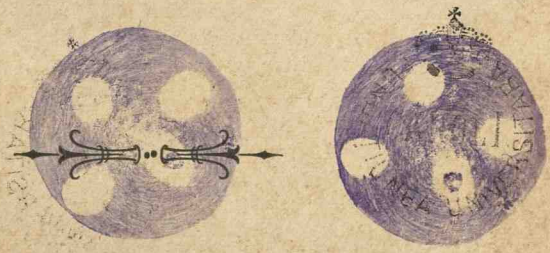
POMPILIU ELIADE

Causeries Littéraires

IIIème VOLUME

Impressions de Théâtre



BUCAREST
IMPRIMERIE DE L'«INDÉPENDANCE ROUMAINE»
56, CALEA VICTORIEI — STRADA ACADEMIEI, 17

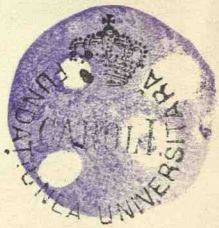
1903

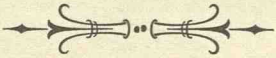
POMPILIU ELIADE

Causeries Littéraires

IIIème VOLUME

Impressions de Théâtre





BUCAREST
IMPRIMERIE DE L'«INDÉPENDANCE ROUMAINE»
56, CALEA VICTORIEI — STRADA ACADEMIEI, 17

1903

LE THÉÂTRE NATIONAL

Histoire de ses progrès et de ses défaillances
pendant la saison 1901-1902

I

Représentations des 22 et 30 septembre 1901: *Jules César*, tragédie en 5 actes de Shakespeare. — Représentation du 23 septembre: *Le chien de garde*, drame en 5 actes de J. Richepin. — Représentation du 29 septembre : *L'Affaire Edouard* («*La Corecţional*»), comédie en trois actes de G. Feydeau et M. Desvalières. — *La joie fait peur* («*Frica de bucurie*»), comédie en un acte de E. de Girardin.

...La salle n'est point comble, on ne voit pas beaucoup de messieurs dans les stalles, ni beaucoup de dames dans les loges... Ce n'est pas la peine de se tenir debout ou d'user de ses jumelles... La galerie seule, remuante et bruyante comme toujours, attire votre attention, au-dessus de vous, par ses gestes et ses cris... Pourtant, c'est l'ouverture de la saison et la nouvelle direction a fait tous ses efforts «pour instruire le public» et pour lui être agréable... — «Le monde n'est pas encore rentré des bains», disent les plus optimistes... — «Notre public n'a jamais encouragé l'art national», disent les mauvaises langues...

...On me dérange. Un monsieur vêtu de noir vient s'asseoir à côté de moi, puis se lève, puis parcourt des yeux les rangées vides des loges et des stalles, puis regarde sa montre, puis tressaille en me découvrant à côté de lui... C'est un ancien camarade d'école...

— Tiens, c'est vous. Il paraît que vous allez faire la «Chronique théâtrale» dans l'*Indépendance Roumaine*. On vient de me le dire, il y a dix minutes. Ce n'est pas la peine de me le cacher.

C'est un ancien camarade d'école: On peut tout lui dire.

— Non, je ne vous cacherai rien. J'écrirai tous les

quinze jours une «Chronique théâtrale» dans l'*Indépendance Roumaine.*

— Tous les quinze jours, seulement?

— Est-ce que cela ne vous suffit pas?... On ne lit guère les Chroniques théâtrales! Et puis, il faut se dire que c'est là une matière très délicate, qui demande beaucoup de tact et de réflexion, et une matière relativement pauvre, surtout chez nous. En y revenant trop souvent, on pourrait courir le risque de se répéter...

— Peut-être. Mais vous devriez nous donner autre chose dans l'*Indépendance Roumaine* que des Chroniques théâtrales...

— Je vous donnerai autre chose dans l'«*Indépendance*» que des chroniques théâtrales. Je vous donnerai environ tous les quinze jours une «chronique littéraire libre»...

— Portant sur...?

— Cela, je n'en sais rien et ne veux rien en savoir. Je ne veux pas me lier les mains. Je ne veux même pas m'engager quant au terme de quinze jours. Je veux me garder la liberté d'écrire quand il me plaira, sur ce qu'il me plaira et comme bon me semblera.

— Vous faites bien. Le public avait bien besoin d'un guide en matière d'art et de littérature, et vous-même vous vous feriez mieux connaître par vos articles littéraires. Voyez M. *** qui, malgré son érudition et la vivacité de son esprit, n'était guère connu avant l'apparition de ses polémiques dans l'«*Indépendance*»... C'est un journal très répandu, surtout parmi les dames, néanmoins le plus sérieux de tous... vous faites bien.

— Vous me comblez, et vous êtes bien aimable de me comparer à M. ***. Mais mon intention, en écrivant mes chroniques, n'est nullement de m'imposer comme guide au public, nullement de me faire connaître auprès

de lui... Je connais bien l'insuffisance de mes forces. Je veux sortir de ma solitude. Je veux écrire pour moi-même, apprendre à être de plus en plus sincère et courageux, me donner le prétexte de produire régulièrement quelques pages par semaine... Quand on revient de l'étranger, où l'on a passé les meilleures années de sa vie, on se sent tout rempli d'illusions;.... au bout de quelque temps, une atmosphère de somnolence orientale vous envahit, vous engourdit l'esprit... J'ai besoin de me secouer un peu. Voilà tout.

— Mais vous devez avoir quelques bons principes de critique littéraire en tête, des vues sur l'art dramatique ou sur l'art en général...

— Que le bon Dieu m'en préserve! Je vous dis: je ne veux pas me lier les mains. Je ne veux pas me mettre des œillères non plus! c'est bon pour les chevaux. Je réfléchirai chaque semaine sur ce que j'aurai vu au théâtre et ailleurs, et je tâcherai de l'exprimer de la manière la plus sincère et la moins ennuyeuse possible... Je ferai mon éducation, avant de faire celle du public... Oh! non, je suis loin d'être un critique, je n'ai nullement des idées arrêtées sur l'art, et, permettez-moi de vous le dire tout bas, j'estime qu'il est dangereux d'en avoir...

— Mais avec les acteurs, comment vous y prendrez-vous?... vous savez que ce sont des gens très chatouilleux, qui pensent que les «Chroniques théâtrales» sont faites pour leur décerner des éloges... surtout les femmes-artistes... Etes-vous disposé à jouer ce rôle-là?... Et d'abord, dites-moi franchement, n'auriez-vous pas des sympathies secrètes pour quelques-unes de ces dames?

— Comment?... Que Dieu m'en préserve, comme des principes et des idées arrêtées en matière d'art. Il ne faut rien avoir d'arrêté, ni dans le cœur, ni dans l'esprit,

si l'on veut devenir un critique. Un critique doit être, par définition, un monsieur libre et large d'esprit, capable de tout comprendre et de renoncer à tout, quand l'occasion l'exige. Sans cela, c'est un maître d'école...

— Vous voyez bien que vous avez tout de même quelques principes...

— Des principes négatifs...

— N'importe, vous feriez bien de les énoncer en tête de votre première chronique; ils serviraient quand même à quelque chose; il faut toujours commencer, chez nous, par une profession de foi... Si vous transcriviez, pour commencer, notre conversation de ce soir!!...

— C'est une idée!

La pièce que l'on représente est *Jules César*, admirable chef-d'œuvre de Shakespeare, daté d'il y a juste trois cents ans (1601). Le sujet en est bien connu et bien simple. Vainqueur de la Gaule, de Pompée à Pharsale, du roi Ptolémée en Afrique, du roi Pharnace en Asie, César rentre à Rome, couvert de gloire et rempli d'autorité, en l'an 45 de notre ère. Il y devient l'idole du peuple, ce qui donne beaucoup à penser à des républicains convaincus comme Cassius et Brutus (Ier acte). Des conspirateurs, réunis chez ce dernier, décident la mort du grand capitaine; l'un d'eux, Décius, se charge de l'amener au capitole le lendemain: c'est le jour où le Sénat a résolu de lui décerner la couronne royale. — En dépit des pressentiments des devins et des songes funestes de sa femme Calphurnia, César se rend à la séance fatale (IIème acte).— Il est tué au Capitole, et les conspirateurs prennent sur eux de se justifier de ce meurtre devant le peuple réuni au Forum ; ils sont sur le point de gagner la faveur populaire, mais Antoine, l'ami de César, ayant obtenu

l'autorisation de parler à son tour, sait émouvoir le peuple et l'exciter contre les meurtriers (IIIème acte). — Brutus et Cassius sont obligés de prendre la fuite; leurs armées se réunissent près de Sardes (IVème acte); — ils livrent bataille à Antoine et à Octave, neveu de César, dans les plaines de Philippes (en Macédoine): mais ils sont vaincus et se tuent de désespoir. Octave, maître de la situation, va devenir un nouveau César. (Vème acte). Cette tragédie finit à peu près comme celle de Hamlet: un jeune vainqueur, presque inconnu pendant les cinq actes de la pièce, vient prendre la succession de tous ceux qui y ont joué les grands rôles, et qui meurent presque tous... — Comme on le voit, rien de nouveau, au point de vue du sujet, dans la pièce de Shakespeare. Le grand tragédien, comme d'ailleurs Lafontaine et Molière, ne se pique guère d'inventer des sujets originaux. Sa grandeur consiste non pas dans la nouveauté de ses sujets, mais dans sa manière de les traiter.

Un trait caractéristique de cette tragédie est que le héros dont la pièce porte le nom meurt au IIIème acte et la pièce se continue sans lui pendant deux actes encore. Contrairement à Molière, qui ne nous fait connaître son Tartufe qu'au IIIème acte, Shakespeare fait disparaître son Jules César avec ce même acte. Ce Jules César serait alors plutôt le prétexte que le héros principal de la pièce. On assiste, à la fin du Vème acte, plutôt au triomphe de la cause césarienne qu'à celui de Jules César. Un neveu du grand capitaine, moins grand capitaine que lui, mais plus rusé diplomate, va recueillir les fruits de sa tentative et donner le coup de grâce à la république romaine... Shakespeare a-t-il voulu nous montrer par là que, lorsque les circonstances l'exigent, on a beau dire, c'est encore la tyrannie la meilleure forme de gouver-

nement et celle qui doit l'emporter? On pourrait le soutenir, mais on pourrait soutenir aussi juste le contraire. Le Vème acte finit par l'éloge du plus grand des républicains, Brutus, qui est en même temps le personnage le plus considérable de la pièce. Cet éloge lui est décerné par ses deux plus grands ennemis, Antoine et Octave. Le premier s'exclame devant son cadavre : «De »tous les Romains, celui-là était le plus noble. Tous les »autres conspirateurs n'ont agi que par haine contre le »grand César, lui seul, en se joignant à eux, n'avait lo»yalement en vue que le bien public et l'intérêt général». Et Octave, d'ajouter : «Rendons-lui avec respect tous »les devoirs funèbres que mérite sa vertu. Je veux que »son corps repose aujourd'hui dans ma tente»...

.. C'est que peut-être, en réalité, Shakespeare n'a voulu exprimer aucune conviction politique. Dans sa tragédie de *Jules César*, comme dans toutes ses pièces de théâtre, ce qu'il veut nous montrer, avant tout, ce sont des caractères. A ce point de vue, la note distinctive de la pièce de *Jules César*, c'est d'opposer continuellement les caractères les uns aux autres.

Et d'abord, il faut marquer cette première opposition entre le personnage de Jules César, qui remplit les trois premiers actes de la pièce, et celui d'Octave, qui ne paraît qu'à partir du IVème acte. Ils forment, en réalité, un seul et même personnage, celui de *l'homme d'action*. Mais tandis que César est un personnage, pour ainsi dire, en dehors, un grand guerrier, un grand orateur, doué d'une franchise sans pareille, Octave est un ennemi de toutes les qualités qui peuvent faire naître l'envie, de la parole surtout, c'est un diplomate, un personnage plutôt, pour ainsi dire, en dedans, qui sait manier les hommes et qui sait attendre. C'est la franchise qui perd

César et c'est la ruse qui fait triompher Octave. Il est curieux de voir les progrès que sait réaliser ce personnage pendant les deux scènes les plus importantes de la pièce, où il paraît : pendant la Ière (acte IV, scène Ière), il est très humble, très timide, et presque aux ordres de son compagnon d'armes, Antoine : «Tu en as jugé ainsi...», «Il en sera ce que tu voudras...», «Faisons ce que tu dis..». Dans la seconde scène, (acte V, scène Ière), on le voit radicalement transformé. Quand Antoine lui dit : «Octave, conduis tes troupes au pas, en prenant la gauche de la plaine», il lui répond avec autorité : «Je prendrai la droite, prends toi-même la gauche», et quand l'ancien lieutenant de César lui riposte : «Pourquoi me contrarier en ce moment critique ?» il lui ferme la bouche par ces paroles brusques : «Je ne te contrarie pas, mais je le *veux* ainsi...» On voit bien le nouveau César, plus à craindre que le premier, qui perce à travers ces paroles...

A l'homme d'action, représenté par Jules César et par son neveu Octave, Shakespeare a voulu nous opposer le personnage de *l'homme sensé, réfléchi, philosophe,* dans la personne du républicain Brutus. C'est un stoïcien, qui vit de lectures et de musique, qui n'agit que par conviction, mais que personne ni rien n'arrête devant une décision qui lui paraît juste. Il se laisse facilement mener par les autres, quand il lui semble qu'ils ont raison, — c'est le type de l'homme raisonnable et conscient par excellence. Ceux qui l'entourent l'adorent, jusqu'à ses domestiques et esclaves, envers lesquels il est d'une affabilité exquise. Il apprend avec une résignation héroïque, dans son camp, la mort de sa femme Portia, qu'il adorait, — et n'a peur de rien, pas même de la mort, comme il le prouvera à la fin de la pièce. Quand l'om-

bre de Jules César lui apparaît, à Sardes, sa frayeur ne dure qu'un instant, et elle n'est pas bien grande:

— Dis-moi qui tu es...
— Ton mauvais génie, Brutus...
— Que me veux-tu ?
— Je viens te dire que tu me verras à Philippes...
— C'est bien; je te reverrai donc ?
— Oui, à Philippes.
— Au revoir donc à Philippes. Maintenant que j'ai retrouvé mon courage, ce fantôme disparaît: Mauvais génie, je voudrais encore causer avec toi...

