisamment sûr de lui-même, ne saurait laisser indifférent, d'un écrivain sur qui l'on peut compter, avec qui il faudra peutêtre compter un jour

M. GABRIEL NIGOND

Le titre indique suffisamment l'époque, et voici le lieu : un petit village d'Alsace au flanc du mont, entre la forêt et la prairie. Là vit Catherine Archer, l'aubergiste, avec les deux fils qu'elle éleva courageusement depuis son veuvage : le forgeron Janet, le bûcheron François. Janet, depuis un an, est accordé avec Francine,

la plus belle fille du pays, et François, s'il le voulait, pourrait aussi choisir tout près de lui une fiancée, car la petite Annette, la sœur du compagnon Glaudin, lui fait les yeux doux. Mais le bûcheron François, muet et sombre comme un homme des bois, nourrit un immense amour pour Francine, la promise de son frère

AU THÉ>.TRE

aîné. Il la poursuit de ses regards ardents, de son farouche désespoir, et l'on ne sait trop si Francine en est outragée ou troublée. Cependant, du fond de la Pologne, l'Empereur Napoléon vient d'ordonner une nouvelle levée. Tous les hommes valides devront rejoindre, par delà la Vistule, ce qui est encore la Grande Armée. Le village sera vidé d'un coup de tous ses garçons; Janet, François, Glaudin, partiront ensemble. Chacun essaie de montrer bon courage et de cacher aux autres son chagrin. Seul, François se révolte. Il refuse de partir sans avoir obtenu de Francine une preuve, un mot d'amour. Et comme Francine le repousse, comme Janet, qui a surpris leur entretien, l'humilie par sa grave et ferme bonté, voici que François s'esquive de la maison, gagne le mont et la forêt familière. Quand tout à l'heure, sur la place, l'officier fera l'appel des recrues, il manquera un homme à son compte. François Archer a déserté.

Six mois après. La vieille Catherine, entre Francine et Annette, garde tristement son foyer. Reverra-t-elle son Janet? Reverra -t-elle son François, qu'elle croit terré dans la montagne, dépistant de gite en gîte, les gendarmes lancés à sa recherche? Les bavar-

dages d'un vieil ivrogne, le père Faroux, donnent cependant à penser que François n'est pas caché si loin qu'on

le suppose. On raconte que chaque nuit, bravant le danger, il revient dans la maison natale. Ce n'est pas pour embrasser sa mère, c'est pour retrouver furtivement Francine, qui n'a pu résister à tant d'amour, et qui est devenue sa maîtresse. Et, en effet, sitôt Catherine couchée, voici François qui parait. Mais, cette nuit-là, sa trace a été suivie. En vain la brave petite Annette vient avertir les deux amants du danger. Il est trop tard : la maison est cernée de tous côtés; les gendarmes heurtent à la porte. Annette et Francine ont tout juste le temps d'enfermer François dans une sorte de huche qui se dissimule sous la cage de l'escalier. Les gendarmes entrent, fouillent la maison. Catherine, réveillée par ce tumulte, parait, et, dans son trouble, va droit, d'elle-même, à la cachette où son fils est tapi. C'est elle, mère ignorante, qui aura livré son enfant. François se jette, le couteau levé, sur les gendarmes, pour se frayer un passage jusqu'à la fenêtre. Il saute dans le jardin, mais un des gendarmes a tiré et l'a atteint. On porte sur une table le corps sanglant de François, et, d'un geste, Catherine Archer pousse hors de sa maison cette Francine criminelle, cette gueuse par qui sont venus la honte et le deuil.

Changement de tableau. Une plaine déso-

lée, ensevelie sous la neige. En bas, dans le ravin, la Bérézina, et le pont de bateaux vers lequel se hâtent les fuyards. La neige tombe ; le canon tonne. Des hommes passent, blessés, à demi gelés, couverts de loques, hommes de toutes races et de toutes langues, dont aucun n'espère plus revoir sa patrie et sa maison.

Une vivandière est là, avec sa petite voiture et son cheval, et les fuyards lui demandent en suppliant un abri, un peu d'eau-de-vie. La Grenadière — tel est son nom — les chasse à coups de fouet. Elle n'aime pas les mendiants et les lâches (?); elle entend faire le meilleur usage du petit fagot de bois qui lui reste, de son eau-de-vie et de sa pitié. Elle a choisi, pour les sauver, son petit pays Jean-Baptiste, Janet Archer et Claudin. Mais un boulet emporte Jean-Baptiste, et, quand Janet Archer s'élance pour relever le corps du pauvre petit, un boulet le frappe à son tour, lui enlève les deux bras. * Claudin, aidé d'un lancier polonais, étend Janet à terre, pose sa tête sur les genoux de la vivandière, et Janet s'endort doucement, tandis que la vivandière et Claudin chantent à mi-voix, pour le bercer, une chanson du village. Le canon tonne; la neige tombe toujours...

Nous sommes au village, après deux ans passés. François n'avait pas été blessé à mort. Les

soins de Catherine et d'Annette l'ont guéri. Et, comme on est sans nouvelle de Janet, qu'on n'espère plus jamais le revoir, Catherine n'a pas voulu refuser le bonheur au seul enfant qui lui reste; elle a permis que Francine rentrât dans la maison. Les deux amants devraient être heureux; mais le remords gâte leur amour; l'image de Janet les obsède. Et voici qu'en effet Janet revient, précédé de son fidèle Glaudin. Au premier moment, c'est une joie telle qu'on peut à peine la supporter. Mais il faudra s'apercevoir que Janet est infirme, il faudra l'instruire de ce qui s'est passé, depuis son départ, dans la maison. Au lieu de l'attendre, on l'a trahi; il comprend que son frère et sa fiancée avaient dû secrètement souhaiter sa mort. Il veut partir, quitter

ce foyer injuste, mais le désespoir de sa mère le touche. Il restera, il supportera le bonheur des autres; il accepte de vieillir seul, inutile, sans tâche et sans famille, à moins que la petite Annette — mais il n'y a pas de cinquième acte — ne se décide à changer d'amour et ne s'offre pour le consoler.

Telle est la pièce de M. Gabriel Nigond, et, si j'ai mis mon soin à la raconter exactement, c'est que l'analyse en fait apparaître, je crois, le principal mérite. Elle est attachante, presque émouvante. Elle fera couler des larmes. L'histoire

est ample, riche d'événements, bien conduite, et comment ne pas s'attendrir devant cette suite de tableaux pathétiques, devant le désespoir d'une mère qui voit partir ses enfants, devant les horreurs de la guerre, devant les angoisses de l'attente et les émotions cruelles du retour? Tout est fait pour nous toucher, même cette passion de François et de Francine que la terreur accompagne et que ronge le remords. Les trois actes dont la scène est au village sont précis, intimes, traités dans un détail simple et juste; l'acte où M. Nigond évoque la retraite de Russie a de la force, bien qu'exécuté sans fla-fla et sans excès de mise en scène. Ce ton de vérité familière me rappelait les beaux livres d'Erckmann-Ghatrian — qui sont d'excellents écrivains méconnus — Le Conscrit de 1813 ou Waterloo. Un peu de lenteur, peut-être, en dépit de l'abondance de l'action. Un style poétique un peu facile et monotone, qui n'ajoute pas autant qu'on l'aurait souhaité à la valeur du drame, mais qui contribue à son effet, car, dans cet ordre de sujets, le public préfère les vers à la prose. Beaucoup de vers heureux, d'ailleurs, ou de vers jolis, mais dans le mode pittoresque ou attendrissant plutôt que dans le ton éclatant ou hé-

roïque. Enfin, tout ce qu'il faut, en somme, pour assurer ou pour mériter le succès.

Mademoiselle Molière i

M. Gabriel Nigond détient assurément la plupart des qualités poétiques dont le théâtre exige l'emploi. Il possède la vivacité, l'agrément, le mouvement. Son vers est facile et souple, tendre quand il le faut, brillant ou coloré quand il convient. Il sait placer la tirade au bon endroit d'une scène, l'image ou la formule frappante à la bonne place d'un couplet. Il sait, ce qui est, plus rare, laisser à ses adresses comme une apparence d'ingénuité. M. Gabriel Nigond est un très bon poète de théâtre, et je ne doute pas qu'il connaisse un jour, un jour prochain sans doute, le vrai succès. Mais, avec tout cela, il me faut bien pourtant avouer que je n'aime

Odéon, 10 mai

qu'à demi cette Demoiselle Molière^ qu'il écrivit en collaboration avec le regretté comédien Louis Leloir. Je l'aime sensiblement moins que 1812^ qu'elle ne vaut pas, et à beaucoup près. Les dons du poète sont assurément les mêmes. Mais la pièce est moins bien conçue, moins bien construite, moins heureuse.

Le sujet, en dépit du titre, ce n'est pas la femme de Molière, mais Molière lui-même, et ce que nous savons de sa vie. Leloir et M. Gabriel Nigond prennent Molière aux débuts errants de sa vie de comédien, quand il promenait de ville en ville son répertoire de tragédies langoureuses et de farces à l'italienne. Ils le

conduisent jusqu'à sa mort, qui survint presque au sortir du théâtre, dans les circonstances que chacun connaît. Ils ont voulu, dans leur scénario docile, faire tenir à peu près tous les développements ou les épisodes que la biographie de leur héros pouvait fournir ou suggérer. C'était beaucoup, c'était trop sans doute; et cet excès d'intentions est ce dont leur pièce a le plus souffert.

Voici d'abord les thèmes généraux dont le sujet inspirait aussitôt l'idée : la tentation du théâtre, le préjugé mondain dont les acteurs

ont, paraît-il, souffert autrefois et dont ils prennent aujourd'hui une si abondante revanche, l'anathème injuste de l'Eglise. Voici les années difficiles où, menant avec lui, sur les routes, sa troupe indocile et affamée, le pauvre Molière rêvait cependant à Paris, au roi, à la gloire. Voici le portrait de l'homme, la suite et la preuve de ses vertus : son courage, dont il témoigne, dès le lever du rideau, dans une querelle avec ce vil intrigant de Roquette; sa bonne humeur intrépide; sa douceur aux hommes et aux bêtes; sa généreuse pitié dont il donnera la preuve suprême en jouant jusqu'au dernier souffle, pour ne pas priver les petites gens de son théâtre de leur gagne-pain. Puis il nous instruira lui-même, interrogé par le roi Louis XIV qui l'estime et le favorise, de sa méthode de travail. Il nous expliquera, sans nous livrer pourtant son secret, comment de l'apparence des hommes, de leurs visages, de leurs discours, il apprit à pénétrer jusqu'à la vérité de leur caractère ou de leur cœur.

On nous présente maintenant ses ennemis, résumés dans le personnage de ce Roquette dont j'ai parlé, et que Leloir et M. Nigond tiennent pour l'original vivant de Tartufe. Et c'est l'occasion

de nous rappeler la persécution dont l'immortel Imposteur fut victime, l'interdiction

prononcée par le Parlement, le placet fameux que La Grange et La Thorillière portèrent au roi dans la tranchée ouverte devant Lille. On ne nous montre pas le siège de Lille, mais La Thorillière en fait du moins le récit. Ici se placent, en manière de contraste, les protecteurs de Molière et ses amis : Mazarin, qui lui eût été bienfaisant sans sa ladrerie et sans les intrigues du méchant Roquette, le jeune roi Louis, qui applaudit Les Précieuses au Louvre, qui eût permis Tartufe s'il l'avait osé, et que nous verrons s'entretenir avec Molière en camarade familier; puis les hôtes de la petite maison d'Auteuil, Chapelle et le bonhomme La Fontaine.

La fidèle servante La Forêt est à son poste, et nous verrons enfin les deux femmes, qui furent, suivant Leloir et M. Nigond, le bon et le mauvais génie de Molière : Catherine de Brie, la maîtresse des mauvais jours, demeurée l'amie vigilante et sûre, puis Armande Béjart, qui devint M^i® Molière après qu'il l'eût épousée, et qui fut la femme coquette et cruelle que l'on sait. Nous assisterons à leurs fiançailles, quand Armande n'a que dix-huit ans, et l'on nous fera tout de suite comprendre qu'elle ne consent pas du tout par amour, mais seulement pour « faire du théâtre ». Bientôt ses impudentes trahisons désolent le malheureux qui

l'adore. Elle pousse la dureté jusqu'à s'afficher avec Roquette, l'ennemi déclaré de son mari. Trois ans durant, elle abandonne la maison conjugale, et si elle y reparait un jour, par hasard, c'est uniquement pour s'assurer le rôle d'Elise dans U Avare que Molière vient d'achever. Elle ne viendra pas même reprendre sa place d'épouse auprès de Molière mourant; elle arrivera trop tard dans l'agonie ; elle verra son mari mourir dans les bras de Cathe-

rine de Brie que, d'ailleurs, par une dernière illusion d'amour, il serre contre lui en l'appelant « sa petite Armande ».