A ce même caractère de Brutus, raisonnable, doux, droit, franc, courageux, l'auteur veut opposer un autre caractère, au IIIème acte de la pièce, celui de Marc-Antoine. Nous sommes au Forum. Le républicain et le césarien plaident chacun à son tour sa cause devant le peuple romain réuni. Que l'on considère de près leurs deux discours. Autant celui de Brutus est clair, sincère, concis, énergique, autant celui d'Antoine est long, entortillé, rusé, entrecoupé de silences prémédités, semé d'effets oratoires calculés à l'avance. Ce dernier comprend trois parties: dans la première, l'ancien lieutenant de César tâche de gagner l'adhésion du peuple en s'adressant à son esprit: «On a dit que César était ambitieux... Si »cela était, ce serait un tort grave, mais, en fait, César »n'a point été ambitieux du tout: il a refusé par trois »fois la couronne royale que le peuple lui avait offerte, »son âme était tendre, il ne songeait jamais à lui».— Suit une seconde partie, où l'orateur veut gagner son auditoire par la sensibilité: Il soulève le manteau qui couvre le corps de César, il montre les blessures que lui

ont faites les conjurés, il rappelle les beaux moments de la carrière politique du défunt. — Dans une troisième partie, Antoine s'adresse à la volonté de son auditoire, il lui parle de ses propres intérêts: «Et vous ne con»naissez pas encore le testament de César. Le voici re»vêtu de son sceau... A chaque citoyen, à chacun de »vous, il donne soixante-quinze drachmes... En outre, il »vous a légué tous ses jardins, tous ses parcs particu»liers, ses vergers récemment plantés»..., etc., etc... Rien ne peut plus retenir maintenant la fureur populaire. On brûle le corps de César sur la place même, et avec les brandons de son bûcher on va mettre le feu aux maisons «des traîtres»... Toute cette scène du IIIème acte est d'un puissant effet dramatique et merveilleuse comme analyse psychologique. Le personnage du peuple y est aussi profondément analysé que celui de Brutus et d'Antoine. On a souvent soutenu que la tragédie de *Jules César* manquait de personnages féminins, et, en vérité, les deux personnages de Calphurnia et de Portia n'existent pour ainsi dire pas, vu qu'ils ne se distinguent guère et qu'ils ne paraissent que pendant un seul acte de la pièce (le deuxième). Mais si notre pièce ne nous présente pas de femmes proprement dites, on trouve, à la place, le personnage que l'on pourrait considérer comme féminin, aussi faible, aussi capricieux, aussi facilement irritable que la femme, et qui s'appelle le peuple. Nulle part je n'ai vu une plus fine analyse psychologique des masses populaires.

Persuadés par le discours de Brutus, les gens du Forum oublient tout de suite les anciens bienfaits de César, le traitent d'ambitieux et de traître, exaltent les mérites et les vertus de Brutus et, perdant de vue jusqu'à la cause qui le leur fait admirer, ils s'écrient: «Fai-

sons de lui un autre César». Une heure plus tard, quand le discours d'Antoine les aura enflammés à son tour, ils iront chercher le même Brutus pour le tuer. Dans leur marche, ils rencontrent un pauvre poète qui a le malheur de porter le même nom qu'un des chefs de la conspiration, Cinna:

— Mettons-le en pièces, mettons-le en pièces...

— Je suis Cinna le poète, je suis Cinna le poète!

— Cela ne fait rien. Il se nomme Cinna, arrachons-lui le cœur et lâchons-le vite... Déchirons-le... déchirons-le...

Et en vérité, ils le déchirent...

Que ces quelques remarques suffisent pour faire comprendre un certain nombre de critiques que nous nous permettrons de faire au sujet même de la représentation de cette tragédie.

Pourquoi le traducteur de la pièce et la direction du théâtre se sont-ils cru autorisés à supprimer la scène du IIIème acte, où le peuple en colère déchire le malheureux poète Cinna? de retrancher quelques scènes du Vème acte, notamment celle où paraît pour la deuxième fois le personnage d'Octave, alors qu'il est en pleine possession de son caractère et qu'on y voit percer le futur tyran de Rome? La pièce tout entière ne reste-t-elle pas un peu incompréhensible à la suite de ces imprudentes suppressions? Et si l'on avait absolument besoin d'y faire des coupures, pourquoi ne pas s'attaquer à des choses tout à fait secondaires, comme, par exemple, à la scène où paraît pour une seule et unique fois le personnage de Cicéron, ou encore à celle où [illegible] rapide connaissance du malade Ligarus qui va disparaître de la pièce? Les tragédies de Shakespeare

sont réellement parfois un peu longues, mais c'est un véritable art que de savoir y faire des coupures.

Une autre question: Pourquoi l'artiste qui joue le rôle de Jules César (c'est, je crois, M. C. Marculesco) se croit-il obligé de nous donner tout le temps plutôt la caricature d'un Jules César qu'un Jules César véritable? Comment? Présenter le grand capitaine, qui avait terrifié l'Europe, l'Asie et l'Afrique, sous les traits d'un vieillard sexagénaire, aux yeux hébétés, qui tremble de tous ses membres comme un paralytique et dont la voix est presque complètement éteinte? Entendons-nous: Jules César avait, il est vrai, un peu plus de cinquante ans au moment de sa mort, et il était sujet au mal caduc; mais il faut se dire qu'il supportait ses cinquante ans passés et son mal caduc autrement que le commun des mortels. N'oubliez pas que c'est un grand capitaine, un politicien rempli d'autorité, un merveilleux orateur, que ce Jules César, — et en plus qu'il est sur le point de devenir roi. Il faut se dire aussi que nous assistons à une tragédie et de Shakespeare. Tout ceci pour supplier l'artiste en question, au nom de Shakespeare et de Jules César, de vouloir bien renoncer complètement à sa façon actuelle d'interpréter son rôle. Nous l'assurons que les paroles qu'il profère jurent tout le temps avec sa physionomie et son maintien.

Une dernière question: Brutus est un penseur, un être doux et calme, point égoïste et qui n'a peur de rien. Pourquoi l'acteur qui joue ce rôle, et qui n'est certainement pas dépourvu de talent, ne s'est-il pas donné la [illegible] réfléchir un peu sur le véritable caractère de son personnage? Son jeu manque d'unité. Tantôt il nous représente un Brutus, tantôt un autre. Au second acte, il brusque un peu trop son domestique Lucilius, tel un

petit épicier moderne. Est-ce qu'au IVème acte le même personnage n'est pas rempli de bons sentiments envers ce même Lucilius et envers deux autres de ses domestiques? — De même, nous trouvons que l'on prolonge un peu trop la frayeur de Brutus et qu'on l'exagère au moment où il aperçoit l'ombre de César. Est-ce que le même personnage ne commence pas par nous dire que «c'est sans doute sa vue affaiblie qui crée cette horrible apparition»?... et, quelques secondes plus tard, ne va-t-il pas nous dire: «Maintenant que j'ai retrouvé mon courage, ce fantôme disparaît»?... M. Leonesco confond certainement l'impression que doit faire à Hamlet l'ombre de son père, avec celle que produit à Brutus l'ombre de César. Mais Hamlet — il ne faut pas l'oublier — est un neurasthénique, tandis que Brutus est un être équilibré et raisonnable.

Pour finir cette critique sur un éloge, nous le décernerons à M. Nottara. Lui seul est tout à fait bien dans la pièce. On discute beaucoup dans le public sur la nature de son talent. Il y en a qui l'aiment beaucoup, il y en a qui l'aiment moins. Moi je dirais: qu'il ait ou qu'il n'ait pas de talent, M. Nottara est un artiste intelligent, qui a de l'école et qui réfléchit beaucoup. Il comprend ses rôles, il met de l'unité dans son jeu, il est le même d'un bout à l'autre de ses créations, et sa façon d'interpréter est toujours sérieuse. C'est beaucoup, et c'est peut-être tout.

*

Le chien de garde est un drame de M. Richepin, c'est-à-dire ronflant, romantique, exagéré outre mesure. Un domestique qui a les sentiments d'un grand seigneur, un sergent qui vaut autant que son général! Cela s'est vu, mais s'est rarement vu, et il faut se donner beau-

coup de mal pour se figurer ce qui ressemble peu à la vie normale. Les pauvres artistes ont fait ce qu'ils ont pu pour bien jouer la pièce de M. Richepin. Il y avait néanmoins des personnes dans la salle qui ont trouvé leur jeu, à eux tous, peu naturel. J'ai dû quelques fois prendre leur défense: — Comment voulez-vous que l'on joue d'une façon naturelle des choses qu'on n'a jamais vues, qui se passent Dieu sait où et à l'existence desquelles on ne croit guère? Comment être naturel quand on vous met tout le temps à la bouche des maximes excessivement déclamatoires?

*

La joie fait peur est une petite comédie de salon, sentimentale, trop sentimentale, qui ne nous plaît pas au point de vue littéraire et dramatique, mais qui nous arrache des larmes quand même. Un jeune marin est disparu du sein de sa famille, on le croit mort; sa mère, sa sœur, sa fiancée et son ancien domestique en sont inconsolables; un beau matin, au bout de trois ans, il revient sain et sauf... On assiste coup sur coup à quelques scènes très attendrissantes, celles où il revoit son domestique, sa sœur, sa mère... M. I. Petresco, — le vieux Noël, — et Mme A. Matheesco, — la marquise des Aubiers, — ont tout à fait réussi dans la scène où ils revoient leur cher disparu...

*

L'Affaire Edouard («La Corecțional») est une farce qui vous fait rire, mais qui n'a que cette qualité-là! Elle n'instruit personne et ne plaît à personne. Nous avons mieux que cela dans notre littérature, car ce n'est, en somme, que du très mauvais Caragiale. Et quand on

songe que c'est sur le même théâtre que l'on donne *L'Affaire Edouard* de M. Feydeau et le *Jules César* de Shakespeare!! Mais ce n'est pas cela qui nous ennuie surtout : c'est de voir la salle comble quand il s'agit de *L'Affaire Edouard* et de la voir vide quand il s'agit de *Jules César* ! Espérons que les temps changeront. Espérons-même que ce n'est pas pour les Feydeau et Desvalières que le public va entendre cette pièce: c'est pour nos braves artistes, qui réussissent assez bien dans les comédies. A qui décerner la palme ? A M. I. Niculesco, si l'on m'en croit, et surtout à mon ancien camarade de lycée, à ce brave et intelligent Brezeano! Il est tout à fait délicieux dans le rôle de Samuel !

II

Représentations des 2 et 6 octobre : *Le Bibliothécaire,* comédie en 4 actes de Moser. — Représentations des 9 et 13 octobre : *Le gendre de Monsieur le préfet*, comédie en 3 actes, d'après Blumenthal (adaptation par M. P. Gusty). — Représentation du 18 octobre : *La lettre perdue* («*Scrisoarea pierdută*») comédie en 4 actes de Caragiale.

Allez donc au théâtre, Mesdames et Messieurs., allez-y entendre Brezeano, Liciu, Niculesco, Toneano... A peu de différences près, on joue la comédie chez nous aussi bien que n'importe où à l'étranger... avec moins de finesse peut-être dans les mouvements et dans les intonations, à cause des pièces que l'on joue, mais avec autant de naturel et de conscience que n'importe où... Ne me répondez pas que nous passons par des temps de crise, car je pourrais vous prouver que nos cochers russes vous prennent plus d'argent que vous n'en donnez à nos artistes ; ne me répondez pas non plus que, en allant au théâtre, on est obligé de veiller la nuit. — A quelle heure vous couchez-vous d'ordinaire, s'il vous plaît ?

Vos raisons sont ailleurs. Vous ne voulez pas aller au théâtre, parce que vous avez eu le malheur d'entendre dans votre vie Leloir, Le Bargy, Mounet-Sully, Coquelin Cadet, Mmes Sarah Bernhard ou Réjane, et vous trouvez que tous nos artistes réunis ensemble ne sauraient valoir un seul de ceux-là. J'entends. Au fond, vous ne voulez pas dire que nos artistes ne valent pas les artistes étrangers, mais qu'ils ne leur ressemblent pas. Or ça, Monsieur, voulez-vous que nos artistes à nous imi-

tent à tout prix la façon de jouer des artistes étrangers? Sachez deux choses: d'abord que le mot *art* veut dire *personnalité*, avant tout, — ensuite que, lorsqu'on s'adresse à une société moins polie, moins civilisée, moins spirituelle que l'est celle de Paris, on doit hausser la voix, faire des gestes plus ou moins larges, enfin user de toutes les moyens pour se faire comprendre par cette société... Vous tenez pourtant bon, n'est-ce pas... pour la supériorité indiscutable des artistes étrangers sur nos artistes.

Je vous l'accorde; mais alors, Monsieur, ayez l'obligeance de répondre aux quelques questions que voici:

— Lisez-vous des pièces de théâtre? Certainement non. Vous leur préférez la lecture des romans et, jusqu'à un certain point, vous avez raison. Le théâtre est du spectacle, avant tout. Il faut aller au théâtre pour voir les pièces. Lire les pièces à la maison n'est qu'un pis-aller, à moins que ce ne soit un contrôle. On lirait alors une fois la pièce, avant d'aller au théâtre, pour en connaître le sujet, et aussi pour pouvoir suivre avec fruit le jeu des acteurs, on la lirait une seconde fois, à la rentrée du théâtre, pour bien juger de la représentation. L'essentiel, c'est de voir la pièce chaque fois que cela se peut. Même si elle n'est pas tout à fait bien jouée, elle gagne à être vue à la scène... Mais il y a des pièces que l'on ne joue jamais ou presque jamais à Paris, où vous allez d'habitude. Vous y avez vu très peu de Shakespeare, je pense, — vous n'y avez jamais entendu parler de Blumenthal ou de Moser... (Laissons de côté tout le répertoire roumain, qui ne peut être joué que chez nous).

— Vous n'allez pas me dire que toutes les pièces que vous avez vu jouer à Paris sont supérieures à celles

que l'on joue chez nous et à toutes les pièces roumaines, en première ligne. Je vous répondrais que des pièces très médiocres tiennent l'affiche pendant très longtemps à Paris aussi, surtout dans les théâtres de deuxième ordre, où vous allez néanmoins, et que le théâtre de l'Odéon, le second théâtre subventionné de Paris, est infiniment plus ennuyeux que ne saurait jamais l'être notre théâtre national... Vous en paraissez étonnés? Je le soutiens encore.

— Mais une autre question: Puisque vous êtes si épris que cela du bon art, pourquoi courez-vous à l'Athénée, ou au Théâtre lyrique, ou au Théâtre des bains de l'Ephorie, dès que vous entendez qu'une célébrité arrive, et parfois vous payez alors des sommes fabuleuses pour votre place?... La question vous paraîtra paradoxale, mais apprenez que la plupart du temps ces artistes-là ne jouent pas chez nous comme chez eux, qu'ils se préoccupent très peu de l'opinion que nous pouvons avoir d'eux et que, par conséquent, vous commettez un crime de lèse-patriotisme et de lèse-art en allant les écouter. Avez-vous vu Réjane à Paris dans Mme Sans-Gêne? Avez-vous vu Mounet-Sully à Paris dans Oedipe-Roi ou dans Ruy-Blas, et Mme Sarah Bernhard dans la Dame aux Camélias? Avez-vous vu ces mêmes artistes chez nous dans les mêmes rôles? Ne vous a-t-il pas paru qu'il y avait une certaine différence entre leur façon de jouer à Paris et celle de jouer chez nous? entre la façon dont ils traitaient leurs compatriotes et celle dont ils nous traitent nous? Et que pensez-vous des gestes indécents de Mme Réjane au Théâtre lyrique ou des vociférations exagérées de M. Mounet-Sully sur la scène de notre Théâtre national? Si des artistes à nous s'étaient permis de jouer devant vous de cette

manière-là, je suis sûr, Monsieur, que vous auriez quitté tout de suite la salle de spectacle et que vous m'auriez dit le lendemain: «Vous voyez bien que j'ai raison de ne pas aller au théâtre !...»

— Il faut bien réfléchir à toutes ces choses-là avant que de mépriser nos jeunes artistes: à ces choses-là, et à d'autres encore. Ce n'est pas parce que nous n'avons pas de bons artistes que nous n'allons pas au théâtre; c'est, au contraire, parce que nous n'allons pas au théâtre que nos artistes ne sont pas meilleurs qu'ils ne le sont. Il faut même s'étonner, vu notre indifférence, de les trouver si remplis de bonne volonté, si doués de talent. Vous savez que le talent est, très souvent, en fait de théâtre, affaire d'exercice, et que plus l'on a l'occasion de jouer dans une pièce, plus l'on s'y perfectionne. Si Mounet-Sully ou Coquelin vous paraissent si parfaits dans leur «Ruy-Blas», ou «Cyrano de Bergerac», si Mmes Réjane et Sarah Bernhard vous paraissent incomparables dans «Mme Sans-Gêne» ou «La Dame aux Camélias», c'est parce que ces pièces-là ont eu des centaines de représentations à Paris, que le public les a suivies avec un intérêt toujours croissant et que, partant, on en a fait d'innombrables répétitions. Chez nous, sauf de rares exceptions, on joue une pièce trois ou quatre fois au maximum. Si la première fois une d'elles a rapporté, mettons quatorze cents francs, la seconde fois, elle ne rapportera que cinq ou six cents-francs... La troisième fois la salle sera complètement vide, et la quatrième,.... on la donnera en matinée....

— Laissons toutes ces questions-là... Admirons la patience, le courage et le talent de nos acteurs... Nous nous plaignons tout le temps de ce que nous n'avons pas d'artistes, mais, en réalité, ils sont au-dessus de notre

public... Ce n'est pas parce qu'on joue mal chez nous que vous n'allez pas au théâtre, ce n'est pas parce que vous auriez dans votre esprit un idéal d'art qu'on ne saurait satisfaire chez nous... c'est parce que, Monsieur, ayez la franchise de nous l'avouer.. c'est parce que vos soirées sont prises, parce que vous allez régulièrement au club. Les clubs, les cafés, voilà les grands ennemis de notre théâtre. Et on y passe de plus longues heures qu'au théâtre, et l'on s'y amuse bien moins, au fond, et on y dépense bien plus d'argent...

....Et pendant que Monsieur passe son temps au club, la femme s'ennuie à la maison. Séparés pendant la journée, à cause de leurs occupations, ils le sont, tous les soirs encore, à cause des clubs. Au lieu de s'instruire et de se divertir ensemble, le mari et la femme s'abrutissent, et s'ennuient et Dieu sait quoi encore.., chacun de son côté... Et au bout d'un certain temps, ils sont tout étonnés de ne plus s'entendre!... Le théâtre serait peut-être le grand remède. Pouvoir échanger ses impressions ensemble, la nuit, à la sortie du théâtre, une ou deux fois par semaine, au moins! S'instruire et se divertir tout ensemble! Allez au théâtre, Messieurs, et conduisez-y vos femmes! Car, directement et indirectement, le théâtre est appelé à être le grand éducateur de la société!

*

Le Bibliothécaire est une comédie en 4 actes, tout à fait réussie, de Moser. Si l'on n'est pas attentif pendant cinq minutes, on perd complètement le fil de la pièce, tant l'intrigue y est habilement menée. J'ai entendu pourtant bon nombre de personnes dans la salle dire que cette pièce «n'était qu'une farce de la plus basse espèce», «qu'elle ne valait pas les farces françaises, *L'Af-*

faire Edouard, par exemple, «que la direction devrait mieux choisir son répertoire». J'en ai été fort surpris. La direction actuelle a justement le mérite de savoir varier le spectacle, de nous sortir du répertoire exclusivement français, et il faut la féliciter surtout pour deux de ses pièces, le *Jules César* de Shakespeare, comme tragédie, et *Le Bibliothécaire*, de Moser, comme comédie d'intrigue. Cette dernière pièce est une petite merveille dans son genre. Aucun de ses personnages n'est spirituel, je le concède, — mais ils sont tous comiques, et l'ensemble de la pièce est admirable. Je me demande bien comment on s'est empêché de faire les deux ou trois remarques suivantes:

1° Cette comédie n'est qu'action d'un bout à l'autre; il n'y a pas de scène, pas de dialogue, pas de mot peut-être qui ne fasse avancer cette action. Aussi le sujet n'est-il pas facile à raconter, à moins, peut-être, que de recopier la pièce d'un bout à l'autre; (aller la voir, c'est donc infiniment plus simple)... Il s'agirait... mais de quoi ne s'agirait-il pas dans cette comédie?... de deux jeunes gens qui ont des créanciers et aiment deux demoiselles... A la fin de la représentation, ils vont, naturellement, se débarrasser de leurs créanciers et épouser les deux demoiselles.. Puis, l'un de ces jeunes gens sera obligé de garder le plus strict incognito tout le temps, de passer, aux yeux de tout le monde, pour un bibliothécaire qui devait justement arriver. Il faut que ce bibliothécaire soit chargé, en même temps, de donner des leçons de littérature et de musique aux deux demoiselles : or, notre jeune homme ne s'entend guère en littérature et ne sait pas un traître mot de musique : vous comprenez bien son embarras... Puis, quoi encore? le véritable bi-

bliothécaire va survenir au moment où on l'attend le moins;... dans la maison une vieille gouvernante, qui est une spirite convaincue, va le prendre pour un médium, etc., etc.

2⁰ Deuxième remarque: cette comédie d'intrigue est en même temps une comédie de mœurs, elle est non pas «une farce», dans le sens propre,—comme je l'ai entendu dire, mais bien une farce... que l'auteur, un allemand, a voulu jouer à la nation anglaise. La scène se passe en effet à Londres, et les personnages sont des Anglais: Macdonald, Marsland, Armadab, Lothair, Miss Edith, Miss Eva, Miss Sarah Dikson. — Chaque personnage doit avoir par conséquent sa petite manie:

L'oncle Macdonald demande tout le temps à ses interlocuteurs: «Vous dites? Comment»? (*Aud? Cum?* dans la traduction que l'on joue chez nous), et veut à tout prix que son neveu (qu'il n'a jamais vu) soit un jeune homme tout à fait dévergondé: joueur, efféminé, criblé de dettes... «Celui qui n'est pas fou pendant sa jeunesse ne saura jamais devenir un homme tout à fait sensé»... Débarqué des Indes, il lui arrivera de prendre pour son neveu la personne timide du bibliothécaire Robert, qui réalise de tous points juste l'opposé de son rêve. Il le gronde, il le menace, il le bouscule, il ne lui permet pas de se présenter dans le monde, au grand étonnement de celui-ci, qui n'y comprend rien, qui le prend pour un fou et en conçoit une peur bleue... Vous comprenez la joie de cet oncle quand il découvrira, à la fin de la pièce, qu'il s'était trompé, que son neveu n'était pas le bibliothécaire, mais bien le jeune homme Lothair, le «type du neveu accompli»...

Le père Marsland a une autre manie: Il ne mariera

pas sa fille avant trois ans!!! Elle en a seize maintenant et s'appelle Miss Edith. «Celle-là... pas avant trois ans?... tu rêves, mon ami, lui dit Macdonald».. Et, en vérité, il sera obligé de la marier avant trois jours...

La jeune Edith a ses théories sur l'amour. «Il faut qu'une jeune fille fasse l'indifférente, même la dédaigneuse devant le jeune homme qu'elle veut captiver». Elle fait cette leçon à sa cousine Miss Eva, qui lui promet de la suivre... Elles seront destinées à épouser toutes les deux des jeunes gens envers lesquels elles se seront montrées, malgré elles, d'une bonté et d'une amabilité exquises...

La vieille Sarah ne voit partout que du spiritisme et de la «décence»...! Elle surveille les leçons et l'attitude de ces demoiselles, mais ne songe qu'à avoir un médium.

Enfin le tailleur Gibson, le grand créancier, a une double manie: celle de se croire un artiste sans pareil dans l'art de couper les étoffes, ce qui est assez naturel, et celle d'avoir les manières «d'un vrai gentlemen».... C'est là son côté faible! Au milieu d'une société d'aristocrates, il s'oublie souvent, il lui arrive de se griser et puis, bien entendu, il demandera à tout le monde: — Qui est-ce qui a fait votre habit?... mais est-ce que vous ne voyez pas qu'il est mal ajusté, mal coupé..., de mauvais goût?.. etc., etc...

3° Qu'un allemand ait songé à parodier la société anglaise, c'est chose bien compréhensible et bien naturelle — mais que de jeunes artistes roumains aient pu vous donner avec succès la sensation de cette même société, voilà ce qui doit vous remplir tout à fait d'étonnement. Je ne dirai pas que l'ensemble de la pièce ait été merveilleux, mais je ne saurais jamais exprimer toute ma

satisfaction au sujet de MM. Toneano et Liciu. J'ai entendu dire dans la salle qu'ils forçaient un peu la note, M. Liciu surtout. Que l'on me permette de répéter: comment être naturel dans des situations exceptionnelles? Or, M. Liciu joue le rôle du tailleur Gibson et M. Toneano celui du bibliothécaire Robert; Gibson est fou et Robert sur le point de le devenir... J'ai eu la curiosité de demander à ces deux jeunes artistes la façon dont ils s'y étaient pris pour étudier et jouer leurs rôles. Ils m'ont donné des réponses différentes : M Liciu : «Mais »est-ce que je n'ai pas lu dans ma vie des livres anglais? »n'ai-je pas vu des Anglais? n'en ai-je pas entendu par»ler aussi»? M. Toneano: «Je n'ai point du tout songé à »être Anglais. Je me suis dit tout simplement qu'il fallait »faire le naïf et le peureux. Dans chaque rôle, c'est l'élé»ment humain qui m'intéresse avant tout».—J'ai été heureux de constater la différence qui sépare ces deux jeunes talents.

*

Le gendre de Monsieur le préfet est une comédie en 3 actes d'après Blumenthal, par M. Gusty. Dire que la pièce est de Blumenthal, c'est dire qu'elle est spirituelle; dire qu'elle est «adaptée» ou, comme on dit, «localisée», par M. Gusty, c'est dire que l'adaptation est faite avec beaucoup de simplicité et de goût. Une remarque pourtant à l'adresse de M. Blumenthal et une autre à l'adresse de M. Gusty : Le passage de la statue Galathée est certainement très joli, mais trouve-t-on qu'il ait beaucoup de rapport avec le reste de la pièce? Il est peu naturel qu'une femme de plus de vingt ans et mariée depuis deux ans change complètement d'attitude et même de caractère rien qu'à la suite d'une petite anecdote qu'on lui raconte. — L'autre question : Le préfet Te-

lemac Vidrashco, garde, n'est-ce pas, pendant plus de vingt-six ans son poste de préfet, ce qui lui donne beaucoup d'autorité, surtout dans sa famille. Pendant vingt-six ans? Dans quel département de notre pays, s'il vous plaît? et à quel parti politique appartenait-il ce M. Telemac Vidrashco pour pouvoir garder sa place pendant vingt-six ans?