On peut juger si une telle matière est touffue, et quel prodige d'adresse il eût fallu pour la disposer avec logique et avec clarté. Leloir et M. Nigond, au contraire, ont entassé et resserré les épisodes jusqu'à une sorte d'encombrement. Je n'en donnerai qu'un exemple. Le second acte se passe dans le cabinet de Mazarin. Nous y entendrons tour à tour Roquette intriguer auprès de Mazarin contre Molière et Molière réclamer un vieux reliquat de dettes à l'avaricieux Cardinal. Le cabinet du Cardinal se transformera alors en loge pour les comédiens qui doivent jouer devant le roi les Précieuses. Une scène de Molière avec le roi s'intercalera entre deux scènes d'amour de Molière avec Armande. Et

cette suite de scènes est si arbitrairement nouée qu'on ne peut échapper à une impression d'incertitude, et presqfue d'obscurité. Et comme, d'autre part, ce qui est ou devrait être l'essentiel du sujet, c'est-à-dire le caractère d'Armande et les souffrances amoureuses de Molière, n'est que fort superficiellement traité, comme Armande parait fort peu, et que tout le long de la pièce les personnages ou incidents épisodiques usurpent sur cette intrigue centrale, le sentiment d'un vide se mêle au sentiment d'un excès, et l'on garde finalement cette impression, absurde en apparence, mais assez fréquente au théâtre, d'une œuvre surabondante ou surchargée, et à laquelle il manque cependant quelque chose.

Je crois qu'en traitant des sujets de cette nature, il faut choisir nécessairement entre deux méthodes : trier un petit nombre de faits ou d'états très clairs, en composer une suite de tableaux dont chacun puisse former un ensemble, et dont on ne cherchera

à assurer l'unité que par la présence continue du personnage central. C'est le système « image d'Epinal », et il suppose nécessairement l'élimination de toute la matièi:e accessoire et secondaire. Ou bien il

faut s'attacher à une circonstance et à un sentiment unique, tel que l'amour de Molière pour Armande, et le traiter alors avec toute l'application, tout l'approfondissement dont on est capable, de manière qu'à la rigueur, en enlevant aux personnages les noms illustres dont ils sont parés, le drame conserve de l'intérêt et de la puissance. Leloir et M. Nigond n'ont pas voulu choisir. Pour une suite de tableaux, leur pièce manque de largeur et de clarté. Pour un drame, elle manque d'étude, de substance, de force... Et c'est pourquoi, si l'on veut trouver l'occasion de la louer, il faut en revenir aux hors-d'œuvre, aux incidents épisodiques, aux esquisses alertes et spirituelles du premier acte, à la scène charmante. où La Fontaine, arrivant chez Molière après l'heure dite, raconte, en matière d'excuse, l'histoire d'un chien que de méchants galopins voulaient noyer... Dans de telles scènes, on retrouve toute la facilité gracieuse et attendrie de M. Nigond, car, il faut le répéter encore, M. Gabriel Nigond est très bon poète de théâtre.

MM. SAM BENELLI ET JEAN RIGHEPIN

La Beffai

Après avoir mis à la scène La Route d^Émeraude qui était le roman français d'un écrivain belge, M. Jean Richepin nous présente aujourd'hui une adaptation de La Beffa qui est un drame

italien. Drame de quelle valeur, de quelle signification littéraire? c'est ce qu'il est bien difficile de déterminer. On nous a prévenus, sans doute, que l'œuvre de M. Benelli avait recueilli, dans son pays d'origine, un succès voisin du triomphe, mais cette information ne nous instruit guère. Il y a trop de pièces de chez nous, de pièces à grand succès et à grand tapage, que nous ne serions pas autrement fiers de voir exporter comme de purs spécimens de l'art français.

MM. SAM BENELLI ET JEAN RICHEPIN

J'aimerais encore mieux m'en fier aux confidences de quelques lettrés que j'ai entendus louer La Beffa comme une œuvre à la fois puissante et subtile, et vanter M. Benelli comme un homme d'une culture raffinée, d'une riche imagination poétique.

Ce qui est sûr, c'est que ces mérites, sans doute évidents à la lecture du texte italien ou à la représentation de l'œuvre authentique, n'apparaissent pas de façon bien manifeste à travers l'adaptation française. Mais je ne serais pas surpris qu'il y eût un peu de la faute de M. Jean Richepin. Il semble que l'auteur de tant de drames retentissants n'ait apporté à sa besogne d'adaptateur qu'un entrain assez médiocre. Pour écrire ces quatre actes, il ne s'est pas beaucoup dépensé. Il a travaillé avec ce qu'il a de plus facile dans son métier, de mieux acquis et de plus sûr dans sa manière. Il a appliqué directement sur le texte son assurance solide, son don d'improvisation sonore, son abondance d'images immédiates. Il n'a ni repensé, ni refait, ni récrit. Et c'est pourquoi sans doute La Beffa, telle que nous l'avons vu représenter, ne

donne l'impression ni d'une traduction proprement dite, ni d'une œuvre originale, mais plutôt d'une sorte d'exercice qui éprouve l'attention du spectateur sans atteindre sa sensibilité.

Qu'est-ce au juste que la Beffa? C'est la ((sale blague », la farce cruelle, qui fait souffrir, mais qu'il faut accepter en riant, crainte de paraître un homme épais qui n'entend pas la plaisanterie. Dans la Florence des Médicis — car tel est le temps et le lieu de l'action — dans cette société qui n'eut que l'apparence de la politesse et du raffinement, la beffa fut comme l'exutoire d'une sauvagerie quelque peu comprimée, et au plus noble des siècles français, au temps de Louis XIV, ce goût de mystification opprimante et féroce subsistait encore sous d'autres noms. S'il arrive que les deux frères Ghiaramantesi, Néri et Gabriel, s'emparent de leur camarade Giannetto-Malespini, le ficellent dans un sac, le plongent par trois fois, du haut du pont, dans la rivière, et, une fois la baignade achevée, le lardent de coups de dague dans le dos, il ne faut pas prendre l'incident au tragique, c'est une beffa.

Peut-être cette beffa passerait-elle un peu les habitudes courantes. D'autant que, depuis leur commune enfance, Néri et Gabriel ont toujours abusé de leur force contre Giannetto, et que leur camarade est peu à peu devenu leur souffre-douleur. Néri a même poussé la cruauté, s'étant aperçu que Giannetto aimait la charmante Ginevra, jusqu'à approprier la belle à

son usage. Il serait temps sans doute que Giannetto se dressât en homme contre ses persécuteurs. Mais il est faible, et il est lâche. Ou plutôt un corps débile et craintif trahit en lui un cœur ardent. Il ne respire que vengeance, mais, sa vengeance, c'est de

la ruse, non de la force ouverte qu'il peut l'attendre. Et c'est toute la pièce : Giannetto, armé de sa patience, de sa malice, de sa haine, rendant souffrance pour souffrance, et beffa pour beffa.

Voici ce qu'invente l'astucieux jeune homme. Après la baignade déjà décrite, Laurent de Médicis a ordonné une réconciliation entre Giannetto et Néri. Les paroles de paix s'échangent à la table d'un noble florentin, le seigneur Tornaquinci. Le vin ayant suffisamment échauffé Néri, Giannetto le défie d'accomplir je ne sais plus quelle prouesse extravagante. Néri se pique au jeu, accepte le défi, et, quand il s'est mis dans la posture absurde que la prouesse comportait, une bande d'estafiers postés par Giannetto l'arrête et veut l'enfermer comme fou. Néri se défend en furieux, mais rien ne ressemble plus que la fureur à la folie, si bien que Néri, dûment garrotté, est mis en lieu sûr. Chacun désormais le tient pour fou, même Ginevra, dont la coquetterie ne résistera pas longtemps à l'amour de Giannetto. Néri par-

viendra à s'échapper, courra chez Ginevra, mais il subira la honte de se voir repris et garrotté de nouveau devant sa maîtresse, il la verra trembler de peur et de dégoût à son approche. Serré dans ses liens, il verra Ginevra s'abandonner devant lui aux caresses de Giannetto; il entendra Giannetto l'insulter de sa compassion hypocrite, de ses soins féroces. Ce Néri fut bien un peu naïf. Mais il faut l'avouer : la befia est bonne.

Ici, l'histoire se complique. Un médecin, pour guérir Néri, ou plutôt pour chasser de lui le démon, s'avise de le mettre en présence de trois femmes qu'il a jadis trahies. L'une d'elles, Lisabetta, suggère à- Néri un stratagème. Au lieu d'exhaler sa rage et ses cris de vengeance, qu'il simule la folie, mais la folie douce, et Giannetto, sans méfiance, le fera remettre en liberté. Néri trouve

l'idée bonne et se met en devoir d'exhaler ces phrases poétiques et discontinues par lesquelles la folie, depuis Shakespeare, se manifeste au théâtre. Pas un instant, Giannetto n'est dupe de cette comédie, et cependant, après avoir vainement offert à Néri une réconciliation véritable, il ordonne qu'on relâche son ennemi. On s'étonne d'abord de sa simplicité, mais on aperçoit bientôt qu'il vient d'imaginer une befïa meilleure encore. Il sait que Gabriel, le

MM. SAM BENELLI ET JEAN RICHEPIN

frère bien-aimé de Néri, vient d'arriver à Florence. Il sait que Gabriel est secrètement amoureux de Ginevra. Il s'arrange donc pour que Gabriel, le soir même, pénètre à l'insu de tous dans la maison de Ginevra. Néri s'y est caché déjà, croyant surprendre et frapper Giannetto. Mais c'est Gabriel qu'il frappera. Et, devant l'apparition soudaine de ce Giannetto qu'il croyait mort, devant l'atrocité de sa méprise, Néri s'en ira proférant des paroles insensées, fou véritable cette fois.

Telle est cette pièce. Je n'ai rien à ajouter au jugement que j'ai porté sur elle tout à l'heure. Elle est monotone, sans nuance, sans variété, sans jeunesse; elle ne touche directement aucun sentiment, elle est pesante plus que terrifiante. Mais il faut reconnaître que M"^^ Sarah Bernhardt a fait trembler la scène entière en exprimant, je pourrais dire en mimant, la cruauté de Giannetto, la convoitise voluptueuse avec laquelle il varie et savoure les souffrances de Néri, l'état de défaillance sensuelle où le jette la vengeance enfin accomplie. Et l'on n'imagine pas d'apparition plus charmante que celle de M"6 Marie-Louise Derval, parée de

brocarts enguirlandés et coiffée, comme Léonore d'Esté, d'un béguin de perles sous son grand chapeau de fleurs.

L'École des Ménages i

Qu'une pièce de cette importance et signée d'un tel nom ait pu demeurer près de soixante ans ignorée, puis surgir soudainement de l'oubli, c'est une histoire si singulière qu'elle en paraît presque invraisemblable. Mais on connaît déjà dans son détail cette incroyable aventure, et je n'y veux pas revenir. Ce qui est sûr, c'est que la représentation de l'Odéon a pris, dans l'espèce, la valeur d'une résurrection véritable. Il aura fallu toute la tenace énergie de M. Antoine pour ajouter U Ecole des Ménages à l'œuvre publique de Balzac, c'est-à-dire à l'œuvre d'un homme qu'on aime tout entier, dès qu'on l'aime, et qu'il faut du moins connaître tout

Odéon, 15 mars

entier. Quand il s'agit d'un écrivain tel que Balzac, tout compte, et l'histoire littéraire retient ce que la critique a négligé.

N'inférez pas cependant de cette formule que UËcole des Ménages n'offre aux spectateurs d'aujourd'hui qu'un intérêt de curiosité ou que le plaisir d'une restitution archaïque. Point du tout; c'est un spectacle qui vaut par lui-même, un spectacle toujours attachant, et quelquefois pathétique. A mainte reprise on a recherché, en s'aidant surtout de Mercadet, s'il y avait en Balzac, qui fut le créateur et reste le maître du roman moderne, la possibilité, la puissance d'un grand écrivain dramatique. De tous les grands dramaturges, on s'est demandé pareillement ce qu'ils

eussent donné dans le livre, et ces recherches conjecturales sont généralement un exercice ou un jeu de critique fort oiseux. Mais on ne peut plus guère douter, après avoir entendu L'École des Ménages, qu'il dépendait vraiment de Balzac de renouveler, de maîtriser e théâtre aussi bien qu'il a créé ou refait le roman. Il ne faut pas s'attacher à ses maladresses, à la pompe ou au poncif du style, aux comphcations inutiles ou aux obscurités de l'intrigue. Dans le roman aussi, Balzac n'a gagné son abondance et sa facilité souveraines qu'au prix d'essais laborieux, de tâtonnements gau-

ches et obstinés. Nous ne possédons que ses essais et ses tâtonnements d'auteur dramatique. Nous n'assistons qu'à ses exercices d'entraînement. Mais cela permet cependant de pressentir les chefs-d'œuvre qu'il était en lui de créer.