La pièce a été bien jouée, par M. Niculesco surtout, qui a fait des progrès considérables dans les dix dernières années. M. Hasnash laissait trop traîner ses paroles chantantes pendant qu'il parlait, tandis que, au contraire, M. Liciu, moins bien que dans les autres pièces, débitait son rôle ce soir-là avec une volubilité effroyable...

*

Le grand succès de la saison est, jusqu'à présent, la «*Scrisoarea pierdută*» de Caragiale. Il y avait moins de public qu'à *L'Affaire Edouard*, mais le public d'avant-hier était autrement enthousiaste. L'auteur a été appelé à la rampe et on lui a fait de véritables ovations. Il paraissait ému, on eut dit même un peu triste... Etait-ce parce qu'il sentait en lui un petit remords de n'avoir plus continué sa carrière d'auteur dramatique, de ne nous avoir plus rien donné depuis quinze ans?... C'est une belle chose certainement que cette «*Scrisoarea pierdută*», la meilleure pièce de notre répertoire, voir même, à mon sens, le plus beau morceau de littérature que nous possédions dans notre langue; mais pour ceux qui connaissent de près Caragiale, l'auteur est encore supérieur à toutes ses productions. S'il avait vécu dans un autre milieu, ou s'il avait eu autant de volonté que de talent, la «*Scrisoarea pierdută*» eût été le point de départ et non pas le dernier terme de son

activité littéraire. Le crime de l'auteur de n'avoir plus rien produit pour le théâtre dans les derniers temps est plus grand que ne l'est son mérite d'avoir produit la «*Scrisoarea pierduta*».

Car, en définitive, il ne faut pas se le dissimuler: Caragiale est *notre* Molière, mais ce n'est point un Molière: il n'a point voulu le devenir. J'applaudissais l'autre soir avec les spectateurs et si, comme roumain, je m'enorgueillis du nom de Caragiale, je ne puis m'empêcher de faire plusieurs constatations:

— D'abord, malheureusement, sa pièce a un peu vieilli par endroits. Je me demande bien si les pièces de cet auteur, travaillées avec tant d'art, n'auront pas, sous peu, le sort des pièces de théâtre d'Alexandri. Les mœurs ont un peu changé chez nous et elles vont changer tous les jours davantage. On n'a pas cessé d'applaudir la «*Scrisoarea pierdută*», parce qu'elle est encore la meilleure pièce de notre répertoire et que bien des choses qu'elle nous peint subsistent encore, mais dans vingt ans, on aura peut-être besoin, pour la comprendre, de recourir à la mémoire des vieux, et dans cinquante à des livres d'histoire. Pourquoi Caragiale, avec son énorme talent, ne s'est-il pas attaqué à des sujets d'une portée plus durable? Pourquoi n'a-t-il pas voulu démêler dans nos mœurs ce qui est éternel de ce qui est éphèmère? Pourquoi faut-il que sa gloire souffre à cause de ses sujets? Son nom était destiné à rester vivant dans la bouche de tous les spectateurs futurs de notre théâtre, et non enfermé dans les manuels de littérature.

— Puis sa comédie est bien triste, au fond. On ne découvre pas un seul personnage sympathique dans toute la pièce; on n'y découvre pas, à vrai dire, un seul caractère, mais rien que des travers d'esprit. Il a voulu

nous montrer les innombrables formes que peut prendre la «bêtise roumaine»... «*Moftul romîn*», «*prostia romînă*», voilà un peu sa petite spécialité à lui. Quand on cause avec lui, il vous prouve avec infiniment de talent et de force persuasive que nous sommes «*O rasă proastă*» et qu'on ne saurait jamais rien attendre de bon de notre part.

Qu'on ne s'en fâche point et qu'on veuille bien considérer qu'on a le droit, quand on est homme d'esprit et de talent comme Caragiale, d'avoir n'importe quelle opinion sur les hommes et les choses. Il n'est pas moins vrai qu'il est toujours triste de voir soutenir au théâtre des thèses pareilles. Les pièces de Caragiale nous font rire pour un instant et nous remplissent d'amertume au sortir du théâtre. Nous sommes donc «*o rasă proastă*»? Heureusement, Caragiale est là avec son talent pour donner, lui tout d'abord, un démenti à sa thèse favorite... et les artistes du théâtre sont là pour le seconder, en jouant intelligemment ses rôles d'imbéciles...

— Enfin, je ne sais pas quoi de trop français perce dans la façon de l'auteur de nouer l'intrigue. On est enchanté de l'y voir si habile, mais on a tout de même peur. On se dit: C'est justement cette habileté et cette... ressemblance qui m'inquiètent. Il y a du Scribe, il y a du Labiche, il y a de l'Augier même là-dedans, en dépit des Ghiță Pristanda et des Conul Zaharia. On s'est tant de fois trouvé, chez nous.... en présence de malheureuses découvertes littéraires... Mais non, il n'en sera rien cette fois-ci! Nous connaissons Caragiale et son grand talent. Mais justement parce que nous savons tout ce dont il est capable, pourquoi n'a-t-il plus rien produit depuis? Sa façon même de nouer l'intrigue eut gagné

en originalité et nous n'aurions plus eu de temps à autre de petits tressaillements involontaires.

La représentation de la pièce a peut-être un peu laissé à désirer, comme ensemble. N'avait-on pas fait assez de répétitions? En avait-on, au contraire, assez de répéter une pièce connue de longue date et que tout le monde sait par cœur?... En revanche, M. Niculesco nous a donné un Cazavenco tout à fait vivant et M. Brezeano a fait de son petit rôle du «Citoyen tourmenté» une création tout à fait remarquable.

La scène de la réunion publique, qui fait un instant penser à la scène du Forum dans *Jules César*, a été mieux jouée que celle-là. Une seule note est tout à fait discordante dans la pièce: Qu'on nous pardonne de nous attaquer au beau sexe, mais il s'agit justement de Mme Levanda. Elle a trouvé bon, en jouant le rôle de Mme Trahanaké, de nous faire entendre des lamentations et voir des gestes qui juraient avec l'intention de l'auteur et le jeu des autres acteurs. On avait beau fermer les yeux, on l'entendait quand même. Jouer du Caragiale et pousser les choses au tragique!!... Vouloir imiter Mme Sarah Bernhard ou la Duse dans le rôle de Mme Trahanaké.... peut-on se figurer quelque chose de plus comique?

III.

Représentation du 1er novembre: *Denise*, pièce en quatre actes d'Alexandre Dumas fils.

J'ai été voir M. Stefan Sihleano, directeur général des théâtres. Il est bon de savoir quelles sont les intentions de ceux qui sont placés à la tête de nos «hautes institutions de culture». Tout le monde connaît M. Stefan Sihleano. Son abord est aussi sympathique que sa physionomie. Il a laissé d'excellents souvenirs comme secrétaire général du ministère de l'instruction publique, — il paraît que ses étudiants l'adorent à l'Université... Est-il bon comme député?... Qui est-ce qui l'est, dans notre pays? Ou, plutôt, qui est-ce qui ne l'est pas?... Ce que je pourrais affirmer, c'est que M. Sihleano, avec ses goûts artistiques, son grand tact, sa belle énergie, était destiné à être directeur général des théâtres... Aussi, pourquoi est-il autre chose? Et pourquoi faut-il que cette fonction-là soit si maigrement rétribuée chez nous, que l'on soit obligé, pour vivre, d'être mille autres choses encore? Pourquoi, enfin, faut-il que le poste de directeur des théâtres soit un poste politique? M. Sihleano devra donc donner sa démission quand le gouvernement actuel quittera le pouvoir?...

J'ai été le voir dans son cabinet particulier au théâtre. C'est lui qui a commencé à m'interviewer:

— Dites-donc, mon cher ami, comment trouvez-vous nos petits programmes ?

— Comment je les trouve ?... Attendez... Je les trouve d'abord très mignons, bien plus sympathiques que ceux de l'année dernière, remplis de tous côtés de réclames commerciales... puis je trouve leur couverture un peu plus artistement travaillée que celle des programmes d'autrefois... après cela, les photographies des artistes y sont peut-être mieux réussies... leur papier est meilleur, leur format plus petit, partant plus pratique... Enfin, on a plus de plaisir que par le passé à les emporter chez soi et à les garder comme souvenir...

— Ne trouvez-vous pas qu'ils soient tout simplement inutiles et qu'il vaudrait mieux les remplacer par de petites feuilles volantes contenant juste l'indication des personnages ?

— Il est vrai que le résumé des pièces y laisse parfois un peu à désirer. Ainsi, le soir où l'on a joué *Le gendre de M. le préfet*, on n'a rien compris au résumé du programme, sinon que l'auteur a voulu faire beaucoup d'esprit, et le soir où l'on a joué *Le Bibliothécaire* le résumé du programme était complètement illisible...

— Il y a des personnes qui soutiennent que la lecture d'un résumé nuirait à l'attention que l'on doit porter à la pièce. On est forcé d'écouter la pièce quand on en ignore complètement le sujet...

— Je ne suis pas de cet avis-là. On vient au théâtre plutôt pour les acteurs que pour la pièce. L'art dramatique présente deux côtés différents: Celui de l'auteur et celui des artistes, la pièce et son interprétation. La pièce, on pourrait, à la rigueur, la lire à la maison, le jeu, il faut aller le voir au théâtre. Les petites indications concernant le jeu que donnent, entre parenthèses,

les auteurs dramatiques, sont tout à fait insuffisantes. Une fois que l'œuvre dramatique a été achevée par l'auteur, elle reste encore presque complètement à refaire par les artistes. Si l'auteur invente l'homme intérieur, les artistes créent l'homme extérieur. Cette tâche n'est pas moins difficille que celle de l'auteur: on pourrait seulement dire qu'elle est plus ingrate. L'auteur ne fournit guère au théâtre que le livret: il faut que les acteurs y appliquent, pour ainsi dire, leur jeu, comme des compositeurs y appliqueraient de la musique. Il y a des cas où de grands artistes se sont permis, avec succès, d'interpréter leur personnage autrement que l'auteur de la pièce... Tout ceci pour vous dire qu'il faut à peu près être débarrassé de la pièce elle-même, quand le rideau se lève, pour bien suivre le jeu des artistes, et, comme on ne peut pas obliger tous les spectateurs à faire des lectures intenses avant que de venir au théâtre, — on peut au moins leur mettre un petit programme très gentil entre les mains...

La conversation a continué sur d'autres sujets. M. Sihleano est de ceux qui écoutent avec beaucoup de religiosité les avis et critiques de ses interlocuteurs, et, au bout d'un certain temps, on s'aperçoit qu'il a su en profiter. Je lui ai fait mes compliments sur deux de ses plus belles innovations: la première c'est de faire commencer le spectacle de meilleure heure. Il m'a expliqué comment il a à lutter là-dessus avec l'opiniâtreté et les mauvaises habitudes de notre public. On a dû même presque renoncer à cette bonne mesure. Si vous faites à tout prix lever le rideau à l'heure annoncée par les affiches, le spectacle commencera devant une dizaine de spectateurs. La salle restera vide pendant tout le 1er acte. Ceux qui viennent plus tard dérangent ceux

qui viennent plus tôt. Or, ce n'est pas la peine d'être exact au théâtre pour se faire déranger continuellement. «Mon innovation ne consiste pas tant à faire commencer le spectacle de bonne heure, qu'à le faire finir de bonne heure: à 11 h. et demie, au plus tard».

L'autre grand mérite de M. Sihleano consiste dans le choix de son répertoire. Faute de bonnes pièces originales, il faut se contenter, la plupart du temps, du répertoire étranger, mais comme, à l'exclusion peut-être des seuls pays des Balkans, tous les pays de l'Europe possèdent leurs chefs-d'œuvre dramatiques, ce n'est pas la peine de recourir au répertoire d'un seul d'entre eux, ni, à plus forte raison, de prendre ce qu'il y a de plus mauvais dans son répertoire. Sauf quelques rares petites exceptions, *L'Affaire Edouard*, au hasard (— Mais que voulez-vous, il faut aussi contenter le public: le théâtre n'est guère subventionné que par ceux qui y viennent), M. Sihleano a su très bien choisir et combiner son répertoire: théâtre français, allemand, anglais, espagnol, grec ancien même, tout y a été mis à contribution, et peut-être dans ce qu'il y a de meilleur. Mais ici, il faut faire intervenir une reflexion d'un autre ordre...

Il y a trois manières de concevoir le théâtre, surtout quand on est directeur: Il y a *le théâtre pour le théâtre*, c'est-à-dire pour la littérature, c'est-à-dire pour l'art, où les pièces ne seraient prises que parmi les chefs-d'œuvre de l'esprit humain; le théâtre serait alors une véritable école d'éducation intellectuelle et morale du peuple; — il y a *le théâtre pour les acteurs*, où l'on jouerait celles des pièces seulement qui sont de la force des artistes, en écartant celles qui, à un certain moment, ne sauraient être susceptibles d'une interprétation convenable; — enfin, il y a *le théâtre pour le public*, où l'on donne, non pas des pièces de

valeur, non pas des pièces bien jouées non plus, mais bien plutôt des pièces qui font rire, qui font pleurer, qui savent exciter les sens du gros public non instruit, des farces comme *L'Affaire Edouard*, des mélodrames comme *Le Courrier de Lyon*, des féeries comme *La Fille de l'Air*. L'idéal serait, pour M. Sihleano comme pour tout homme de bon sens, de pouvoir réaliser «le théâtre pour le théâtre»: on ne mettrait sur l'affiche que des pièces de premier ordre, tant pis pour le public s'il n'y vient pas; on remplirait les stalles avec les élèves des lycées publics, les loges avec les demoiselles des pensionnats privés, jusqu'à ce que ces messieurs aient une situation, jusqu'à ce que ces demoiselles soient casées... Habitués qu'ils auront tous été de venir au théâtre, et de n'y entendre que des pièces excellentes, ils continueront à y venir... en payant. Mais le moyen d'y songer actuellement, avec les soixante mille francs de subvention officielle!.. En attendant, il faut faire de son mieux et être très heureux si l'on peut combiner les trois manières possibles d'entendre le théâtre: d'introduire, par exemple, comme par surprise, un grand chef-d'œuvre inconnu, comme le *Jules César* de Shakespeare, une belle petite comédie d'intrigue qui aille à l'encontre du goût du public, comme le *Bibliothécaire* de Moser. Car il ne faut pas l'oublier, le théâtre est non seulement une institution littéraire ou éducatrice, mais aussi et malheureusement, surtout dans les moments actuels, une entreprise commerciale: les décors coûtent, les costumes coûtent, l'éclairage de la salle coûte, le personnel coûte, et il faut bien que ces braves acteurs se nourrissent!... C'est pourquoi on ne saurait peut-être rien imaginer de plus difficile que de combiner son répertoire...

... Que ce petit bout de conversation avec M. Sih-

leano suffise pour aujourd'hui. Ce ne doit pas être une tâche très facile que d'être directeur général des théâtres : il y faut du tact, il y faut du goût, il y faut de la patience... Dirons-nous que M. Stefan Sihleano possède toutes ces qualités-là ?... Pourquoi pas ? Serait-ce «blesser sa modestie» ? On sait très bien que cette phrase est prise dans les mauvais romans, et, qu'en fait, tout homme de mérite aime à voir ses efforts couronnés de succès ou, tout au moins, reconnus. Félicitons-nous d'avoir pour directeur des théâtres M. Sihleano. C'est un plaisir que de le voir tous les soirs, dans sa loge de directeur, un peu mal placée, il est vrai, suivre avec une grande inquiétude le jeu de ses acteurs, et l'attitude.... malheureusement un peu froide, et le nombre... malheureusement un peu réduit, de ses spectateurs..

*

Avant-hier soir, *Denise*, l'admirable comédie de salon d'Alexandre Dumas fils. Une jeune fille qui pêche par amour, qui est abandonnée par le misérable en qui elle a eu confiance, et qui, cela va sans dire, est réprouvée ensuite par toute la société. Il faut pourtant qu'elle recouvre une satisfaction éclatante à la fin de la pièce : elle épousera, non pas celui qui l'aura trompée, — l'auteur ne le juge plus digne d'elle — mais un honnête homme, riche, de bonne famille, qui fermera les yeux sur la faute passée, ou plutôt qui se dira, la main sur la conscience, qu'il n'a pas été plus sage lui non plus, jusqu'au moment de son mariage. Pourquoi la femme qui a péché par amour devra-t-elle être couverte d'opprobre jusqu'à la fin de ses jours ? et pourquoi l'homme, qui en aura peut-être fait autant, sinon plus, dans sa vie que la femme la plus vicieuse, pourra-t-il néanmoins être toujours considéré comme un être très honorable, et avoir la prétention

d'épouser une femme chaste de corps et d'esprit ? Est-ce que l'*homme* qui s'arroge plus de droits que la *femme* ne devrait pas au moins s'imposer autant d'obligations qu'elle ? — *Denise*, comme toutes les autres pièces d'Alexandre Dumas fils, est une pièce à thèse : elle a un but moral, elle est écrite, non pas dans l'intention de nous peindre des caractères, mais dans celle de démontrer une théorie et de servir à la société : «Le théâtre» n'est pas un but, ce n'est qu'un moyen.

«*L'homme moral est déterminé, l'homme social reste à faire. Par la comédie, par la tragédie, par le drame, par la bonhomie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre utile, au risque d'entendre crier les apôtres de l'art pour l'art, trois mots absolument vides de sens. Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique. La reproduction pure et simple des faits et des hommes n'est qu'un travail de greffier et de photographe*». (*Préface du* Fils naturel).

Un petit inconvénient de ce système dramatique, c'est que la thèse, comme nous l'avons dit, écrase un peu les caractères: les personnages de Dumas ne sont, la plupart du temps, que des abstractions personnifiées, que des types généraux de l'humanité: la fille qui pèche, le Don Juan qui la pousse au péché, le père et la mère qui en souffrent, l'honnête homme qui pardonnera et réparera tout... Si l'on veut chercher à tout prix des caractères, c'est aux personnages secondaires qu'il faudra s'adresser.

Ainsi dans *Denise*, on connaît, bien mieux que les personnages principaux de la pièce, les deux petits êtres qui ne font qu'une courte apparition au Ier acte, de Pontfer-

rand et de sa femme. Lui, dévergondé, menteur, sans dignité, elle, méchante, indiscrète, avare, jalouse, curieuse, bigote, intrigante, etc. On apprend tout sur leur tempérament, en moins d'un quart d'heure.

Ce qu'il faut surtout admirer dans les pièces de Dumas, c'est leur style. Les personnages y parlent comme à l'Académie française, dans un langage correct, élégant, semé de figures de rhétorique: leur façon de parler parfois nous gêne, car elle jure souvent avec le caractère très réaliste des sujets. C'est plutôt à cause de la langue dans laquelle elles sont écrites, qu'on est habitué à appeler les pièces d'Alexandre Dumas des «comédies de salon».

— Une dernière remarque: l'auteur se ressent un peu, dans ses pièces, de ses premières occupations littéraires et peut-être de son hérédité littéraire: je veux dire que sa façon de mener l'intrigue se ressent des procédés chers aux romanciers. Des discours, admirables il est vrai, et néanmoins un peu longs, nous expliquent très souvent la condition des personnages, leur passé, leurs dispositions, etc. Il faut beaucoup de tact et de savoir faire de la part de l'acteur pour débiter ces discours.

La pièce a été — devons-nous le dire — assez médiocrement jouée. C'était naturel. L'action se passe dans un milieu tout différent du nôtre et que nos artistes ne connaissent que par ouï dire ou par de mauvais échantillons: le monde élégant français. Or, il y a des gens chez nous, même parmi les plus instruits et ayant passé bien des années à Paris, qui se figurent ressembler tout à fait au monde élégant de Paris s'ils se frottent les mains en parlant, s'ils prennent certaines intonations déclamatoires, s'ils roulent les yeux et les r, s'ils prononcent enfin les mots «Monsieur» et «Madame» d'une cer-

taine manière. Comment de pauvres artistes qui ne sont pas sortis de chez eux pourraient-ils se figurer exactement ce même milieu?—J'aurais cependant un petit conseil à leur donner là-dessus: c'est d'être aussi naturels que possible, de jouer leurs rôles à leur tête, sans nullement se soucier de la ressemblance avec le milieu qu'ils sont censés représenter, — qu'ils nous représentent l'*homme,* s'ils ne peuvent atteindre «le Français». D'autant plus que, comme nous le disions tout à l'heure, les personnages d'Alexandre Dumas sont des abstractions, des types généraux de l'humanité, des cas qui peuvent arriver... et qui, mon Dieu, peuvent arriver en Roumanie aussi bien qu'en France.

Deux artistes font cependant exception à la règle et méritent qu'on les signale à l'attention du public: Mme Lucie Costesco-Stourdza et M. C. Nottara. Elle est très réussie, Mme Costesco-Stourdza, dans son rôle de Mme Thauzette et je me faisais, pendant qu'elle jouait, une réflexion un peu hasardée: c'est qu'il n'est pas mauvais qu'il y ait, au théâtre, pour certains rôles surtout, des femmes artistes de très bonne naissance et ayant reçu une excellente instruction. Elles ne se sentent jamais mal à leur aise dans des rôles de grandes dames ou de dames qui ont pris l'habitude d'une certaine aisance.

Quant à M. Nottara, c'est avec une attention très soutenue que nous le suivons dans tous ses rôles. Nous savons bien que les avis continuent à être partagés à son endroit, mais nous nous rangerons bravement du côté de ses admirateurs. Il lui reste encore de temps à autre quelques petites intonations déclamatoires qui rappellent l'ancienne école, mais il s'en corrigera bientôt et, même sans cela, c'est un artiste de tout premier ordre, auqul il faut être très reconnaissant. Lisez d'avance

le texte d'une pièce où il va jouer, soulignez toutes les indications que lui donne pour son jeu l'auteur de la pièce, et admirez, à la fin, tout ce qu'il aura su y ajouter de son cœur. Aimez-le surtout dans les deux scènes capitales de *Denise* où il paraît : la scène II du Ier acte, la scène III du IVème acte. Dans la Ière, Thouvenin (c'est le rôle de M. Nottara) parle au personnage Fernand, dans la seconde au personnage André. Or, il faut savoir que Thouvenin est le porte-parole de l'auteur, celui qui exprime ses idées sociales et morales, qui a le droit de le faire, et qui est, par conséquent, le type de l'honnêteté absolue, un être aussi sévère envers soi-même qu'indulgent envers les autres; — Fernand, le type le plus perverti de corps et d'esprit qu'on puisse imaginer, sorte de Don Juan dépourvu de finesse et d'amour-propre; — enfin André, l'homme de vertu moyenne, enclin à être indulgent pour soi et sévère pour les autres. Dans la scène II du 1er acte, Thouvenin entend Fernand exposer ses idées «don juanesques» sur les hommes et les choses, — dans la scène II^I^ du IVème acte, il donne des conseils à André sur la façon de se conduire. Dans la première de ces scènes, Thouvenin plutôt écoute, dans la seconde, il fait plutôt des discours. Il faut voir M. Nottara écouter, il faut l'entendre discourir. Pour ma part, la scène avec Fernand a été une petite révélation. M. Nottara m'a fait mieux comprendre cet endroit de *Denise*. J'avais cru, à la lecture, que le personnage Thouvenin, à un moment où il n'avait que faire, par désœuvrement, s'était mis à écouter les propos et les théories du personnage Fernand, qu'il l'a écouté si non avec sympathie, du moins avec quelque curiosité et que, à la fin, il trouve mieux

d'aller au-devant de Denise qui arrive, que de continuer une conversation dont il n'avait plus rien à apprendre.

Il paraît que ce n'était pas cela du tout. Thouvenin doit être dépité dès le commencement de la conversation de Fernand, il ne la provoque pas, il la supporte; à un certain moment, M. Nottara laisse voir une physionomie tout à fait ennuyée: c'est à l'endroit où Fernand remonte à l'origine de ses débauches, à l'âge de seize ans, et ajoute: «C'est l'âge».

— Pas pour tout le monde, réplique vivement et avec dégoût M. Nottara...

Pendant tout le reste de cette scène, M. Nottara prend un journal qu'il parcourt nerveusement, pour faire entendre à son interlocuteur qu'il l'ennuie, — enfin, au moment de l'arrivée de Denise, il coupe court à cet entretien d'une façon caractéristique, comme pour dire: «Ce n'est pas tant parce que Denise me fait plaisir que je vais au-devant d'elle, c'est surtout pour me débarrasser de vous». — Je crois que c'est M. Nottara qui a raison.

Que dire de la deuxième de ses grandes scènes? Il a mis tant d'élégance, de variation et de justesse dans ses intonations et gestes pendant qu'il débitait les trois longues pages dont le charge Alexandre Dumas, qu'il a pu arracher à deux reprises les applaudissements de son public. M. Nottara voudra-t-il pourtant me permettre une petite remarque? Qu'il débite cette partie de son rôle un peu plus doucement. N'est-ce pas? Thouvenin c'est, par rapport au public, la voix de l'auteur qui veut donner une solution à sa thèse morale, par rapport au personnage André, la voix de sa propre conscience qui lui dicte une ligne de conduite. Qu'elle tombe donc, cette voix, goutte à goutte, et qu'elle fasse sentir toute la difficulté du problème et de la situation..

P.S. — On n'entendra plus ce brave Hasnash ! Il est mort subitement avant-hier matin. On ne jouera donc plus cet hiver *Le gendre de Monsieur le Préfet*, ni le *Bibliothécaire*, ni *L'Affaire Edouard!* Je ne suivrai pas l'exemple de ceux qui se croient obligés de décerner aux défunts des éloges immérités. Hasnash appartenait encore peut-être à la vieille école par certaines intonations chantantes, par certains gestes démesurés. Mais on voyait tout de suite, à sa façon d'interpréter les rôles, que c'était un garçon bien élevé et spirituel. Et puis il était si sympathique avec son allure vive, son sans-gêne caractéristique, son accent légèrement moldave ! Une larme pour le brave garçon qui nous a fait passer tant de soirées délicieuses! Une larme pour celui qu'on n'entendra plus! «*Fie-i țărîna ușoară!*»

IV

Représentation du 15 novembre: «*O noapte furtunoasă*» (Une nuit orageuse), comédie en quatre actes de Caragiale *Les masques*, drame en un acte de Roberto Bracco. — Représentations des 17 et 20 novembre: L'*Ami des femmes*, comédie en cinq actes d'Alexandre Dumas fils.