Dans U École des Ménages^ le mouvement et la coupe sont souvent d'un homme de théâtre. Le sens inné de la situation, du tableau scénique, de la péripétie, de l'effet, apparaît avec certitude. Le dialogue rappelle fréquemment, par le don de détacher un mot d'esprit, ou de frapper en maxime une observation morale, le dialogue de Beaumarchais, et l'influence de Beaumarchais est d'ailleurs la plus forte que Balzac me paraisse avoir subie. Tous ces dons, bien entendu, sont recouverts par beaucoup de longueurs et d'empâtements, par toute une confusion incertaine et embarrassée. Mais ils existent, et au degré où Balzac devait les posséder du moment qu'il les possédait. Les caractères sont poussés à bout avec cette obstination logique que personne, depuis Mohère, n'avait poussée si puissamment. Enfm, UËcole des Ménages contient une scène qui, en tant que scène de théâtre, me

paraît simplement admirable, et admirable dans l'exécution autant que par l'invention. C'est la scène du troisième acte

OÙ Adrienne Guérin, la demoiselle de magasin qu'aime le commerçant Gérard et que M°^® Gérard, profitant de l'absence de son mari, vient de chasser par jalousie, supplie M^^ Gérard de la recevoir à nouveau dans sa maison. Elle supl)lie, non pas pour elle, mais dans l'intérêt de la femme et des filles de Gérard, parce que sa présence dans la maison est en réalité leur sauvegarde, parce qu'elle seule retient Gérard à son foyer et qu'il quitterait tout pour la suivre. Elle supplie aussi parce qu'elle est sûre, tant que]\/[ine Gérard l'accueillera, tant que Gérard trouvera entre les siens une existence paisible, de résister à la passion qu'elle inspire et qu'elle partage, mais que, devant la solitude ou la souffrance de l'homme qu'elle aime, elle ne trouverait plus la force de résister.

C'est une situation vraie, neuve et belle, et ime situation de théâtre, non pas de roman. A elle seule, elle assurerait la valeur scénique de UËcole des Ménages. Je sais bien qu'après ce beau développement, la pièce se gâte un peu, que nous entrons dans de confuses histoires d'empoisonnement et de folie. Mais on discerne aisément par quelle ambition Balzac est entre dans ces excès dramatiques, pourquoi il a voulu nous montrer à son dénouement un Gérard pareil au Roi Lear et une Adrienne Guérin cou-

roîinée de fleurs comme Ophélie. Il a voulu faire du Shakespeare bourgeois. Cette formule, un peu saugrenue en apparence, enferme, je crois, tout ce qu'il y a de neuf et tout ce qu'il y a de poncif dans UËcole des Ménages. C'est pourquoi M. Antoine, s'il l'avait voulu, au lieu d'inaugurer sa série du « théâtre réaliste » par la pièce de Balzac, aurait pu tout aussi légitimement la faire

entrer dans la série concurrente, dans la série romantique. L'œuvre est réaliste par le milieu, par les détails sociaux, par la condition des personnages, qui sont un commerçant, un caissier, un droguiste de la rue des Lombards. Elle est romantique par l'inspiration, par la fougue passionnelle, par l'arrangement poétique, par son ton d'éloquence et son esprit de revendication. Et d'ailleurs, y a-t-il une opposition si grave, ou si profonde, entre le romantisme et le réalisme ? Les romantiques ont préféré les sujets historiques et les réalistes l'observation des mœurs contemporaines, mais, cette différence une fois posée, ce serait un jeu de tirer l'esthétique du Théâtre -Libre de la préface de CromweU. Le romantisme fut essentiellement, à son heure, ce que le réalisme fut ensuite, une réaction, au nom de la vérité et de la vie, contre des écoles surannées qui^s'étei. gnaient danB le formalisme, l'artilice et la con-

vention. Toutes les écoles littéraires sont nées ainsi et de réactions semblables. Toutes en ont été victimes à leur tour, le réalisme comme les autre», parce que toutes ont eu tendance à se survivre au-delà de leur durée féconde, et qu'ayant épuisé la nouveauté vivante qu'elles contenaient, elles n'ont plus persisté que par une sorte d'automatisme, au moyen d'habitudes toutes formelles, de règl^ toutes mécaniques... Mais cette discussion serait infinie. Nous la reprendrons un autre jour.

Le Bois Sacré 1

On ne peut guère se méprendre sur l'intention de MM. Gaston de Caillavet et Robert de Fiers. En écrivant Le Bois Sacré, c'est bien une comédie satirique que les heureux auteurs du Roi et de U Amour veille ont entendu nous donner. Excellente idée d'ailleurs, car depuis, Rahagas et Le Monde où Von s^ ennuie, le

genre, bien que spécialement adapté au goût national, semblait quelque peu tombé en désuétude. On ne voit guère précisément que Le Roi qui ait, dans ces dernières années, renoué la tradition, et je dirais volontiers qu'il y avait là une place à prendre, si MM. de Fiers et de Caillavet n'avaient, depuis longtemps déjà, pris la leur. Le genre de

Variétés, 22 mars

la comédie satirique a presque toujours réussi, et, panni les exemplaires que je viens de citer, deux au moins connurent des succès presque interminables. J'ajoute qu'il paraît s'accommoder à merveille aux dons des auteurs du Bois Sacré, à leur tour et à leurs habitudes d'esprit, à leur grâce narquoise de moralistes sans prétention, à la qualité de leur observation, qui saisit plus volontiers les mœurs que les caractères, ou qui, du moins, quand elle vise les individus, les atteint surtout dans leurs ridicules momentanés et dans leurs déformations accidentelles.

Seulement, la comédie satirique, comme tous les genres dramatiques, a ses lois, et voici probablement l'occasion d'en dégager l'une. L'objet propre du satiriste est de nous égayer au dépens d'un milieu social ou d'une habitude sociale. D'où il suit que ce milieu doit être immédiatement saisissable, situable, pour le spectateur, qu'il doit lui apparaître bien délimité, et suffisamment homogène. Nous ne nous contentons pas qu'on nous dénonce et nous exhibe un ridicule ; nous voulons en connaître la figure exacte, l'origine, l'étendue; nous voulons savoir d'où il vient et où il mène, à quoi il tient et où il aboutit. Puisque notre

rire doit devenir, en quelque sorte, une punition, une sanction, nous

exigeons que les responsabilités ne soient pas vagues ou dispersées, mais qu'on nous signale précisément le travers ou le vice commun que nous devons tenir pour coupable, et réprimer comme tel... Or, il me semble qu'en composant Le Bois Sacré^ MM. de Fiers et de Gaillavet ont manqué à cette règle essentielle que, du reste, avant d'avoir vu leur pièce, je n'eusse jamais songé à formuler.

Aux dépens de qui et de quoi MM. de Fiers et de Gaillavet avaient-ils résolu de nous divertir? Aux dépens de ce que l'on nomme, par une sorte de contradiction dans les termes, l'administration des Beaux-Arts. Le Bois Sacré, le bois cher aux Arts et aux Muses, c'est tout simplement le bâtiment de la rue de Valois, et nous concevons aussitôt, grâce à la seule combinaison, grâce à la réaction réciproque de ces deux idées : l'administration et l'art, tout un milieu à la fois complexe et cohérent qui pouvait amplement prêter à la satire. Nous imaginons, autour d'un personnage central, les fonctionnaires qui croient tenir le talent d'autrui dans leurs attributions bureaucratiques, ou bien en tenir leur talent personnel ; nous imaginons les intrigues des auteurs, des

parlementaires, des comédiennes, les rivalités des fournisseurs académiques où des quémandeurs de commandes, (pie sais-je encore? Il y avait là un milieu suffisamment circonscrit, suffisamment homogène. La satire pouvait être mieux que plaisante. Elle pouvait être féconde et porter loin.

Ja ne sais ce qui a fait hésiter MM. de Fiers et de Caillavet, mais la vérité est qu'ils nous ont présenté leur Bois Sacré tout nu,

tout vide, et sans aucun des hôtes risibles que nous nous promettions d'y rencontrer. Il n'a guère qu'un habitant, ce bois sacré, c'est le Directeur général des Beaux-Arts, M. Ghampmorel. Autour de lui, rien que des comparses inutiles, et son ridicule individuel joint à celui de la fonction qu'il exerce ne se traduiront que par son apparence, ses gestes et son langage. Tout ce qui devrait être exprimé par des types ou par des faits, ne le sera que par des mots. Que ces mots soient spirituels, agiles, perçants, souvent profonds, c'est ce dont personne ne doute, mais ce Ghampmorel cependant devait avant tout nous appçiraitre comme centre et représentant d'un milieu, et il se trouve que ce milieu manque. Nous verrons un haut fonctionnaire des Beaux'-Arts entre ses secrétaires, son huissier, sa femme et les amants ou amis de sa femme. Nous ne verrons

pas le monde des Beaux-Arts. Ce Champmorel, d'ailleurs, nous apercevrons bien qu'il est ridicule, nous n'apercevrons pas clairement pourquoi ni par quoi il l'est. Il est ignorant, sans doutie, suffisant, solennel et fat. Il est l'époux d'une jeune Adrienne, dont les caprices sensuels sont immédiats et impérieux, et lui-même, en revanche, témoigne à l'égard des visiteuses ou solliciteuses qu'attire chez lui son pouvoir une assez brutale galanterie. Mais qui est-il? D'où sort-il? Quel est son vice propre, dans quel sens a-t-il été déformé par ses fonctions? MM. de Fiers et de Caillavet nous auront fait rire en nous montrant un Directeur des Beaux-Arts qui donne d'avance, au Secrétaire du Conservatoire, la liste des récompenses tout arrêtée, qui ignore le nom des neuf Muses, qui inaugure, suivant les saisons et ses goûts de villégiature, à la campagne ou à la mer, et s'informe des opinions politiques d'un peintre avant de donner une commande. Mais ces petits traits ne font qu'indiquer la satire. Ce n'est pas la peinture

large qui atteindrait vraiment « des mœurs, » qui enfermerait vraiment « un milieu ».

' Parmi les personnages rassemblés autour de Champmorel, pour les nécessités de l'intrigue et non pour les besoins de la satire, se trouve un ménage Margerie, composé d'un brave mari,

Paul, qui fait des armes à la ville et de l'élevage à la campagne, et d'une femme non moins brave, Francine, qui fait des romans un peu partout. Autour de cette Francine, comme autour de Champmorel, les satiristes eussent pu créer un milieu. Nous apprenons, au premier acte, que Francine, présidente de la Société des Femmes de Lettres, aura voix prépondérante dans l'attribution du prix que ladite Société doit incessamment décerner. N'était-ce pas l'occasion de nous montrer des types, des mœurs, des habitudes ou des travers professionnels? Mais quand nous verrons Francine entre d'autres femmes, ce ne seront pas des confrères, des rivales, ou des candidates, ce seront des femmes du monde réglant le programme d'une fête de charité ou répétant une pantomime slave.

C'est en ce sens, à ce qu'il me paraît, que MM. de Fiers et de Gaillavet ont manqué à la loi de genre. Et je crois bien discerner pourquoi. C'est sans doute pour avoir voulu laisser toute son ampleur à la comédie proprement' dite, à l'intrigue sentimentale qu'ils avaient imaginée. J'en indique très rapidement le thème. Francine Margerie, dont les romans ont connu les gros

tirages, et qui est célèbre, voudrait être décorée. C'est une ambition très secrète, dont elle a un peu honte, qu'elle dissimule sous des discours adroits, et d'ailleurs fort bien venus. Personne n'explique avec plus d'esprit, ni même avec plus d'éloquence que

Francine Margerie, pourquoi et en quoi la Légion d'honneur disconvient aux femmes. Cependant, dès qu'elle apprend par un de ses soupirants, ce jeune niais de Des Farguettes, que la prochaine promotion contiendra un nom de femme, et que ce nom n'est pas le sien, mais celui d'une certaine M^« de Valrené qu'elle protégeait sans l'avoir jamais vue — et je révèle tout de suite que cette M^^ de Valrené est en réalité un homme écrivant sous un pseudonyme féminin pour placer sa copie, ce qui est une invention fort comique, — • voici tout aussitôt qu'elle la débine et la déteste. Pour être décorée, elle entrera en rapports familiers avec le douteux ménage Champ morel. Et elle essayera de séduire l'entreprenant Champmorel, lequel, en brusquant trop gaillardement les choses, s'attirera d'ailleurs un solide soufflet de l'ambitieuse mais honnête Francine.

L'honnête Francine fera pis. Bien qu'elle aime son brave mari de Paul, bien qu'elle ait mis tout son bonheur dans l'amour fidèle qu'il

lui a conservé, elle va jusqu'à exploiter le caprice que l'inflammable Adrienne Ghampmorel a instantanément pris pour Paul. Elle demande à Paul, comme une preuve d'amour, de faire la cour à Adrienne, pour qu'Adrienne la fasse décorer par Ghampmorel. Ce dernier stratagème ne réussira d'ailleurs que trop bien. Paul devien* dra l'amant d'Adrienne. Francine s'apercevra qu'elle est trompée le jour même où la promotion aura paru. Meurtrie et repentante, elle arrachera de son corsage la croix qu'elle avait tant désirée, et ne songera plus, après une fort jolie scène de bouderie et de réconciliation, qu'à vivre heureuse avec un mari qui ne l'avait trompée, en somme, que sur sa demande.

Et c'était, encore une fois, un heureux sujet : le bonheur conjugal détruit ou tout au moins menacé par la vanité artistique. Non point, comme dans les romans de M"^^ Colette Yver, par suite d'une jalousie du mari que les succès de la femme offusquent: le simple et bon Paul Margerie n'a pas de ces jalousies-là; mais par suite d'une déformation intérieure de la femme, chez qui d'autres sentiments peuvent devenir plus puissants ou plus pressants que l'amour. Je ne mets aucunement en doute que le désir d'une croix puisse mener très loin, aussi loin que Francine Margerie, la femme la plus bon-

nête, sinon la femme la plus amoureuse. Mais ce serait alors un travail lent, dont il aurait fallu nous faire suivre la progression secrète et longtemps détournée. Chez Francine, l'ambition, cette ambition spéciale, éclate d'un coup et domine l'être entier sitôt apparue. Rien ne l'arrête plus, sinon les grossièretés maladroites de Champmorel. Elle risque, avec une audace incertaine, mais qui se reprend toujours trop tard, son amour, son bonheur, sa vie entière. Et cela, encore une fois, n'est pas inadmissible en soi-même, mais demandait un développement plus minutieux et mieux justifié.

Et voilà sans doute pourquoi MM. de Fiers et de Caillavet ne nous ont pas donné la pièce excellente que, sur une telle donnée, tout le monde attendait d'eux. Les objections que j'ai dû formuler n'empêcheront pas, d'ailleurs, que le public goûte probablement un très vif plaisir au Bois Sacré. Avec toutes les qualités de fantaisie et d'esprit qui leur ont valu tant de succès, MM. de Fiers et de Caillavet possèdent un don, le plus précieux peut-être de ceux que peut recevoir un homme de théâtre : ils savent se faire écouter. Ils ont d'instinct le secret de ce que j 'appellerai l'acoustique

spirituelle d'une salle de théâtre. Leur dialogue porte, leurs mots portent, leurs traits portent. J'ajoute que si les per-

sonnages du Bois Sacré sont un peu arbitrairement rassemblés, les auteurs ont su leur prêter la figure la plus avenante — ceci pour le ménage Margerie — ou la plus plaisante — ceci pour le ménage Ghampmorel. Ils ont renforcé ce quadrille d'un type vraiment cocasse dont je n'ai rien dit jusqu'ici parce qu'il est à peu près étranger à l'action. Je veux parler du comte Zakouskine, colonel et maître de ballet, joignant en lui le charme slave et la langueur napolitaine, à la fois imprésario, entremetteur et baladin, magnifique par sa fatuité, ses grâces suspectes et sa naïve ignominie. Ce Zakouskine profita, avant Paul Margerie, d'un des caprices instantanés d'Adrienne Ghampmorel. Et comme le rôle est tenu par M. Max Dearly, qu'Adrienne Ghampmorel est jouée par W^^ Eve Lavallière, c'est l'occasion toute trouvée d'une pantomime au second acte, d'un petit ballet au troisième. On les a acclamés, l'un et l'autre, fort justement. Je ne demeure pas bien certain, quant à moi, que ce genre de numéro profite finalement à l'agrément, sinon au succès, d'une comédie.

Coriolan i

Dans l'interprétation du drame shakespearien, le rôle essentiel est celui du metteur en scène. C'est au metteur en scène qu'il appartient de présenter l'action dans sa clarté, dans sa force nue, d'établir la gradation convenable entre les états successifs du drame, de rattacher au sujet central la richesse divergente des épisodes et des péripéties. Un drame de Shakespeare, à la lecture, peut dérouter par sa mobilité, par son ubiquité, par la fantaisie capricieuse et apparemment arbitraire du développement. Tout, au premier aspect, y paraît disposé sur le même plan, et c'est pré-

cisément cette absence de recul ou de perspective qui dérobe au lecteur

Odéon, 21 avril

l'unité, la continuité réelle de l'action. Mais ce qfue le lecteur n'entrevoit qu'avec peine, le metteur en scène doit le révéler, l'imposer aussitôt au spectateur. Problème difficile et qui, cependant, comporte toujours, à ce qu'il me semble, une solution convenable, par la raison que l'habileté scénique de Shakespeare fut probablement égale à son génie créateur.

Mais la solution convenable ne suffit pas à M. André Antoine. Il veut nous approcher le plus près possible de la solution parfaite. C'est pour lui comme un point d'honneur de fournir au drame shakespearien sa réalisation théâtrale exacte. Il nous avait surpris ou émerveillés, lorsqu'il monta Le Roi Lear et Jules César^ par la justesse et la précision de son mode d'arrangement. Il a cependant conçu, pour Coriolan^ un procédé de mise en scène entièrement nouveau, entièrement original. Lequel faut-il préférer entre les deux systèmes? Je n'en sais trop rien : le dernier nous paraîtra toujours le meilleur. La mise en scène de Coriolan a probablement, sur celle de Jules César, l'avantage d'être plus simple, plus souple, plus familière, tout en possédant le même mérite essentiel, qui est de donner à chaque tableau sa valeur et sa beauté propre, sans qu'un seul instant la suite de l'action puisse en sembler

distraite ou brisée. Coriolan, de tous les drames de Shakespeare, est l'un des plus complexes, des plus touffus. M. Antoine a pu le faire représenter presque intégralement — les coupures sont insignifiantes — sans que les changements de décor interrompissent une seule fois le spectacle. Il a concédé deux entr'actes à la commodité du public ou à la fatigue des acteurs. Mais le système imaginé et appliqué par lui aurait permis, à la rigueur, de jouer l'œuvre entière d'affilée.

Il demeure possible que, pendant la première partie, qui est la plus malaisée à suivre, fût-ce dans le texte, un auditeur tout à fait ignorant de Shakespeare et de Plutarque éprouve quelque légère incertitude. Mais ce trouble cessera vite, car rœuvre retrouve bientôt une parfaite clarté, même pour ceux des spectateurs à qui elle serait complètement nouvelle. Dans la seconde et dans la troisième partie, nulle indécision ne viendra plus inquiéter leur joie, leur émotion, leur admiration. Ils pourront s'abandonner sans gêne et sans résistance à la beauté d'une œuvre qui compte parmi ce que le génie humain a conçu de plus noble et de plus grand. Moins illustre qu"Hamlet, Le Roi Lear ou Jules César y moins universellement admiré, Coriolan se place pourtant au niveau des grands chefs-

d 'œuvre shakespeariens. La magnificence, la magnanimité, la richesse et la grâce lyriques de Shakespeare y atteignent leur plénitude ou leur altitude entières. Et pour retrouver le modèle ou l'équivalent des tableaux essentiels du drame, c'est jusqu'aux grandes scènes homériques qu'il faudrait faire remonter son souvenir.

Lorsque Goriolan, en dépit de ses victoires et de ses blessures, est chassé de Rome par l'ingratitude plébéienne, lorsque le héros

banni vient demander asile et secours au foyer d'Aufidius, le chef des Volsques, son ancien ennemi, lorsque, à la tête de l'armée volsque et campé en vainqueur sous les murs de Rome, il sacrifie sa vengeance aux lamentations de sa mère Volumnia, on évoque malgré soi les adieux d'Andromaque et d'Hector ou la scène de Priam et d'Achille. La pureté, la simplicité, la grandeur sont égales. Les situations, tragiques en elles-mêmes, puisent une force nouvelle dans les caractères; les caractères tirent de la situation une puissance et une valeur accrues. Les sentiments les plus robustes de l'âme humaine se déploient ou s'épanchent dans le plein de leur vigueur, avec une sorte d'intensité sereine. Les images aussi, dont le discours fourmille, rappellent, par leur grandeur familière, les belles images homériques. Et, par surcroît,

à cette majesté épique, s'ajoute la vivacité, la fantaisie, le sens du bariolage et du disparate humain, le don, unique au théâtre jusqu'à ce jour, d'évoquer la vie populaire dans la diversité de ses types et dans l'unité de ses courants... A la vérité, l'art d'un homme n'est jamais allé plus loin.

Ces scènes populaires prennent dans C ortolan une importance particulière. Le drame s'ouvre par une sédition plébéienne qu'apaise à grand'peine l'astucieux Ménénius. Toute la seconde partie n'est qu'un long conflit entre l'intraitable dureté de Coriolan — faite à la fois d'un orgueil de caste et du sentiment pudique de sa valeur — et l'exigence envieuse, la versatilité, la grossièreté populaires. Dans ces tableaux de ce que fut, selon Shakespeare, la plèbe de Rome, il y a de la dureté et de la cruauté, et cela parut choquer, hier, quelques spectateurs bien intentionnés. Mais il faut en prendre son parti : Coriolan n'est pas un spectacle de pro-

pagande directe, et Shakespeare n'eut pas l'esprit démocratique. Coriolan respire le même mépris, le même effroi vis-à-vis du commun du peuple que Jules César ou que La Tempête. N'en gardons pas rancune à Shakespeare. Il était difficile d'être démocrate de son temps. L'histoire de l'époque où il vécut fut une suc-

cession de bouleversements religieux et politiques que le peuple provoqua ou subit tour à tour avec une violence et une passivité égales. Shakespeare, d'ailleurs, issu du peuple, s'était sans doute tiré peu à peu de la classe dont il était né, sinon par son génie, du moins par ses fréquentations et sa culture, et il est ordinaire qu'en pareil cas, les parvenus de l'intelligence contractent une sorte de dégoût physique pour ce que le peuple a de mobile, d'ignorant et de grossier. Shakespeare a donc des excuses. Et du reste, dans ce conflit entre Coriolan et le peuple, il ne se range pas' sans partage du côté de son héros. Il sait que certaines vertus, quand elles sont portées à l'excès et qu'elles ne sont point balancées par les vertus contraires, deviennent des tares ou des vices. Il sait qu'un homme du caractère de Coriolan reste fatalement, et justement, destiné à l'échec et à la ruine finale : « Il ne put porter ses triomphes avec égalité... Gela fut peut-être l'effet de l'orgueil, qui corrompt toujours l'homme favorisé d'un succès trop constant; cela fut peutêtre le défaut de jugement... cela fut peut-être l'effet de sa nature... »

Mais ceci nous mènerait loin, et je veux dire un mot, pour achever, de la traduction de M. Paul Sonniès. Elle n'a pas, assurément, la

netteté et la brièveté suprêmes de cette admirable version que MM. Pierre Loti et Emile Vedel nous avaient donnée du Roi Lear^ et dont chaque phrase semblait ouvrir, à travers les sinuo-

sités ou les broussailles du texte shakespearien, des percées droites et lumineuses. Elle suit le texte de plus près. Elle parait même suivre d'assez près Tune des traductions classiques, celle d'Emile Montégut. Mais elle me semble bien écrite pour le théâtre, étant simple, familière et facile. Le désir de M. Paul Sonniès fut évidemment de rapprocher le texte le plus près possible du spectateur et d'en éclairer le sens tout en respectant fidèlement la forme. Il y a bien réussi, autant que j'en puis juger, et ce n'est pas un médiocre mérite.

Mon Ami Teddyi

C'est une très jolie comédie, et qiii a brillamment réussi. L'invention en est heureuse, l'exécution en est presque toujours élégante. Elle est fine, elle est coquette; par-dessus tout, elle est spirituelle. Il serait même difficile, en fait d'esprit, de trouver au théâtre une marque supérieure à celle de MM. André Rivoire et Lucien Besnard, et, si le bonheur de la collaboration se confirme, je crois qu'on peut lui prédire de beaux succès. L'esprit de MM. Rivoire et Besnard présente deux particularités à peu près aussi rares l'une que l'autre : il n'est pas insignifiant, et il n'est pas laborieux. Leurs « mots » ne sont ni des plaisanteries négligem-

Renaissance, 29 avril

ment improvisées, ni des formules tendant ambitieusement à la profondeur. Bien que spirituels, ils signifient quelque chose ; bien qu'ayant un sens, ils restent faciles et gracieux. C'est très rare, et très agréable.

De telles qualités d'esprit, d'agrément, de grâce pouvaient suffire à assurer le succès d'une comédie légère. Mais il se trouve, par surcroit, que Mon Ami Teddy contient un vrai sujet de pièce, un sujet qui aurait pu, sans grand effort, devenir sérieux ou sévère, et que, dans leur troisième acte tout au moins, MM. Rivoire et Besnard n'ont pu se retenir de traiter avec une sorte de gravité. Il ne faut pas leur en vouloir, et je crois d'ailleurs que le public ne leur en gardera nullement rancune. Ce troisième acte ajoutera de l'émotion à la gaité, et l'on sait bien qu'au théâtre ces deux modes de plaisir se font valoir l'un l'autre. Au reste, M. André Rivoire est le plus tendre et le plus scrupuleux des poètes; il y a chez M. Lucien Besnard tous les dons d'un homme de théâtre attentif et fort. On ne pouvait exiger d'eux qu'ils s'en tinssent au badinage une soirée entière.