Quelqu'un me disait: «Il faudra être très sévère en»vers ces messieurs du théâtre. Il y a assez longtemps »qu'ils se moquent de nous. Notre Théâtre national est »en véritable décadence. Votre rôle de critique....» — On n'a pas eu le temps d'achever. Des gens sont venus nous interrompre et, après leur départ, mon interlocuteur avait perdu son humeur malveillante. J'ai réfléchi longtemps à ce qu'il m'avait recommandé et, la main sur la conscience, je n'ai rien trouvé à redire sur le compte de «ces messieurs», sinon qu'ils vivent à un moment très malheureux de notre développement historique et que personne ne leur sait gré de leurs très louables efforts. Car, en vérité, que pourrait-on, au juste, leur reprocher? Est-ce la faute de la direction si nous n'avons pas beaucoup de bonnes pièces de théâtre en roumain et s'il faut recourir, à chaque instant, au riche répertoire des autres pays? Est-ce la faute de nos artistes, si le public va entendre tous les soirs... Mme Réjane? Il ne faut pas être trop chatouilleux, et il faut craindre de devenir injuste. Quand on est 91 personnes au parterre et moins que cela dans les loges — je ne parle pas des soirées high-life, où l'on va pour se voir les uns les autres, — à moins que ce ne soit pour se faire voir

par Sa Majesté la Reine, — il n'y a vraiment pas de quoi être trop prétentieux. Il faut garder sa place tranquillement et se sentir heureux si l'on peut se divertir convenablement pendant deux ou trois heures, il faut porter une grande reconnaissance à nos artistes qui, sans se voir encouragés par personne, savent se mettre, par ci, par là, au niveau des meilleurs artistes étrangers, faire des ovations à ce brave directeur, qui songe sans répit au bonheur et aux progrès de son public, enfin applaudir à tour de bras les auteurs qui ne nous présentent pas des pièces par trop exécrables. Cela d'autant plus que sur les cent et quelques personnes qui peuplons la salle du spectacle (je ne vois pas pourquoi je ne dirais pas la vérité jusqu'au bout!), la moitié, au moins, avons reçu notre billet gratuitement à la porte. Il n'y a pas toujours trois cents francs à la caisse du théâtre. Je me demande souvent de quoi l'on paiera les lustres, le personnel, les décors... Notre public va au club, à la Chaussée, ou chez les artistes étrangères... Nous passons par une crise extraordinaire, mais pas dans le genre que vous supposez. Nous passons par une crise *morale* très, très forte, Mesdames et Messieurs.

L'autre soir, on nous a fait voir *O noapte furtunoasă*, la comédie bien connue de Caragiali. Les pièces de cet auteur n'ont pas besoin d'être jugées avec beaucoup d'indulgence. Ce sont, ou peu s'en faut, de petits chefs-d'œuvre dans leur genre. S'il leur manque quelque chose, ce n'est pas à nous, contemporains de l'auteur, à nous en plaindre: ce sera à la postérité, qui comprendra de plus en plus difficilement l'esprit mordant de celui qui les a écrites, la finesse de ses analyses psychologiques, le langage bizarre que parlent ses personnages. Comme

nous le remarquions une autre fois, Caragiale a eu le malheur de ne pas s'attaquer à des sujets d'une portée plus durable, il a voulu nous peindre le *Roumain* plutôt que l'*homme,* et non pas le type éternel du Roumain, mais le *Roumain mal civilisé de la fin du XIX*ème *siècle, le Roumain d'une certaine condition sociale*... Mon avis est que ses pièces ne vivront pas longtemps ou que, en tout cas, elles auront bientôt besoin, pour être comprises, d'autant de commentaires que les classiques grecs et latins. L'érudition, cette bête noire de l'auteur, devra nécessairement étouffer toute son œuvre. Les pièces ne se suffiront plus à elles-mêmes. On devra s'adresser à des journaux et à des correspondances du temps pour comprendre l'état d'esprit d'un Ipingesco ou d'un Jupîn Dumitrake, — et, peut-être, ne trouvera-t-on nulle part des renseignements très précis sur le jargon qu'ils employaient...

Mais ceci est une affaire entre l'auteur de la *Noaptea furtunoasă* et la postérité. Soyons heureux, nous autres Roumains du commencement du XXème siècle, de pouvoir comprendre parfaitement toutes les plaisanteries de Caragiale, avec toutes les nuances des mots dont il se sert, de pouvoir mourir de rire quand Jupînul Dumitrake, se croyant trompé par sa femme, crie désolé: «*S'a dus ambițul*». Soyons heureux aussi de pouvoir pénétrer dans tous les plis et replis de l'âme de ses personnages, nous qui les rencontrons tous les jours dans la vie: admirons la façon vivante dont l'auteur a su nous représenter le faubourien bucarestois, dans la personne de ce Dumitrake: naïf, bavard, vaniteux, jaloux, borné d'esprit, méchant et sans beaucoup de scrupules, faible néanmoins de volonté... Dumitrake, Kiriak, Spiridon ne sont, au fond, que le même personnage à ses différents

âges: on voit le patron, il y a vingt ans, quand il n'était que garçon de comptoir, ou bien, il y a quarante ans, quand il n'était que garçon apprenti... Il y a plus de variété pourtant qu'on ne penserait parmi les personnages féminins, si opposés, de Veta, la femme de Dumitrake, et de sa sœur Zitza : l'une calme, rusée, silencieuse ; l'autre, au contraire, prime-sautière, turbulente, bavarde. Admirons, enfin, l'art merveilleux que Caragiale sait déployer tout le temps dans la composition de ses pièces de théâtre. Le personnage de Rica Venturiano me fait songer au Tartufe de Molière, par l'adresse infinie dont l'auteur sait l'amener en scène: comme le Tartufe, il ne paraît que très tard dans la pièce, mais on avait bien pris ses mesures pour qu'on le connût avant son apparition : par un article de son journal que nous lit le sous-commissaire Ipingesco, par la manière dont il sait poursuivre les dames, s'il faut en croire le récit de Jupîn Dumitrake, par la lettre d'amour qu'il écrit à Zitza. — Remarquons aussi la façon ingénieuse dont l'auteur a su opposer l'un à l'autre les deux actes de sa pièce. Ces deux actes ont des fonctions diverses : le premier nous montre surtout le côté intime de nos faubouriens, le deuxième surtout leur côté extérieur : autant le premier acte est calme et ne se compose que de longs entretiens, autant le second est mouvementé et rempli d'action: car, dans le premier acte, on nous fait comprendre le niveau intellectuel des personnages, c'est-à-dire leur façon de comprendre, dans le second, leur tempérament, c'est-à-dire leur façon d'agir.

Que dire de la représentation de cette pièce? Elle a été réussie de tous points (les comédies sont généralement bien jouées chez nous) et Caragiale doit se sentir

particulièrement fier de l'artiste accompli qui a joué le rôle de son Ipingesco; j'ai nommé Brezeano.

*

Le drame a ses moments de succès lui aussi, s'il faut en juger par la manière dont M. P. Stourdza a su interpréter le rôle de Luigi Palmieri dans le petit drame des *Masques*. Nous l'en félicitons d'autant plus qu'il doit rester en scène pendant presque toute la durée de cette pièce et que son rôle est vraiment très difficile.

Luigi Palmieri est un homme d'affaires qui, après sept ou huit mois d'absence, est rappelé tout d'un coup chez lui par la mort subite de sa femme. On le voit qui arrive tout essoufflé, tout effrayé, montant les marches de son escalier deux par deux. Il trouve chez lui un procureur, un commissaire, un médecin légiste. Il apprend que sa femme s'était donnée elle-même la mort et qu'elle était enceinte de près de quatre mois. Ce n'était donc pas lui l'auteur de cette grossesse. Mais qui donc? Sa femme avait envoyé, le matin même de sa mort, deux lettres: l'une à sa fille, l'autre à l'un des employés du mari, M. Paul. Ce doit donc être celui-là le misérable. Luigi a raison de s'en plaindre, d'autant plus qu'il avait toujours rendu sa femme très heureuse et que l'employé Paul était en même temps son meilleur ami. Celui-ci arrive et il n'est pas difficile de lui arracher le terrible secret. Le moment est critique: que doit faire le mari? Il pourrait se venger, à coup sûr, et la justice l'acquitterait. Mais il se souvient qu'il n'est pas seulement le mari trompé, mais aussi le père de cette adorable Ida, qui pleure dans une chambre à côté: tout son avenir souffrirait s'il donnait libre carrière à ses transports. Il s'arrête. Il faut que cette misérable épouse passe pour une honnête femme, il faut

«qu'elle continue à mentir même après sa mort». Il détruit toute la correspondance compromettante de sa femme et s'entend avec l'employé Paul pour que rien ne transpire. Le procureur arrive une seconde fois pour demander à la famille des renseignements de toutes sortes.

— Depuis combien de mois vous absentez-vous de Naples ?

— Depuis quand ? Dites donc, cher Paul, combien y a-t-il de mois depuis que je suis parti pour la dernière fois ?...

(Il accompagne cette question d'un regard significatif qui oblige son employé à répondre) :

— Depuis... quatre mois, je crois, cher Luigi.

Le père a bien rempli son rôle. Ida est sauvée. Le rideau tombe. — Il faut avouer que le rôle de Luigi était très difficile à remplir. La situation est de plus en plus tendue, et elle était très tendue dès le commencement... M. Stourdza s'est acquitté à merveille de son rôle. Il me faisait l'effet d'un chanteur qu'on obligeait à commencer dans une gamme très haute et qui devait encore monter tout le temps... Je ne vois pas comment il aurait pu jouer mieux. Mais «ne roulait-il pas trop souvent les yeux ?», «ne criait-il pas trop fort de temps en temps ?» et «n'abusait-il pas de la contraction de ses muscles pour nous prouver qu'il voulait s'abstenir de pleurer ?». Mon Dieu, je ne sais plus où je lisais : «Lors»qu'un livre vous plaît beaucoup, qu'il contribue beau»coup à ennoblir votre âme et à orner votre esprit, ne »cherchez pas plus loin : c'est un excellent livre»... De même, je dirai : «Quand un artiste vous donne tout à »fait la sensation de la réalité, quand, s'oubliant lui-même, »il vous fait oublier vous-même, ne cherchez pas plus

»loin : c'est un excellent artiste... Qu'il roule les yeux »comme il l'entend, qu'il crie aussi fort qu'il voudra, qu'il »pleure ou qu'il s'abstienne de pleurer... Ce sont procé»dés à lui, qui ne nous regardent pas»...

*

Mardi dernier L'*Ami des Femmes*, la fine et discrète comédie d'Alexandre Dumas fils.

Qu'est-ce qu'un «ami des femmes» ? Ce mot n'implique qu'en une très faible partie une idée désobligeante. «Il y a deux sortes de femmes: Celles qui sont hon»nêtes et celles qui ne le sont pas. — Sans nuances ? — »Sans nuances. — Celles qui ne sont pas honnêtes, il faut »les consoler; et celles qui le sont, il faut les garantir». Mais pour remplir ce rôle difficile, il faut être quelqu'un de très supérieur, comme M. de Ryons, il faut être un homme complet, ayant du cœur, de l'esprit, de l'énergie... il faut avoir par dessus le marché beaucoup de temps à soi.. M. de Ryons est un «*homme de science*» avant tout: il étudie les femmes «comme d'autres étudient les coléoptères»; il a remarqué et sait beaucoup de choses: il sait que «les femmes ne sont jamais enfants», «que le premier mari d'une femme est toujours un imbécile ou un misérable», que c'est la femme qui inspire les grandes choses» et elle aussi «qui empêche de les accomplir...» etc., etc. C'est pourquoi il a pris la résolution de ne «jamais sacrifier l'espèce à l'individu», de continuer ses chères études, d'adorer les femmes «de manière qu'elles ne puissent pas le mordre, de l'autre côté de la grille...» Il ne leur fait pas de mal non plus, bien que l'*homme de science* soit doublé chez lui d'un grand *jouisseur:* il se contentera des femmes déjà compromises, qui ne demandent pas mieux que d'être consolées, et ne songera jamais à faire son profit d'une

femme à garantir... C'est un *homme de bien* en même temps qu'un *homme de science* et qu'un *jouisseur*, comme va nous le prouver le sujet de la pièce:

Jane de Simerose avait épousé M. de Simerose, qu'elle aimait beaucoup, sans que d'ailleurs elle se fît une idée très précise de la signification du mariage. La pudeur l'avait empêchée de se livrer à son mari: celui-ci était allé porter à une ancienne connaissance, dont il avait aussi un enfant, cet amour que l'épouse avait jugé indigne d'elle. Jalouse, Jane avait quitté son mari et était retournée d'abord chez sa mère, puis pendant deux ans elle avait voyagé, étudié, prié, souffert, désiré la mort, puis l'amour... Elle tomba sur un certain M. de Montègre, qui lui promit, dans un moment d'enthousiasme, l'amour platonique, — être sentimental, jaloux, indiscret, méfiant, qui la blessa dans son amour-propre et dont elle se sentit vite dégoûtée. Par dépit, elle est sur le point de se livrer à ce M. de Ryons, qu'elle ne connaît guère, qu'elle n'aime point, mais qui s'était trouvé sur sa route et avait eu un instant sa confidence. Connaisseur du cœur féminin, cet «ami des femmes» découvre ce que Jane n'avait jamais osé s'avouer à elle-même: le seul être qu'elle eût jamais aimé et qu'elle aimait encore, c'était le mari: ce dont elle a besoin, par conséquent, c'est d'être réconciliée avec son mari: De Ryons facilite cette réconciliation et devient le meilleur ami du jeune couple.

Le mérite de ce personnage est d'autant plus grand que c'est au moment même où il devait avoir Jane qu'il la cède au mari, et que cette jeune femme était tout à fait de son goût... — Mais, d'un autre côté, il faut bien qu'il passe lui aussi un jour «du côté de la grille où se trouve la femme», qu'il finisse par se marier: il est si fait pour le bonheur conjugal, lui si honnête! L'auteur

nous laisse entrevoir son mariage prochain avec Mlle Hackendorf, une riche héritière qui avait toujours refusé jusque-là ses prétendants, mais qui demande elle-même la main de M. de Ryons, pour la double raison: qu'il n'avait jamais songé à la demander en mariage et qu'il est plus intelligent que les autres hommes. «Je n'ai encore vu, dit-elle, que des hommes inférieurs à moi, et c'est un maître qu'il me faut. Sacrifiez-vous. Epousez-moi».