Ce sujet, je crois me souvenir que M. Romain Coolus l'avait abordé jadis dans une comédie

intitulée Lysiane et que joua M^^ Sarah Bernhardt. On pourrait, sous forme interrogative, le définir comme suit : dans qfuelle mesure avonsnous le droit d'intervenir, fût-ce avec la conscience d'agir pour leur bien, dans la vie des êtres que nous aimons? N'y a-t-il pas dans cette intervention, dans cette intrusion, aussi bien intentionnée et vigilante qu'on la suppose, un véritable attentat moral? N'y a-t-il pas, à tout le moins, imprudence grave ? Sommes-nous sûrs, en modifiant les conditions d'existence d*un être quelconque, de pouvoir mesurer d'avance les conséquences de notre action, et de ne pas le précipiter du mal au pire? Problème grave, comme on voit, et que le héros de MJ\1. Rivoire et Besnard, notre ami Teddy, n'avait pas suffisamment médité.

Teddy est un Américain du Nord, le meilleur homme du monde, et l'un des plus riches, qui est venu faire à Paris un séjour de quelques mois. Il s'était lié, en Amérique, avec le caricaturiste d'Allonne, qui s'empresse de le présenter chez sa cousine, M°^® Madeleine Didier- Morel. Je passe sur les préliminaires de cette introduction, et même sur l'entrée de Teddy chez les Didier-Morel, qui est cependant traitée le plus plaisamment du monde. Après une heure de conversation, Teddy a^ lait trois dé-

couvertes. La première est que Madeleine correspond exactement au type de femme qui lui convient, la seconde qu'il aime Madeleine, la troisième que Madeleine n'est pas heureuse. Cette jeune femme de vingt-cinq ans, qui est la fraîcheur, la droiture, la tendresst; même, a fait la folie d'épouser un quadragénaire tout bouffi d'importance et de sottise. Député, membre important d'on ne sait quel groupe, candidat ministre, Didier-Morel ne songe qu'à l'intrigue parlementaire. Rien de ce qui l'occupe n'intéresse Madeleine, et Madeleine ne l'intéresse plus. Son temps se passe aux séances, à la préparation d'interminables rapports, ou à des conversations de boutique avec « la Présidente», c'est-à-dire avec M^^^Roucher, veuve d'un ancien Président de la République, laquelle le protège et le conseille tout eif lui faisant les yeux doux.

Du premier coup d'œil, en bon homme d'affaires, Teddy a pris mesure de la situation. Cet imbécile de Didier-Morel et cette vieille intrigante de M^^ Roucher sont faits l'un pour l'autre. Madeleine est faite pour lui. Il s'agit donc de préparer le divorce des Didier-Morel, et deux bons remariages assureront la félicité générale. Teddy invite donc les Didier-Morel et Mj^^ Roucher à passer la saison dans sa villa de

Trouville. Il favorise de son mieux l'intimité de Didier-Morel et de M^^ Roucher, excite adroitement la tendresse de la Présidente et la jalousie de Madeleine. Quand tout est à point, il provoque et prépare entre la Présidente et Madeleine une explication d'où résultera nécessairement l'explosion escomptée. Madeleine, poussée à bout, déclare en effet sa résolution de divorcer. Voilà longtemps que cette vie lui pesait. Elle ne l'acceptait plus que par douceur et bonté d'âme. Mais puisque Didier-Morel lui préfère la Présidente, ce n'est pas elle qui mettra obstacle à leur félicité. Que cette conjonction parlementaire s'opère donc sans plus de retard ! Là-dessus, l'ingénieux Teddy se croit la partie belle. Puisque Madeleine est libre, il n'a plus qu'à se présenter, qu'à lui offrir son bel amour, dissimulé jusqu'à ce jour sous les dehors de l'amitié la moins intéressée. Mais voilà, on ne saurait tout calculer. Teddy avait oublié un certain diplomate du nom de Jacques Bertin, fort déplaisant au demeurant, bellâtre lâche et fade, et qui depuis longtemps menait autour de Madeleine une cour pressante. Madeleine n'avait pas cédé, mais elle avait eu peur de céder, et, comme une honnête femme, elle avait éloigné Jacques Bertin. Le hasard fait cependant que ce galant diplomate assiste à la scène

d'explications et de rupture, et c'est à lui que, tout de go, Madeleine offre sa main. Cette offre ne le ravit pas; ce n'est pas à épouser qu'il songeait. Mais le moyen de dire non, sans paraître un mufle? et la muflerie de Jacques Bertin est moins apparente. Voilà donc à quoi aura abouti la belle combinaison de Teddy. Madeleine était la femme d'un brave homme, sot et ennuyeux, mais pas méchant; elle sera la femme d'un séducteur de profession, menteur et lâche. Elle n'était pas très heureuse ; elle sera très malheureuse. Elle avait pris l'habitude de sa vie ; il lui faut courir

l'aventure très périlleuse d'une vie nouvelle. Elle n'aura certes pas gagné au change, et d'Allone a raison quand il reproche à Teddy son imprudente initiative. Les effractions dans la vie d'autrui ne réussissent pas sur commande. Le Yankee aurait "mieux fait de rester chez lui.

C'est ici que la situation devient sérieuse et pouvait être poussée vers un développement dramatique. Elle s'aggrave encore, quand Teddy, après un court intervalle de découragement, essaye d'intervenir à nouveau pour réparer le dégât qu'il a fait. Une explication avec

Jacques Bertin l'a convaincu que le diplomate n'épousait Madeleine que de mauvaise grâce, par point d'honneur, si l'on peut dire, mais en gardant clairement conscience de ce que cette union avait de fâcheux pour ses intérêts et sa carrière. Voici qu'il oblige brutalement Bertin à renoncer à ce projet, ou, plus exactement, il le met, de force, hors de chez Madeleine. Mais ce nouvel exploit ne fait qu'exaspérer Madeleine, et nous la verrions toute proche du désespoir si de nouveaux sentiments ne commençaient à se faire jour en elle. Tout ce que Bertin a avoué à Teddy, elle-même l'avait pressenti ou deviné; elle comprend maintenant que Teddy l'aime ; elle s'aperçoit que, comme ami ou comme mari — elle ne sait pas bien encore lequel — Teddy lui est devenu indispensable. Tout s'arrangera donc, et il le fallait bien puisque c'est une comédie légère. Mais nous avons eu un moment d'émoi. Toutes ces scènes finales sont traitées avec une sobriété pleine et juste, et elles ont produit l'effet qu'en attendaient les auteurs. Le premier acte, qui est une exposition d'une adresse, d'une originalité, d'une vivacité de conduite tout à fait supérieures, avait été accueilli par un de ces succès que Sarcey qualifiait d'étourdis-

sants. Entre ce premier acte de pure comédie, et le dernier qui côtoie l'at-

tendrissement, c'est le second — l'acte de Trouville — qui a fléchi quelque peu. Il a paru moins sûrement mené, plus indécis de ton, et cela tient sans doute à une double cause, dont l'une est qu'il fallait que trop de faits importants y fussent amenés par de trop petites causes, et l'autre que MM. Rivoire et Besnard n'ont pas eu tout à fait assez d'astuce ou d'audace pour assurer la transition entre deux développements d'ordre différent. Mais, dans l'ensemble. Mon Ami Teddy n'en demeure pas moins une pièce charmante et dont on reconnaîtrait la qualité au seul examen des types et des caractères. Tous sont exacts, plaisants, cohérents, logiquement et malicieusement construits. Teddy est présenté en lumière directe, avec une franchise solide et pleine de bonne foi. M°^^ Roucher est dessinée avec la plus juste fantaisie. Et je trouve une grâce presque poétique à l'image de cette Madeleine, si pure et si droite de cœur qu'entre des jeunes filles d'aujourd'hui c'est elle qui a l'air d'être la vierge, à la fois si honnête et si sensible à l'amour, ayanlj un quant à soi si marqué, une réserve si pudique, et pourtant tant d'impétuosité et de sang... MM. Rivoire et Besnard ont développé là, en bonne prose, une de ces images que M. Rivoire sait condenser si exactement en beaux vers.

M. MIGUEL ZAMACOÏS

La Fleur merveilleuse i

Je vais tout de suite faire à M. Miguel Zamacoïs un compliment qui me serait fort agréable si j'étais auteur dramatique, et qui le lui sera peutêtre autant qu'à moi : La Fleur Merveilleuse est une œuvre plastique tout à fait remarquable; elle est un beau

tableau, ou plutôt une suite de tableaux brillants et gracieux. Et il ne faut pas s'imaginer qu'au théâtre la prodigalité d'un directeur, l'art d'un décorateur ou l'ingéniosité d'un costumier suffisent à procurer ce résultat. Pas le moins du monde. De même que certains romanciers ont le don de décrire, de peindre, d'évoquer la réalité matérielle, de même certains auteurs dramatiques

Théâtre Français, 23 mai

ont, à l'exclusion des autres, le don de « faire tableau » ou de « faire portrait », de particulariser et d'animer leur décor, de grouper leurs personnages, de masser leurs ensembles, d'établir, entre le drame et sa réalisation sensible, une harmonie, une correspondance continue.

Ce don est une forme de l'imagination créatrice elle-même. Les écrivains qui le possèdent « voient » avant d'écrire, ou dès qu'ils écrivent, l'assemblage, l'arrangement que déterminera sur scène chaque état du développement dramatique. A chaque idée, à chaque mot qui apparaissent en leur esprit, correspond simultanément pour eux la représentation d'un mouvement, de formes et d'images combinées. Et pour montrer quels résultats imprévus on obtiendrait en classant les auteurs dramatiques sous ce point de vue spécial, je me bornerai à dire que, de tous les écrivains de notre époque, ceux qui me paraissent doués au plus haut point de cette faculté plastique du théâtre, sont Ibsen et M. Edmond Rostand.

Les romantiques l'ont presque tous possédée. Chose étrange, tous les parnassiens en ont été dénués, de Coppée à M. Jean Ri-

chepin, en passant par Catulle Mendès. M. Miguel Zamacoïs en est très largement pourvu, et cela tient peutêtre, comme pour . les romantiques, presque

tous adroits manieurs du crayon et du pinceau, à sa première éducation, qui fut celle d'un peintre. La Fleur Merveilleuse est donc, au sens plein du mot, un beau spectacle dont on pourrait s'amuser à faire le compte rendu en procédant comme pour une visite de musée.

Le premier acte est peut-être d'un goût un peu moderne dans son archaïsme. Il fait penser à Meissonnier, voire à M. Roybet, plutôt qu'à Jan Steen ou qu'à Van Ostade. Le décor est une auberge louche, à la fois tripot et coupe-gorge, bordant la route d'Arras. C'est la nuit, l'orage gronde au dehors. La salle est sombre et enfumée: lourdes tables usées, solives noircies, vaisselles brillant aux lueurs du feu. Dans le fond, quatre malandrins attablés fument, jouent et boivent. Et, pour éviter de décrire les costumes, j'ajoute que nous sommes en l'an de Dieu 1634. Là viennent successivement chercher refuge le Chevalier de Blancourt et son valet Romain, puis la noble M^® Régine, son fils Gilbert, et leur valet Gobelousse, enfin la bohémienne Speranza. Blancourt voyage pour affaires importantes. Etant fort démuni d'argent, il a résolu d'épouser une cousine à lui,

fille unique de Van Amstel, le riche bourgmestre de Haarlem. M"^® Régine, qui est veuve et encore belle, voyage pour distraire son fils qu'une déception d'amour a rendu... comment dire? fou serait un peu fort, et mélancolique un peu faible. Speranza voyage parce qu'elle est bohémienne. Et maintenant la

suite des tableaux de genre : Blancourt assailli par les malandrins que tiennent en respect les pistolets de Romain; Blancourt contant un peu vivement fleurette à M^^ Régine au coin du feu, et payé d'un coup de cravache; l'entrée peureuse de la bohémienne que chacun veut mettre dehors et que M"^^ Régine seule protège ; la reconnaissance de Speranza par l'un des coupejarrets, le nommé Ziska, qui veut remettre la main sur elle; la lutte de l'homme et de la jeune fille ; le rachat de Speranza par la tendre M"^^ Régine; l'assassinat de Ziska par ses compagnons de bande à qui il refusait le partage de la bourse d'or reçue de Régine en rançon; Speranza aux pieds de M^^ Régine lui contant son histoire, et s'en allant après un doux baiser de sa bienfaitrice... La galerie est ample et bien garnie.