Cette comédie d'Alexandre Dumas fils a une physionomie toute particulière. Elle se distingue de la pièce de *Denise*, que nous analysions précédemment, par trois traits importants:

1) C'est moins une pièce à *thèse*, qu'une pièce, pour ainsi dire, à *modèles*. L'auteur se propose moins de soutenir une vérité, que de nous montrer un exemple vivant qu'il faut suivre: c'est l'exemple de M. de Ryons, exemple pas trop difficile, en somme, parce que M. de Ryons est un homme comme nous autres. Il a en plus de nous la faculté d'analyse et le don de s'abstenir devant «les femmes à garantir». Mais c'est un jouisseur comme nous autres, un jouisseur auquel les «femmes à consoler» suffisent. — L'auteur a-t-il voulu nous montrer un exemple négatif en la personne de M. de Montègre?

2) Il s'ensuit de cette première distinction que l'*Ami des femmes* contiendra plus de véritables *caractères* que la pièce de *Denise*. Les personnages y seront plus eux-mêmes et moins des types abstraits et généraux de l'humanité. Outre MM. de Ryons et de Montègre, qui ont, chacun, leur physionomie à part, il faut considérer MM. de Targettes et de Chautrin, de même que toute cette famille si curieuse des Leverdet: le père, académicien, être calme et très égoïste au fond, qui veut ignorer

ce que fait sa femme autour de lui et se soucie très peu de ce que deviendra sa fille ; la mère Leverdet, qui a depuis longtemps des relations avec le meilleur et le plus ancien ami de son mari, qui est prude et indiscrète, et dont la principale occupation est «de faire les mariages neufs et de raccommoder les anciens»; enfin, leur fille, la petite Balbine, une gamine de quatorze ans, mais qui promet déjà de ressembler à sa mère: car elle aime déjà un monsieur, lequel ne peut être, à son âge, d'après la remarque de M. de Ryons, qu'un petit imbécile.

3) Enfin, notre comédie se distingue encore par sa discrétion et par sa finesse extraordinaire. Qu'est-ce que veulent dire ces mots? Ils s'appliquent à des œuvres littéraires où il est laissé une large part d'interprétation au public, où tout n'est dit qu'à moitié, où les personnages ne se font pas connaître par leurs paroles, mais bien par leurs actes.

Que l'on compare à ce propos surtout les comédies de Molière à celles d'Alexandre Dumas fils, on verra tout de suite l'énorme progrès qu'a dû réaliser le théâtre français pendant les deux derniers siècles. La pièce l'*Ami des femmes* (1864) indique en plus un progrès considérable sur les autres pièces d'Alexandre Dumas lui-même, et même sur celle de *Denise*, qui lui est ultérieure (1885). Ce n'est pas pour dire que les personnages de cette comédie n'y parlent pas beaucoup, cette pièce est peut-être parmi toutes les pièces de Dumas celle où les personnages font les plus longs discours, mais ces discours ne servent guère à faire avancer l'action ou à caractériser les personnages : ils éclaircissent la plupart du temps des idées ou font la morale au public, dans le langage merveilleux dont Alexandre Dumas fils seul a possédé le secret.

Je me demande si un telle pièce n'est pas un peu au-dessus du niveau de la majeure partie du public et un peu au-dessus des forces de nos acteurs. Dans le répertoire de Dumas lui-même, il y a des comédies plus à la portée de tout le monde, des pièces où nos acteurs pourraient briller : *Francillon*, au hasard, ou le *Fils naturel*. — Mme Lucie Costesco-Stourdza a néanmoins assez bien réussi dans le rôle de Mlle Hackendorff.

V

Représentation du 4 décembre : *Suprema forță* (La force suprême), de *M. Haralamb G. Lecca.*

Je vais tout laisser de côté, mon cher Monsieur Lecca, pour parler de votre belle pièce intitulée : *Suprema forță.* Elle est dans le genre de celles d'Alexandre Dumas fils, et vous avez voulu y établir trois choses : d'abord, que la vie, de par le fait qu'elle nous a été donnée, vaut toujours la peine d'être vécue, quelles que soient les circonstances où l'on est placé ; ensuite, qu'il y a des problèmes d'ordre social ou moral que notre société roumaine actuelle, indolente, impassible, égoïste et athée, ne soupçonne même pas et qu'il faut des êtres venus d'ailleurs, comme cette petite Sylvia, élevée chez les religieuses de Notre-Dame de Sion, pour les lui révéler ; en troisième lieu, qu'il y a tout de même une différence, à ce point de vue, entre la jeune génération roumaine, celle qui a aujourd'hui de vingt à trente ans, et la génération qui l'a précédée immédiatement, s'il faut en juger par Sylvia et Mircea, d'une part, et par leurs belle-mère et frère aîné, Zoé et Alexandre, d'autre part.— Mais racontons au public le sujet de votre très intéressante création :

Zoé Lorian avait épousé, à l'âge de vingt ans, un certain monsieur Lorian, qui avait déjà été marié et qui amenait dans la maison la petite Sylvia, fruit de son

premier mariage. Il était maladif, incapable de songer à autre chose qu'à ses intérêts personnels et d'une humeur insupportable. C'était pour donner une mère à sa fille et une garde-malade à ses propres infirmités qu'il avait épousé Zoé. Il mourut, après six ans de vie commune, en laissant à sa femme, comme seul excellent souvenir de lui, la petite Nina, être adorable et que sa mère se mit à aimer de tout son cœur. Tout de suite après la mort du mari, la fille du première lit, la jeune Sylvia quitta la maison paternelle et s'en alla faire son éducation à Paris, dans une maison de religieuses.

Quelques années se passent. Un homme se présente à la jeune veuve délaissée: «Il tressaille en la voyant. »Il se montre doux, affable et s'apitoie sur son sort. Il »lui fait l'effet de souffrir de sa souffrance. Il ne lui de»mande rien. Il introduit un peu de clarté dans sa soli»tude». Bref, elle s'en croit aimée et elle l'aime.

La pensionnaire des religieuses revient. Elle est toute remplie du souvenir de son père et des idées morales rigides que ses maîtresses lui ont inculquées. Elle trouve la place de son père prise et s'en sent, bien entendu, fort scandalisée. Elle forme le projet d'enlever sa sœur à sa mère et de l'élever dans un autre milieu, peut-être là même où elle avait fait son éducation. Elle attire dans son projet la famille de son père, à commencer par son oncle Grégoire et tous somment Zoé de choisir entre ces deux alternatives : de continuer à vivre avec son ancien amant ou de garder sa fille auprès d'elle.

La malheureuse n'aura même pas le temps de faire son choix. Les deux objets de son affection s'en iront l'un après l'autre. Sa fille, sa plus douce espérance dans ce monde, va la quitter pour toujours, victime d'une maladie incurable. Et quant à l'homme auquel elle avait

tout sacrifié, il l'abandonne sans pitié dès qu'il l'entend parler de mariage. Elle ne peut pas supporter ce double coup. Elle est prise d'une violente attaque de nerfs, puis une paralysie de plus en plus forte va s'emparer de sa jambe, de son bras, de la moitié de son visage...

Telle nous la voyons au IVème acte de la pièce, sans espoir, sans santé, abandonnée de tous les siens. La fille adoptive a repris le chemin des religieuses de Notre-Dame, la famille de son mari est en train de quitter Bucarest... Une sœur de charité la promène à travers la ville dans un fauteuil roulant. Pourtant elle ne se donne pas la mort. Elle boira jusqu'au bout cette coupe d'amertume et de misères que le sort lui offre, elle qui avait toujours parlé contre le suicide. Vouloir vivre, quand la vie devient insupportable, n'est-ce pas, en effet, la »*Suprema forță*» ?

C'est à peu près cela, n'est-ce pas, le sujet de votre jolie composition? Elle se soutient logiquement d'un bout à l'autre, les situations en sont vraisemblables, les caractères vivants, l'intrigue en est habilement menée. La principale caractéristique de votre pièce est d'être un pièce à thèse. Vous vous demandez, avant tout, si l'on a le droit de retrancher le fil de ses jours, dans les circonstances difficiles de la vie. C'est un problème qui a souvent passionné les littérateurs, Gœthe l'a traité, cent cinquante ans avant vous, dans la XXIXème lettre de son Werther, et paraît s'être prononcé pour l'affirmative. Ce serait une force, d'après lui, que de se donner la mort:

«Lorsqu'un peuple gémit sous le joug insupportable »d'un tyran, peux-tu, si les esprits fermentent et qu'il se »soulève et brise ses chaînes, peux-tu appeler cela une

»faiblesse? Un homme qui, dans l'effroi que lui cause »le feu qui vient de prendre à sa maison, sent toutes »ses forces tendues, et soulève sans peine des fardeaux «que peut-être il n'aurait pu remuer quand ses sens »sont tranquilles; celui qui, furieux de se voir insulter, »attaque six adversaires, et vient à bout de les terrasser, »peut-il être accusé de faiblesse? Si celui qui peut ban»der un arc est fort, pourquoi celui qui le rompt méri»terait-il le nom contraire?...»

Vous êtes d'un autre avis et vous vous prononcez pour celui qui peut bander l'arc. D'après vous, l'on doit supporter patiemment la vie. Elle ne nous a pas été donnée par nous-mêmes, mais en vue de la perfectionner. Dieu seul, dites-vous, a le droit d'interrompre le cours de nos souffrances, et de nous dire: «Assez».—Je ne discuterai pas votre thèse. Il paraît que, dans le monde extérieur, les couleurs et les formes des choses n'existent point et que c'est nous, par la conformation spéciale de nos yeux et de notre cerveau, qui leur prêtons couleurs et formes. De même, peut-être à plus forte raison, pourrions-nous dire, dans le monde moral, qu'il n'existe ni bien, ni mal, mais que c'est nous, par la conformation spéciale de notre tempérament, qui qualifions les actions de bonnes ou mauvaises. Mais ce qui distingue le monde physique du monde moral, c'est que tous les hommes ou à peu près s'entendent sur les qualités extérieures des choses, tandis que les avis sont on ne saurait plus partagés sur les qualités morales. C'est, dirait-on, une question de tempérament, parfois d'impression momentanée. Vous soutenez avec beaucoup de talent votre théorie, et l'on a pu soutenir avec autant de talent la théorie contraire. Mon impression à moi est que c'est

vous qui avez raison. Cela prouverait-il que la raison serait en réalité de notre côté?

Mais permettez-moi de vous poser une question d'un autre ordre : morale à part, et pour ne nous occuper que de votre pièce, êtes-vous sûr d'avoir tout à fait bien choisi votre exemple? Votre personnage est-il tel qu'on puisse se dire : «On ne peut pas être réduit à une plus grande extrémité»? Votre Zoé du IVème acte est, en vérité, un être très à plaindre: elle a tout perdu: mari, filles, amant, sociéte des autres, santé, espoir... Elle est paralytique et abandonnée... peut-être pour le reste de ses jours...; mais ne pourrait-on se figurer plus mal? ne lui avez-vous plus rien laissé qui puisse la consoler dans son adversité? Il me semble que, à quatre points de vue, on pourrait vous reprendre, on pourrait trouver plus mal que votre héroïne.

D'abord, n'oubliez pas que vous lui avez laissé assez de fortune pour lui permettre de se faire soigner par des sœurs de charité, — peut-être aussi pour faire du bien. Combien n'y a-t-il point de déshérités de ce monde qui ne possèdent rien du tout? Essayez d'enlever tout son argent à votre Zoé ; laissez-la à la discrétion des passants, ou même de cette famille qui l'abandonne peu à peu... et dites-vous si, dans cette situation-là, elle se sentirait encore le courage de supporter la vie, de soutenir ses théories contre le suicide?

Puis, il me semble que vous avez oublié autre chose: de la mettre dans la possibilité de réfléchir sur sa situation, de lui laisser la plénitude de ses facultés, pour être en état de prendre une résolution au besoin. Mais sa paralysie est incurable et elle fait continuellement des progrès. Notre héroïne a déjà perdu l'usage d'un bras et d'une jambe, elle éprouve de temps à autre des dif-

ficultés dans la parole. Puis, elle nous le dit elle-même: elle s'abrutit. Toute son âme s'amoindrit et disparaîtra bientôt: sa volonté s'émousse, sa sensibilité est déjà presque éteinte, sa pensée s'obscurcit à chaque instant. «Dieu lui a donné le fardeau, mais lui a enlevé la balance», comme dirait si bien Caragiale. Nous l'aurions désirée en pleine possession d'elle-même — non pas pour elle, la pauvre petite: elle souffre déjà assez avec la moitié d'esprit qui lui reste, — mais pour l'impitoyable logique de votre pièce — pour voir, au IVème acte, si, dans ces conditions-là, elle aurait encore accepté de bon cœur la vie. Telle qu'elle est, elle nous paraît tout autre que ce qu'elle était au commencement de la pièce: on dirait deux personnages: l'un qui soutient des théories contre le suicide, l'autre qui les suit... parce qu'il se trouve dans l'impossibilité de faire autrement. Vous auriez dû nous montrer un même personnage d'un bout à l'autre de votre composition, un personnage qui suivît consciemment ses théories raisonnables.