A partir du second acte, nous passons du Luxembourg au Louvre. Nous sommes à Haarlem, dans la vraie Hollande du temps, et nous allons voir se succéder les paysages de ville,

les intérieurs, les kermesses et les tableaux de corporation, les Van der Heyden, les Pieter de Hooch, les Franz Hais, avec un peu d'alliage flamand peut-être, un peu de Jordaens ou de Teniers... Blancourt, dans son voyage matrimonial, a fait de longs détours ou de longues haltes. Il vient seulement d'arriver à Haarlem le jour même, tandis que Régine, Gilbert et Gobelousse s'y sont établis depuis quelques mois déjà. Régine a fait liaison avec le gros Van Amstel, fanatique amateur de tulipes, avec sa fille, la blonde, tendre et malicieuse Griet. Tout ce monde se rencontre sur la grand'place, entre les deux tavernes, à l'endroit d'où l'on voit la cathédrale et le marché aux tulipes. Gilbert, pâle et brun, vêtu de noir avec sa grande fraise de dentelle, est abordé par l'accorte

Griet, flanquée de ses deux amies, Mietje et Alida, toutes trois se tenant par le bras. Elles le taquinent tendrement, l'obligent à leur réciter des vers d'autrefois, écrits pour la fiancée perdue, et déjà nous pressentons que la rieuse Griet pourrait bien consoler un jour le mélancolique Gilbert. Il serait désolant d'ailleurs qu'une si charmante fille revînt à ce vilain intrigant de Blancourt. A côté, devant la taverne. Van Amstel et ses amis, le médecin Florent, le peintre Franz Hais, attendent anxieusement le

résultat du grand concours de tulipes que le jury doit proclamer d'un instant à l'autre. Si les juges ne sont pas aveugles ou corrompus, Van Amstel doit gagner le prix. Mais non, un cortège bruyant envahit la place, portant en triomphe le vainqueur, lequel n'est autre que Jacob Teylingen, le rival détesté de Van Amstel. Fou de rage. Van Amstel grimpe sur une table et proclame, comme un héraut, son défi. A l'homme qui, sous quinze jours, lui présentera une tulipe plus belle que la fleur primée de Teylingen, appartiendront la main de Griet et sa fortune.

Mme Régine médite sur ce défi, dans son parloir lambrissé que coupe un escalier intérieur, et dont la rue, embrassée d'un coup d'œil par la verrière, forme l'arrière-fond lumineux. Elle a surpris chez Gilbert un commencement d'amour pour Griet, et cet amour-là pourrait .devenir la guérison, le salut. Il faudrait que Gilbert fût mis en état de gagner le prix de la joute, qu'il pût présenter la plus belle fleur. Mais où la trouver, qui la fournira? Voici précisément Speranza, la bohémienne. Depuis leur unique rencontre, elle est amoureuse de Gilbert, amoureuse au point de souhaiter qu'une autre femme lui procure la paix et le bonheur, et sa passion la fait agir autant que sa gratitude. Elle a trouvé

dans son sac à malices un vieil oignon bulbeux, ramassé jadis sur les routes d'Orient, séché depuis on ne sait combien d'années. Par son art magique, elle a ranimé la graine, elle l'a fait fleurir, elle apporte la fleur merveilleuse. Exposée un instant derrière la verrière, cette tulipe sans rivale fait accourir aussitôt tout Haarlem. On défile, pour la contempler, dans le parloir à lambris. Les deux traîtres, Blancourt et Teylingen, ligués par le même intérêt, essayeront vainement de la détruire. Elle sera sauvée, à leur insu, par l'honnête valet Romain et l'astucieux valet Gobelousse. Griet ' appartiendra donc à Gilbert, si du moins Gilbert y consent» car Griet, avertie par le bruit public, est venue exhaler auprès de lui la plainte la plus touchante. Griet veut être aimée pour ellemême, non pas comme un moyen d'oublier et de guérir. Elle se refuse à être prise comme un remède. Que faire? Gilbert lui offre la fleur merveilleuse afin qu'elle en dispose à sa guise et choisisse ellemême son fiancé. Mais Griet, durant cet entretien, a compris qu'elle était vraiment aimée, et doucement, se donnant toute en ce seul geste, elle rend à Gilbert la fleur qu'elle avait reçue de lui.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à assister à l'épilogue. Une estrade est dressée dans une cour rustique, devant la maison de Van Amstel. Van Amstel, Florent et Franz Hais, juges du concours, y ont pris place. Des enfants gambadent et jouent à saute-mouton. Les concurrents défilent, rangés comme des gardes civiques, sous les étendards claquant au vent. Blancourt, qui croit avoir détruit la fleur merveilleuse, pense bien triompher avec la tulipe que lui céda Jacob Teylingen. Mais la fleur merveilleuse paraît, et tout doit céder devant elle. En vain Blancourt suscite un dernier obstacle en accusant de mauvaise folie ce pauvre Gilbert que l'éûiotion a rendu immobile et muet. Speranza est là, bien cachée, et qui veille. Elle avertit Griet Amstel, et

l'apparition de Griet, sur son balcon de bois qu'encadrent des roses, rend à Gilbert la chaleur de sa pensée et de sa parole. Il parle, il chante en vers lyriques la beauté de la fleur et la beauté de Griet. Les deux enfants seront donc unis à l'acclamation générale. Blancourt, penaud, regagnera la France, et Speranza disparaîtra, sans courage pour regarder en face ce bonheur qu'elle a créé.

M. MIGUEL ZAMACOÏS

Et l'on voit que cette fleur merveilleuse n'est pas seulement une tulipe exotique; elle est aussi, par un clair symbole, la douceur et la force de l'amour. Speranza l'apporte à Gilbert parce qu'elle l'aime; Gilbert l'offre à Griet parce qu'il l'aime; Griet la rend à Gilbert parce qu'elle l'aime. Elle passe de main en main comme l'amour passe de cœur en cœur. Elle est l'amour qui se sacrifie, l'amour qui console, l'amour qui guérit. Par là, on reconnaît que M. Miguel Zamacoïs n'est pas seulement un visuel et un pittoresque, qu'il est aussi un sentimental, et c'est bien en effet ce mélange de richesse décorative et de douceur attendrie qui fait le caractère distinctif, essentiel de sa pièce. J'ai plus fortement insisté sur l'un des aspects que sur l'autre, peut-être parce qu'il est moins commun. Mais, pour fixer la physionomie propre de l'œuvre, on ne saurait les séparer. Les deux personnages de Griet et de Speranza, qui permirent à Mil® Leconte de se faire acclamer une fois de plus, et à M^i® Géniat de donner enfin sa mesure, sont traités avec une délicatesse particulière, avec une fraîcheur, une grâce vraiment poétiques. Voilà ce qu'il faut louer avant tout dans l'œuvre de M. Miguel Zamacoïs, plus que la conduite de l'action un peu bourrée au début et dont la marche est ensuite un peu

trop prévue, plus que les grands couplets qui abondent, et dont la facture, bien que toujours brillante ou spirituelle, a quelque chose d'un peu appliqué. La Fleur Merveilleuse offre un spectacle constamment agréable aux yeux, un développement sentimental et poétique toujours pur, touchant et doux. Je ne doute pas que ces qualités, qui font son plus grand mérite, n'assurent aussi son succès auprès du public.

A PROPOS DES REVUES

REVUE DE M. RIPi

C'est une étrange chose que la revue de M. Rip. Elle est d'un homme adroit, et même d'un homme d'esprit, et même d'un homme de talent. Elle est preste, elle est alerte, elle est heureuse, et le très chaud succès qu'elle a obtenu n'était aucunement immérité. Et avpc tout cela, on sort du théâtre un peu honteux d'avoir applaudi, ou même simplement d'avoir ri. J'essaye vainement de retrouver un souvenir de mon agrément, et l'impression que je garde est la fatigue de tant de calembredaines, d'à peu près, de coq-à-l'âne accumulés surabondamment pendant deux heures, et aussi un peu de...

Capucines, 15 janvier

mettons de gêne, devant cet amas systématique de grivoiseries et d'obscénités.

La revue de M. Rip est une revue gauloise, c'est entendu. Mais, toute pruderie à part, ce genre de gauloiseries-là passe les bornes. Le pire, est qu'elles sont volontaires, laborieuses. Il est visible que l'intention de M. Rip a été de faire, en ce genre, mieux et plus fort qu'on n'avait fait avant lui. Il y a pleinement réussi. Rendons-lui sans hésiter cet hommage.

Et l'on sait aussi que les revues de M. Rip sont des revues audacieuses. Ce ne sont pas seulement les choses et les actes qu'il désigne crûment par leur nom, ce sont aussi les hommes, et même les femmes. Je n'ai pas un goût démesuré pour ce genre d'effets, et surtout il me semble que M. Rip n'en use pas toujours avec convenance et avec délicatesse. Aristophane, en son temps, avait eu plus d'audace encore que M. Rip, je le sais bien. Mais remettons à un autre jour le parallèle de M. Rip et d'Aristophane.

Il fallait dire cela. Mais, maintenant que ma conscience est libérée, je dois reconnaître encore une fois que, de tous nos faiseurs de revue, M. Rip est probablement le plus original, qu'il a le don de faire défiler sans ennui, ayec une prestesse agile et aûre, les événements, les per-

M. RIP

sonnages, les tableaux et les couplets; que dans l'excès de ses plaisanteries il s'en trouve de drôles et de fines, et même d'aiguës; que sa désinvolture a quelque chose d'allègre et de plaisant. Il y a, de-ci de-là, un peu de prétention. Mais des scènes entières sont heureuses, traitées avec un comique sûr et hardi, qui ne craint pas de saisir les choses à pleine main. C'est pourquoi sa re-

vue a plu et plaira sans aucun doute. Il y a, au second acte, une causerie de conférencier mondain sur la Tétralogie qui est un morceau excellent. Il y a des couplets qu'on trouverait encore drôles, je crois bien, en les entendant une seconde fois...

REVUE DE MM. NANTEUIL ET DE GORSSE i

La revue de MM. Georges Nanteuil et Henri de Gorsse contient des mots spirituels ou piquants, des scènes cocasses, ou même d'une joyeuse bouffonnerie. Mais, dans l'ensemble, Ça fait la R'vue Michel ne dépasse pas la moyenne de ce que nous avons coutume d'entendre en ce genre d'ailleurs florissant.

Elle est construite suivant la formule la plus récente et la plus appréciée, dite formule aristophanesque, et qui consiste à provoquer dans le public les deux goûts les plus vifs qu'on lui suppose : le goût des personnalités et le goût des polissonneries. L'art du revuiste, depuis deux ou trois saisons, consiste à désigner les choses par des sous-entendus et les personnes

MM. NANTEUIL ET DE GORSSE

par leur nom. C'est ainsi que, dans la revue de MM. Nanteuil et de Gorsse, le rôle du compère est partagé entre notre confrère M. Nozière, dont personne n'ignore le talent, et M. André de Fouquières, dont personne n'ignore l'existence. Deux ou trois cents noms propres circulent à travers les couplets. Il en est qui fournissent des rimes riches, et d'autres qui suggèrent des effets drôles. Les critiques, bien entendu, ne sont pas oubliés dans ce déballage. On finira par leur donner de la vanité.

La liberté de la revue ne s'étendait autrefois qu'au monde du théâtre et de la politique. Elle menace aujoxu'd'hui tout citoyen ou toute citoyenne dont le nom, les œuvres, voire la vie privée, peuvent donner matière soit à plaisanterie, soit à équivoque. Je ne vois, pour ma part, aucune sorte d'inconvénient à cette extension ou à cet affranchissement du genre. Je préfère avertir MM. Nanteuil et de Gorsse, ainsi que leurs confrères, que le public commence à se lasser de la grivoiserie monotone dont ils escomptent simultanément l'effet. Il est entendu qu'avec un peu d'imagination et de tour de main, il n'est pas de fait, de mot, d'acte ni d'objet, dont on ne puisse lier l'idée ou l'image aux phénomènes de la reproduction et aux diverses modalités qu'ils affectent. C'est entendu,

nous le savons, mais précisément MM. les revnistes nous le laissent trop peu oublier. Dix séries de couplets, dans la revue de MM. de Nantei^il et de Gorsse sont bâties sur ce thème : couplets des demi-vierges, de la photographie, de l'amazone, d'Isadora Duncan, des rôles à maillots, de la « recherche des sensations inédites ». Cela devient fatigant à la longue, ou même assez vite. Il est temps de s'arrêter sur cette pente. Les auteurs finiraient par négliger d'avoir de l'esprit. Ils feraient pis : ils finiraient par rendre le public prude.

REVUE DE MM. MICHEL CARRÉ ET ANDRÉ BARDE

C'est un fait acquis désormais. Nous avons maintenant à Paris les théâtres graves, les théâtres de genre, les théâtres à vaudevilles,

les théâtres à musique et les théâtres à revues. La revue a cessé d'être une industrie saisonnière, une sorte de bimbeloterie de fin d'année qu'on voyait apparaître et disparaître avec les baraques du boulevard. Elle n'a plus de saison; elle est devenue immuable, permanente, continue. Les auteurs changent; la revue reste. Une revue de M. Michel Carré succède à une revue de M. Rip, qui succédait elle-même à une revue de M. Paul Ardot... J'arrête là l'énumération ; le personnel est innombrable. On voit même, sur les scènes

Capucines, 13 mars

heureuses des music-halls, persister, six ou huit mois durant, la même revue à transformation, où l'infatigable auteur retranche ponctuellement les scènes un peu fatiguées, rajoute, suivant l'actualité, des scènes neuves. Et seules les entreprises de cinémas mettent la même justesse à rafraîchir, au moment voulu, leur approvisionnement de films.

En vérité, l'on nous comble. C'est beaucoup de revues; ce sera bientôt un peu trop. Le public donne, je le sais, le public marche. Mais il ne faudrait pas abuser. Quand on abuse d'un engouement, il devient vite une lassitude. Et ce n'est pas, bien entendu, la revue de M. Michel Carré qui m'inspire ces réflexions de mauvais augure. Car, si elle est la plus actuelle, la plus momentanée de toutes les revues, elle n'est certainement pas la pire.

Il y a là des pièces du jour : Chantecler et Le Danseur Inconnu; les plaisirs du jour : puzzle et patinage à roulettes; les modes du jour, les vices du jour; les faits du jour : le nouveau billet de banque et la démolition de Bullier; les conférences du jour ou de la veille : W^^ Cécile Sorel et la volonté d'être belle; M. de Massa et les souvenirs du second Empire. Cette dernière actuahté permettait d'ailleurs d'introduire dans la revue le petit condiment de satire politique

MM. MICHEL CARRÉ ET ANDRÉ BARDE

auquel nous accoutuma l'usage. Le tout est coupé de divertissements, et, sans doute pour marquer la coïncidence avec le ballet de M. Reynaldo Hahn, M^i^ Lenclud, qui esquisse des pas annamites (?) au second acte, bat des entrechats Louis -Philippe au premier. La fête s'achève par un mariage morganatique entre Mme (Je Vaughan et le roi de Portugal.

Je n'ai qu'une objection. J'ai cru entendre un couplet sur les costumes de bain de mer. Ce couplet avance; on aurait dû le garder pour la revue d'été. Mais, cette réserve faite, tout est au point. Si quelques personnalités passent les bornes, si un certain nombre de sous-entendus m'ont paru grossiers plutôt que gaillards, en revanche une bonne proportion des plaisanteries et des à-peu-près m'ont semblé drôles. Et j'ai remarqué au passage des couplets vraiment jolis, bien écrits, bien coupés, bien rimes, sur cette mode des « mouches », oubliée depuis cent vingt ans, et dont la résurrection nous menace, parait-il.

AUTRE REVUE DE M. RIPi

J'ai eu beau me forcer. Je ne suis pas parvenu à trouver ça très drôle. Et pourtant il aurait fallu que ce le fût beaucoup, beaucoup, pour que Ton passât sur l'impression de monotonie, de fatigue^ de résistance un peu dégoûtée qu'excitent à la longue ces revues trop vues, toujours renouvelées et toujours pareilles. Je sais bien que M. Rip a de l'esprit, qu'il a même du talent, et si Bigre! n'est pas sa meilleure revue, ses revues sont assurément les meilleures du lot. Je suis bien obligé d'avouer aussi que la mode dure, que le public suit encore, et qu'il fera sans doute à Bigre! un fructueux succès d'argent. Mais, tout de même, j'espère bien que c'est la fin. J'espère qu'on se lassera au bout du compte de voir apparaître, pour la centième

Théâtre Femina, 21 mari

fois, le faciès de M. Alexandre Duval. J'espère qu'on finira par se révolter d'entendre, pour la deux centième fois, les mêmes sales plaisanteries sur M. Pierre Loti. Et assez de sous-entendus graveleux et assez de personnalités offensantes. Je ne dénie en aucune façon au revuiste le droit de saisir, en même temps que les événements du jour, les individus qui y ont pris part et qui en sont inséparables. Je ne lui conteste même pas le droit de désigner les individus directement, par leur nom réel, au lieu d'user d'allusions et de périphrases. Mais je pense que cette liberté doit concerner exclusivement les hommes que leur profession ou leur rôle rend hommes publics, au lieu que le revuiste d'à présent emploie et gâche, sans distinction, tout ce qui se trouve à sa portée

ou se présente à sa mémoire. Je pense aussi que cet emploi des personnalités doit totalement exclure, chez le fabricant de revues, la méchanceté, le désir de nuire, la ^volonté ou même la possibilité de faire souffrir.|La raillerie ne doit pas dépasser un ton de plaisanterie bon enfant, au pis une façon de badinage un peu aigu, mais on ne doit pas admettre l'acharnement, l'insistance volontaire aux places sensibles, la cruauté. Dans la manière de M. Rip, il y a certainement quelque chose de crueL

De ce que j'avance là, je ne veux pas fournir les preuves. Les spectateurs de Bigre! les découvriront assez vite. Ce qu'il y a de moins tolérable dans cette liberté que les auteurs de revues s'arrogent, c'est qu'elle reste forcément sans réplique, sans châtiment. Que pourrait faire, en pareil cas, le patient, la victime? Va-t-on faire un procès, provoquer? Se donnera-t-on, par une attitude trop marquée, le ridicule de l'homme atteint au bon endroit? Prendra -t-on l'air du lourdaud qui ne comprend pas la plaisanterie, ou du fanfaron qui ne la supporte pas? En réalité, les mœurs confèrent à l'auteur de revue un pouvoir presque absolu sur l'ensemble de ses contemporains, et c'est précisément pourquoi il est tenu de n'en user qu'avec tact et bonhomie.

Espérons aussi que, sans se croire obligés à de feintes pudibonderies, les revuistes prendront bientôt l'usage de nous épargner ce qu'il faut bien appeler de son nom : la saleté. Bigre! en est moins bourrée, et même beaucoup moins que ses congénères, il n'est que juste de l'avouer. Mais tout de même, il en reste, et quand nous entendions M. Rip entreprendre, avec son défaut ordinaire de ménagements, M"^® Cora Laparcerie et le mode de spectacles qu'elle a montés aux Bouffes-Parisiens, il fallait pourtant

bien nous souvenir de certains couplets que nous venions d'entendre quelques minutes auparavant, et qui, sans l'extraordinaire M^^^ Spinelly, n'auraient littéralement pas été supportables. Et si je choisis cette occasion pour crier fort, bien que nous ayons vu déjà plus choquant et pire, c'est que visiblement M. Rip possède assez d'esprit, assez de culture, assez de talent pour se passer de ce genre de moyens et de ce genre d'effets. Une revue qui sortirait un peu du cadre connu, qui renouvellerait un peu la technique et le personnel du genre, une revue qui serait frondeuse et même hardie, sans devenir dure, méchante, injuste, sans prendre cette apparence d'exécution sommaire et publique, une revue qui serait vive et même voluptueuse sans aller jusqu'à l'obscénité, cela est possible tout de même, et, si quelqu'un peut nous procurer ce soulagement et ce divertissement, c'est sans doute M. Rip. Il y a dans Bigre! des mots excellents; toute une suite de scènes sont certainement d'un homme d'esprit. Le Chantecler en quatre tableaux, qui achève la revue, est d'un homme qui a le sens et le don naturel de la parodie... Tout cela -est peut-être un peu long, un peu appuyé, mais a de la qualité en son genre. Alors, pourquoi ne pas s'en tenir tranquillement à ces dons-là, pourquoi l'abus, pourquoi

l'appel à l'obscénité et à la férocité latentes du public?... Mais, j'en avertis M. Rip et ses confrères, cet appel-là ne sera plus longtemps entendu.

M. MAURICE DONNAY

Lysistrata ^

Il y a dix-sept ans que Lysistrata fut donnée pour la première fois au Grand -Théâtre. Il y a treize ans qu'elle fut reprise au Vaudeville. C'est dire que la comédie de M. Maurice Donnay avait à affronter un public presque entièrement nouveau, d'autres goûts, d'autres sentiments, d'autres modes. Et ce n'est pas lui donner un éloge médiocre que de constater qu'elle a parfaitement résisté à cette épreuve. Lysistrata n'a pas vieilli. Elle a plu de la même façon et par les mêmes raisons qu'elle plaisait jadis.

Ce n'est pas la pièce la plus vigoureuse,

1, Bouffes Parisiens, 30 octobre 1909.

ni même, malgré tout son charme, la plus charmante de M. Maurice Donnay. L'auteur d'Amants et de la Douloureuse a grandi depuis ce temps-là. En revanche, c'est peut-être celle qui permet de saisir le mieux la séduisante complexité de ses dons. Quand il écrivit Lysistrata^ M. Maurice Donnay était encore poète. Il l'était même au point d'écrire des stances en vers de neuf syllabes. Sa pièce est mêlée de vers et de prose, et sans doute, en cet instant de sa vie, M. Donnay hésitait-il entre la prose et les vers. Il venait de quitter le Chat-Noir, si même il l'avait tout à fait quitté, et il subissait l'influence de Raoul Ponchon autant que celle d'Alphonse Allais ou de Paul Delmet, le bon chansonnier. Il y a de la poésie dans Lysistrata, de la poésie un peu sentimentale, un peu fantasque, un peu décadente, un peu montmartroise. Et il y a aussi des à-peu-près de rapin, de ces à-

peu-près dont la formule a été donnée, une fois pour toutes, dans la Vie de Bohème, de Mûrger, et ne s'est pas perdue depuis lors.

Ce lyrisme de romance, cette blague d'atelier, si librement et si bien venue que les années n'en ont pas altéré la gaité, sont ce qu'il y a de plus apparent dans Lysistrata. Mais, en même temps, comme on y sentait clairement l'annonce des qualités délicieuses dont M. Don-

M. MAURICE DONNAT

nay devait déployer plus tard toute Tampleur ! Il nous prévenait, dès le prologue, que les Grecs qu'il allait nous montrer parleraient comme nous parlons nous-mêmes, seraient, sauf le costume, pareils à nous. Et, en effet, ces Grecs parlaient déjà comme M. Donnay devait faire parler ses personnages modernes. Ses matrones athéniennes étaient déjà des « chères Madames ». L'hétaïre Salabaccha et ses faciles compagnes avaient déjà l'air d'entamer quelque Dialogue des Courtisanes. Enfin, tout en s'inspirant d'Aristophane, M. Donnay avait trouvé moyen d'insérer dans la grandiose fantaisie du vieux comique quelque chose comme un petit drame d'amour. C'est par amour, chez M. Donnay, et pour n'être pas séparée davantage de son amant, le brave Agathos, que Lysistrata fomente la conspiration des femmes contre la guerre; c'est par amour qti'elle persuade à toutes les Athéniennes de se refuser aux hommes tant qu'ils n'auront pas conclu la paix avec Sparte. C'est par amour qu'elle leur impose le serment fameux, et c'est par amour aussi qu'elle y manque.

La scène d'Agathos et de Lysistrata, au troisième acte, — cette longue scène balancée, qui semble contenir en raccourci toute l'histoire d'une liaison, où la femme résiste par

amour et cède par jalousie, où Pâmant perd l'avantage par l'ardeur de son désir et le reprend par son indifférence calculée, — cette scène, une fois enrichie et transposée, devait fournir la matière de plus d'une des comédies modernes de M. Donnay. On y trouvait même déjà ce qui est resté poésie, depuis qu'il ne fait plus de vers, je veux dire le goût de mêler aux dialogues voluptueux les émotions de la nature, de la nuit, de la musique. Et quand Agathos et Lysistrata, enlacés dans le clair de lune, s'avancent vers le temple d'Artémis aux sons de l'hymme de la Déesse, c'est aux valses tziganes d^ Amants que fait penser le chant sacré.

On le voit, il ne manquait rien dans Lysistrata du Maurice Donnay que nous connaissons pleinement aujourd'hui. Il n'y manquait même pas le penseur. Ce penseur, à vrai dire, ne pensait pas tout à fait ce qu'il pense aujourd'hui, mais il pensait déjà. Il blaguait les militaires, les nationalistes du coin du feu, les fabricants de miracles. Il s'amusait à introduire, au banquet de la courtisane Salabaccha, un certain Phidon, philosophe de profession, qui paraissait avoir lu Renan d'assez près. Et son dénouement même, où le parjure de Lysistrata semble couronné par une intervention céleste, n'était pas dénué d'un scepticisme assez agressif. Faut-

il taquiner là-dessus M. Donnay? Non, n'est-ce pas? Dans le fond, ce ne serait pas de bonne guerre, surtout cela ne servirait à

rien. Laissons ce genre de réflexions à l'histoire littéraire, si du moins elle en veut prendre le soin, et bornons-nous à répéter que Lysistrata est une pièce charmante, que tout le monde prendra plaisir à l'entendre, pour la première, ou pour la seconde, ou pour la troisième fois, et qu'il faut louer M"^® Gora Laparcerie d'avoir inauguré par ce spectacle une direction à laquelle chacun souhaite le succès.

La Griffe i

La reprise de La Griffe a parfaitement réussi, et je ne doute pas qu'elle permette à la Porte- Saint-Martin de régler avec toute la minutie souhaitable la mise en scène de Chantecler. Elle a même mieux réussi, en un sens, que la série de représentations donnée il y a trois ans et demi à la Renaissance. Je veux dire que le quatrième acte, qui est un acte de mouvement violent et d'action, s'est déployé sur cette scène plus vaste avec une clarté plus vigoureuse, et qu'il a produit un effet plus puissant encore.

La Griffe, qui fut écrite avant Le Détour, bien qu'elle n'ait été jouée que quelques années plus tard, appartient, comme Le Marché, à la

Portc-Saint-Martin, 22 octobre

première manière de M. Henry Bernstein. On y discerne clEiirement l'influence du naturalisme et du Théâtre-Libre, influence qu'a commencé d'ailleurs par subir, sans aucune exception, toute la génération à laquelle appartient M. Bernstein. La Griffe est une pièce naturaliste par le choix du sujet, l'arrangement, la

conception des caractères, cpiasi romantique par les procédés d'expression. Mais on y sent déjà dans leur plein les dons exceptionnels qui ont valu à M. Bernstein tant d'éclatants succès, et c'est merveille qu'un jeune homme, on n'ose pas dire de quel âge, ait pu pousser jusqu'au bout, avec cette espèce de fureur logique, une pièce de cette solidité, de cette importance, de ce poids.

Peut-être même ne trouverait-on pas, dans le théâtre entier de M. Bernstein, de caractère plus complet, plus cohérent, d'une plus énergique venue que celui d'Achille Cortelon. Il n'est pas indigne, en vérité, qu'on le compare à celui du baron Hulot dans La Cousine Bette, Quand M. Bernstein, au premier acte, introduit son personnage, nous voyons paraître devant nous un homme dans la force de l'âge, en pleine vigueur d'action, un homme dont la vie privée est aussi belle que la vie publique. Il a près de lui une fille qui l'aime. Il est riche,

puissant, redouté parce qu'il, est intègre, heureux parce qu'il conforme tous ses actes à ses principes. Son journal Le Populaire gouverne l'opinion et lui assure une sorte de pouvoir irresponsable dont il n'use qu'en faveur des idées qu'il croit justes. Au dénouement, dix ans après, nous le retrouvons au dernier degré de l'abjection et de la décrépitude. Il est seul, sans famille, sans amis. Il a trahi son parti, renié ses idées, trafiqué de sa plume et de sa parole, déshonoré son nom. Il est parvenu au pouvoir, mais à force de bassesses et d'apostasies. Il a traîné dans tous les tripotages louches, dans toutes les affaires véreuses. Et il inspirerait la haine et le dégoût si l'on ne ressentait une sorte de pitié pour ce vieillard cassé avant l'âge, pour sa débilité, sa sénilité maniaque et que l'on sent proche du gâtisme.

C'est une femme, comme on sait, qui s'est chargée de l'ouvrage. Une femme, presque une enfant, la petite Antoinette Doulers, fille d'un des rédacteurs du Populaire. Mais l'enfant cachait sous son visage pur de madone une âme cruelle, calculatrice, dévorante. C'est Antoinette qui a monnayé le nom, le talent, l'honneur de Cortelon. C'est elle qui l'a dépravé, avili. Et il a tout accepté, tout subi, parce qu'il ne pouvait pas se passer d'elle, de ses cares-

ses, de ses mensonges. Elle Ta trompé constamment, publiquement, avec l'audace cynique ou vénale d'une fille. Plutôt q[ue de courir le risque d'un éclat, il a ravalé sa souffrance et sa honte. Elle a poussé la cruauté jusqu'à s'afficher avec Vincent Leclerc qui fut jadis le disciple aimé de Gortelon, mais qui depuis la trahison de son ancien patron est devenu son pire ennemi. Le vieillard a dû cette fois encore courber la tête. Son désir obstiné de vieux est devenu, avec le temps, une sorte de folie lubrique. Au dernier acte, quand le scandale inévitable menace de faire enfin crouler sa fortune, alors qu'il lui faudrait, pour son salut, parler, lutter, faire tête, il ne pensera qu'à son Antoinette, à sa petite Toto. Nous l'entendrons appeler sa Toto avec des larmes, avec des gémissements d'enfant. Et quand il apprend qu'Antoinette s'est sauvée devant le danger, qu'elle a filé avec l'amant soigneusement tenu en reserve pour le jour de la catastrophe, oh ! alors, le monde peut crouler î Qu'on ne compte pas sur lui pour monter à la tribune, pour se défendre ! Que lui sont la honte ou la mort, du moment que sa Toto est partie ! La crise est telle que son cerveau délabré ne peut résister à ce dernier choc. Le voilà qui jette bas ses habits, qui saute sur son bureau de ministre en hurlant une chan-

son communarde. Le gâteux est devenu fou. Cette scène finale a soulevé la salle entière. On avait fait le même accueil enthousiaste à la grande scène du troisième acte où Cortelon, mis en présence de Vincent Leclerc, c'est-àdire de l'homme qu'il redoute et déteste le plus au monde, laisse échapper l'aveu de sa misère. Il lui paraît atroce qu'Antoinette, à qui il a connu tant d'amants, sans jamais rien dire, prenne encore Vincent Leclerc. Pour obtenir de lui l'engagement de ne plus revoir Antoinette, il essaie d'apitoyer son implacable ennemi, il le supplie, se traîne à ses genoux. Cette scène d'une ampleur magistrale et du pathétique le plus violent a trouvé d'ailleurs en M. Lucien Guitry un prodigieux interprète. Pour qui a vu M. Lucien Guitry dans le rôle de Cortelon, il devient impossible de se représenter le personnage sous d'autres traits. Chacun de ses gestes, de ses accents s'imprime dans la mémoire. Je ne crois pas que l'art du comédien ait jamais été "poussé plus loin.

La Massîère ^

La reprise de La Massière a été accueillie avec une attention respectueuse et un peu froide. Pourtant, après avoir entendu il y a cinq ans la pièce de M. Jules Lemaître, après l'avoir lue, dans le dernier volume de son Théâtre Complet^ nous l'avons entendue à nouveau sans le moindre ennui. On ne peut dire qu'elle ait entièrement conservé sa fraîcheur : les couleurs en ont semblé quelque peu ternies, la saveur éventée. Nous n'avons pas ressaisi ce qui avait fait sa grâce et son charme dans sa nouveauté. Mais la partie solide de la pièce, c'està-dire le caractère du peintre Marèze, a très vaillamment résisté à l'épreuve.

. Porte-Saint-Martin, 21 décembre 1909.

Quel rang M. Lemaître aurait pu s'assurer dans la psychologie dramatique avec un peu plus de suite, de hauteur, de gravité ! Comme il tient l'art de séparer et de reconnaître les plus difficiles nuances du sentiment ! La tendresse que le vieux Marèze, peintre illustre et quasi sexagénaire, porte à la petite Juliette Dupuy, « massière » de son atelier, se compose de bien des affections confuses et complexes. M. Lemaître en opère le tri et en décrit les caractères avec la plus rare sûreté de main. Dans la tendresse de Marèze, il y a l'attachement spécial du professeur à l'élève et du bienfaiteur à l'obligée; il y a l'illusion et la déviation du sentiment paternel; il y a cet amour honteux que tant de pères portent en effet à leurs filles et qui se croit innocent parce qii'il se traduit par la jalousie, non par le désir; il y a cet amour-propre praticulier des vieillards qui croient aimer mieux que les hommes, parce que leur amour impuissant est plus délicat, plus prévenant, moins égoïste. Tout cela est d'un très joli travail.

Le vice de la pièce, c'est que ce caractère excellent soit entouré de types médiocres ou conventionnels, tels que Juliette Dupuy, qui est Fexem-ple irritant de toutes les vertus, que Jacques Marèze, fils du peintre, peintre lui-même, et

qui sort, à peine retouché, du répertoire d'Augier ou de Feuillet, que M°^® Marèze, qui est un modèle assez banal de femme jalouse. C'est aussi que l'action engagée entre ces quatre personnages : le père, la mère, le fils et la massière, soit conduite avec trop peu de suite, de conviction, j'oserais dire de patience. Le drame, comme on s'en souvient, naît de la passion partagée de Jacques Marèze pour Juliette, et, par suite, de la rivalité amoureuse du père et du fils. Cette rivalité, M. Jules Lemaître l'a décrite dans toute sa violence et poussée jusqu'à son terme; elle

aboutit entre le père et le fils aux plus furieux éclats. Mais il fallait finir, et, pour finir, M. Lemaître, las de l'effort, a paresseusement adopté l'attitude de Jupiter apaisant l'orage. D'un mot, d'un geste favorable, il a pacifié les éléments déchaînés. En un instant nous verrons Marèze quitter sa rage jalouse et accéder à un consentement résigné, nous assisterons à la réconciliation du père et du fils, aux fiançailles du fils et de la massière, voire à un regain de tendresse entre Marèze et son importune épouse. Cela est fâcheux. Nous aimons les dénouements heureux, mais à condition qu'ils ne soient pas trop faciles.

Je ne sais d'ailleurs si M. Lemaître n'a pas mené à quelque excès le conflit du père et du

fils. On conçoit sans peine, chez Marèze père, quand il apprend l'engagement de Jacques et de Juliette, un mouvement de déception, de désespoir, de colère; on a peine à admettre l'accès de frénésie méchante et tenace qui le dresse contre Jacques, deux jours durant, comme un ennemi injurieux et malfaisant. Ce vieux Ruy Gomez traite Jacques comme un autre bandit, ce qui dépasse la mesure. C'est la rancune du vieillard contre le jeune homme, analogue, telle que la peint M. Lemaitre, à la rage envieuse de l'infirme ou du débile contre l'homme bien portant. Mais, d'un père à un fils, ce sentiment est-il concevable, ou du moins peut-il persister? N'y a-t-il pas même, au fond d'une telle pensée, quelque chose d'anormal et de morbide? Un infirme, comme je le disais, peut sentir ainsi, non pas un homme sain, qui a eu sa jeunesse. M. Lemaître a commis une faute, je crois, en touchant à cette corde, de même qu'il a eu tort d'insister sur l'espèce d'intimité physique, superficielle assurément, mais équivoque, qui, par les soins de Marèze, s'est établie entre la massière

et son maître. C'est peu de chose : frôlements, tapotements de main, mais il n'y en a pas moins quelque chose de choquant dans ces tripotages. De cette double cause naît probablement l'impression un peu

spéciale que m'a toujours laissée La Massière^ l'impression de quelque chose de trouble, de suspect, peut-être, mon Dieu, par excès de clairvoyance et de vérité. Mais je n'insiste pas sur cette gêne, qui peut fort bien m'être personnelle. L'important est de répéter que cette reprise fut fort honorable, que La Massière est une pièce qui se fait encore écouter avec la considération la plus attentive, que M. Guitry y a retrouvé lé succès éclatant de la création.

M. Eugène Brieux (Suzette) 5

M. Louis Bénière (« Papillon » dit « Lyonnais-

le-Juste ») , 18

M. Jules Renard (La Bigote) 24

M. Jules Renard , . . . 34

M. Paul Gavault (La Petite Chocolatière) . . 39 MM. G. Feydeau et F. de Groisset (Le Circuit) 48

M. Gaston Dévore (Page Blanche) 56

MM. Nozière et Ch. Millier (La Maison de

Danses) 64

MM. Léon Hennique et Johannès Gravier

(Jarnac) 74

M. Henri Lavedan (Sire) 82

M. Emile Moreau (Le Procès de Jeanne d'Arc). 97 MM. Emile Moreau et Charles Clairville

(Madame Margot) 103

M. Romain Coolus (Le Risque) 112

M. Romain Coolus (Une Femme passa). . . 122

M. Giacosa (Comme les Feuilles) 131

M. Alfred Capus (Un Ange) 142

M. Marcel Prévost (Pierre et Thérèse) . . . 155

M. Tristan Bernard (Le Danseur inconnu). . 165

MM. Tristan Bernard et Alfred Athis (Le

Costaud des Epinettes) 175

M. Paul Bourget (La Barricade) 184

M. Edouard Bourdet (Le Rubicon) 201

M. André Picard (L'Ange Gardien) 207

D'après Tolstoï :

I. MM. Nozière et A. Savoir (La Sonate à

Kreutzer) . 217

M. Edmond Rostand (Ghantecler) 230

M. Henry Bataille (La Vierge Folle) 241

— (Le Songe d'un Soir d'Amour) 254

M. Dario Nicodemi (La Flamme) 261

M. Gabriel Nigond (1812) 267

Louis Leloir et M. Gabriel Nigond (Mademoiselle Molière) 273

MM. Sam Benelli et Jean Richepin (La Beffa). 280

H. de Balzac (L'Ecole des Ménages) .... 286 MM. G. A. de Gaillavet et R. de Fiers (Le

Bois Sacré). . , 292

Shakespeare (Coriolan) 302

MM. André Rivoire et Lucien Besnard (Mon

Ami Teddy) 309

M. Miguel Zamacoïs (La Fleur merveilleuse). 317

A Propos des Revues :

Sources et licence

Texte : https://archive.org/details/authtrerfl03blumuoft. Domaine public ; numérisation mise à disposition par Internet Archive. Mise en forme : lire-gratuitement.com. Tout ce que nous ajoutons reste libre.