En troisième lieu, il reste encore à votre infortunée la chose capitale, car il lui reste toute la pureté de sa conscience. Elle n'a rien à se reprocher et, si elle n'est peut-être pas une sainte, elle est encore supérieure à bien des femmes que nous estimons dans notre société;— elle est supérieure peut être aussi, ne vous en déplaise, à cette petite méchante Sylvia, à laquelle les religieuses de Notre-Dame ont ôté tout cœur pour ne lui laisser qu'une forme antipathique de la volonté et une manière cassante d'envisager les choses, que j'appellerais volontiers, pour ma part, de l'«étroitesse d'esprit». Soyons équitables et ne demandons point au pauvre cœur humain plus qu'il ne peut donner. Elle s'était mariée, cette sympathique Zoé, toute jeune, à un homme qu'elle ne

connaissait pas, qui ne l'aimait pas, qui ne s'est pas un seul instant donné la peine de la ménager, qui ne voyait en elle qu'un objet de plaisir, une gouvernante et une garde-malade. Mais elle était restée fidèle à ce mari, — combien de femmes auraient fait comme elle? — elle l'avait bien soigné, avait supporté son humeur, s'était même bien occupée de sa première fille, cette Sylvia, qui devait la quitter pour lui faire ensuite tant de misères! C'est une brave femme que cette Zoé, quand on y songe, et je ne vois que deux catégories de gens qui pourraient en médire: Les étroits d'esprit, à la façon de Sylvia, les gens très corrompus et très rusés, qui commettent leurs vilenies en cachette et se font juger, en société, par la sévérité qu'ils déploient à l'égard des autres. Si Dieu a enlevé M. Lorion, c'est peut-être pour laisser à Zoé le droit de jouir un peu de la vie. Et elle le fait, il me semble, avec assez de discrétion: elle aime un homme, ceux-là même qui l'entourent ne s'aperçoivent de rien et la prennent pour une «sainte». Il a fallu cette petite pensionnaire des religieuses de Notre-Dame pour s'en apercevoir, elle qui ne sait rien de la vie, à son dire, mais qui, en réalité, n'a appris *là-bas* qu'à «baisser les yeux et à ouvrir les oreilles». Non, en conscience, Zoé n'a point péché: elle a aimé un homme à un moment où elle avait le droit de le faire, voilà tout. Vous ne voulez pas, j'espère, lui enlever cette liberté-là aussi? Laissez cette façon de juger à des gens qui ne vous ressemblent point. «L'homme n'est ni ange, ni bête», dit l'un des moralistes les plus rigoureux que je connaisse, Pascal, «et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête». Mettons-nous dans le cœur de chacun pour le bien juger. Chaque fois que je songe aux progrès nouveaux qu'a réalisés jusqu'à présent le genre humain,

je me dis qu'on aurait pu aller, peut-être, encore plus loin, sans les moralistes par trop sévères, qui ont inventé la «morale de l'absolu». Il ne faut pas trop demander à notre pauvre humanité, de peur de n'en obtenir rien. L'ouvrier ivrogne qui s'abstient de boire pendant un certain moment est plus vertueux, à mon sens, qu'un Christ ou un Bouddha venus au monde doués de toutes les vertus. Et Zoé, qui a su résister au péché pendant tout son premier mariage, est pour moi bien plus vertueuse que toutes les religieuses de Notre-Dame qui ont donné une si mauvaise éducation à Sylvia.

Enfin, puisqu'il faut tout vous dire, il reste encore une grande consolation à votre héroïne au milieu de tout son désespoir; un de ses «malheurs» n'avait été, en réalité, qu'un grand bonheur pour elle. Elle s'en doute bien, puisqu'elle nous le dit elle-même. Elle a perdu l'homme qu'elle aimait, mais cet homme, que valait-il, en somme? et de l'avoir perdu, n'est-ce pas déjà un gain et presque une consolation? Ce que vous l'avez bien dépeint votre Alexandre Fronda, mon cher Monsieur Lecca! Sans sortir des données de la réalité, vous avez su nous montrer, au milieu de notre société, un des êtres les plus monstrueux qui existent. Vous avez su nous tracer de main de maître le portrait d'un personnage qui ne songe jamais aux autres, cent fois plus hideux que s'il songeait à leur faire du mal. C'est lui, bien entendu, qui prêche dans la pièce la théorie du suicide et nous lui souhaitons de la pratiquer bientôt, pour débarrasser le monde de lui et pour subir dans l'autre vie la peine aussi pour s'être suicidé. Il ne comprend pas ce que c'est que l'honneur: «A quoi cela peut-il servir d'être honorable, sinon que de consolation pour n'avoir pu parvenir à rien?...» Et l'amour, qu'est-ce autre chose sinon «une

bêtise, où la femme se dégrade et l'homme devient ridicule» ? Aucun scrupule, aucune délicatesse, une haute idée de lui-même. Resté seul avec une jeune fille, sa première pensée est de lui faire la cour, et de la vilaine manière. Je vous le répète, vous nous l'avez dépeint de main de maître. Je vous félicite pour la façon ingénieuse dont vous avez su l'introduire en scène... Il allait régulièrement dans une famille, il y prenait souvent ses repas, on l'y fêtait... il y avait des enfants dans cette famille... Jamais le moindre cadeau, la moindre attention... Ce n'est pourtant pas par avarice, c'est par ce défaut naturel de ne jamais songer aux autres. Quand nous le voyons pour la première fois, il est entouré d'enfants qui lui réclament, l'un des «cartes postales», l'autre «une poupée», promises depuis longtemps... Il se sauve, en faisant de l'esprit: *Demain, demăin !!...*

C'est cet homme qu'avait perdu Zoé, disons mieux, dont le bon Dieu l'avait débarrassée. Doit-elle s'en sentir si malheureuse que cela ? Et ne l'aurait-elle pas été, en effet, si elle avait perdu un homme de la trempe morale du jeune Mircea ? — Et, pour toutes ces raisons, nous supposons qu'on peut trouver plus mal que Zoé. C'est un être malheureux, il n'y a pas à dire, mais il aurait pu l'être davantage. Vous lui avez laissé encore bien des choses en état de la consoler, mon cher Monsieur Lecca.

A part ces quelques remarques, je trouve votre pièce assez réussie. Elle est dans le genre d'Alexandre Dumas fils et, bien qu'il y ait, sans doute, des pièces de ce maître dont elle ne saurait atteindre la hauteur, il faut l'avouer, elle possède déjà quelques qualités que l'au-

teur français n'a pas su réunir même plus tard. Elle en possède deux notamment:

Celle d'abord de soutenir une thèse d'une portée plus haute, plus universelle, plus humaine que les thèses ordinaires qui remplissent le répertoire de Dumas; la thèse que vous soutenez est une thèse d'ordre philosophique et non seulement d'ordre social. Votre pièce est, à ce point de vue, plus humaine que la majeure partie des pièces de Dumas, et, l'on pourrait dire aussi, plus profonde.

Puis, tout en nous donnant un drame à thèse, vous avez su nous présenter une chose que l'auteur français néglige de nous montrer la plupart du temps: Des *caractères individuels* à côté de votre *thèse*. Le seul personnage de Zoé est un peu dans le genre de ceux de Dumas: car il exprime plutôt une situation qu'un caractère ou un type réel. Mais j'admire, à côté, comme je vous le dis, votre Alexandre Fronda, votre cruelle Sylvia, et puis tous ces enfants de l'oncle Grégoire, enfants mal élevés, turbulents, capricieux, agaçants, tels qu'on en rencontre malheureusement un peu trop souvent dans les familles roumaines.

Votre pièce serait-elle parfaite, mon cher Monsieur Lecca?.. Qui pourrait avoir le courage de décerner ou d'endosser cette épithète-là? J'estime néanmoins qu'elle gagnerait encore à être revue soigneusement par vous. Il y a des longueurs, comme, par exemple, au 1er acte, qui pourrait sans inconvénient être réduit d'un quart. Il y a des choses qui se répètent et qui pourraient fatiguer, comme, par exemple, cette discussion sur le suicide, qui revient deux fois. C'est peut-être surtout au point de vue du style que j'aurais le plus à me plaindre. Vous avez voulu imiter Alexandre Dumas en tout et vous avez

oublié que notre société, même la riche, n'est ni aussi élégante, ni aussi fine, ni aussi spirituelle que celle de Paris. Mais ces élégances de vos personnages sont souvent déplacées, leur finesse souvent grossière, leur esprit souvent forcé... Ce n'est pas pour dire que votre style est mauvais d'un bout à l'autre: au contraire, il y a des passages dans votre pièce que j'ai soulignés dans le texte et que je relis avec beaucoup de plaisir. J'en trouve de concis et de persuasifs, qui rappellent les anciens tragiques grecs:

«A qui que tu t'adresseras et quelque réponse que l'on te donnera tu n'empêcheras pas ce qui est juste d'être juste».

Il y en a d'énergiques et de colorés, qui prouvent l'influence de Shakespeare:

«Regarde attentivement dans mon âme... Qu'est-ce que tu y découvres! y vois-tu quelque chose? y distingues-tu mon père qui pleure?... Vois-tu un étranger qui prend sa place?... Vois-tu l'ouragan qui s'avance, qui s'avance, et que je ne puis plus arrêter?...»

Enfin, il y en a de purement lyriques, de toute beauté ceux-là, comme celui qui exprime ce «*Dor*» de Sylvia, que je ne cite plus, mais qu'on aura l'obligeance de lire et relire, de même que toute votre pièce...

...Mon Dieu! que j'ai grand regret d'avoir écrit cette longue critique! J'aurais dû ne pas m'enthousiasmer tant ou, plutôt, ne pas dire dès maintenant tout le bien que je pense de la pièce de M. Haralamb Lecca. Comme la majeure partie de nos compatriotes qui ont produit de bonnes choses, il cessera, n'est-ce pas, bientôt de produire, il se couchera sur ses beaux lauriers et il considèrera avec méchanceté, du haut de son «autorité éta-

blie», les jeunes gens qui produiront mieux que lui!.. Mais si, au lieu de regarder derrière vous, mon cher Monsieur, vous tourniez vos regards en avant!... Si, au lieu de considérer votre «*Suprema forță*» comme votre «suprême succès», vous la preniez pour un simple essai de jeunesse, si vous continuiez à nous donner tous les ans des œuvres de plus en plus remarquables,—je veux dire, si vous parveniez à égaler en tout votre maître Al. Dumas, à le dépasser, à vous en débarrasser, pour devenir vous-même — quel beau nom ne vous réserveriez-vous pas dans l'histoire des lettres roumaines!

VI

Représentations des 9, 12, 14 et 16 décembre: *Messaline*, tragédie en cinq actes de Wilbrandt.

Mes cheveux se dressent encore de terreur au souvenir de cette horrible tragédie! A-t-on jamais imaginé un exemplaire plus corrompu, plus monstrueux de notre humanité! Iago n'est rien à côté de cette héroïne de Wilbrandt! Car Iego est un homme et paraît être sorti tout entier du cerveau de Shakespeare, tandis que Messaline est une femme et a, malheureusement, son existence historique.

Tacite et Suétone, deux historiens latins du premier siècle de notre ère, nous en parlent en des termes on ne saurait moins flatteurs: le premier dans sa *Vie de Claude* (aux §§ XVII, XXVI, XXVII, XXIX et XXXVII), le second dans ses *Annales* (livre XI, §§ XII et XXVI — XXXVIII). Oui, Messaline a existé: elle a été aussi féroce, aussi sensuelle et aussi cynique que nous la dépeint notre auteur dramatique. Elle a réellement aimé le jeune Gajus Silius et elle l'a épousé étant déjà la femme de l'empereur Claude. Elle a passé par l'état d'agitation incroyable où nous la voyons au Vème acte de notre pièce et elle a été tuée historiquement, comme dans la pièce, par l'esclave affranchi Narcissus, secrétaire de l'empereur. D'autre part, les personnages de Cæcina Pætus et de sa femme Arria ont existé

eux aussi, à cette même époque de l'histoire et sous les mêmes traits que leur décerne notre poète: ils ont pris part à une conspiration qui fut découverte Pour décider son mari à se donner la mort, Arria s'enfonça un poignard dans le sein, puis elle le lui présenta en lui disant: «Tiens Pætus, cela ne fait point de mal». - Ce que nous ne savons pas, c'est si leur fils Marcus a existé comme eux, s'il a été ou non l'amant de Messaline, si c'est bien sa mort qui a mis la femme de Claude dans la surexcitation épouvantable où nous la trouvons à la fin de notre tragédie!...

Mais que nous importe si des personnages ou des événements que nous avons vus à la scène ont existé ou non! On a bien le droit en littérature d'amplifier ou de falsifier l'histoire, quand les nécessités artistiques l'exigent! C'est de la Messaline de Wilbrant qu'il sera question dans cette «Causerie», et non de celle de Tacite ou de Suétone! C'est elle qui nous a remplis de terreur pendant quatre représentations consécutives! Jamais on n'a poussé plus loin l'analyse de la perversité humaine, on n'a usé d'une logique plus impitoyable! Jusqu'où peut aller la corruption du cœur humain? Jusqu'à l'infini, répond Wilbrandt, au-delà des bornes de toute imagination. Nous nous consolons en nous disant que l'auteur s'est choisi un personnage des temps anciens, qu'heureusement le christianisme a passé par l'humanité: il a peut-être balayé à jamais de tels monstres, et c'est lui qui nous empêche même de les bien comprendre...

... Le rideau se lève. Elle s'avance, cette terrible Messaline, très pâle, très agitée, les yeux étincelants... Que lui arrive-t-il aujourd'hui?... Elle n'a point fermé l'œil de toute la nuit, une idée fixe paraît la préoccuper... Son

amant Gajus Silius a beau se présenter devant elle et lui faire des avances,... elle le brusque, le méprise, le chasse presque;... elle a chaud, horriblement chaud, puis tout d'un coup, comme pour se distraire, dans un accès de férocité, elle fait appeler les deux prisonnières, Julia et Arria, femmes des deux conspirateurs de Dalmatie, Furius Scribonianus et Cæcina Pætus. «Faites venir les deux veuves: la veuve du mort et la veuve de celui qui doit mourir. Surtout, faites comprendre à Julia que la douleur qu'elle causera à l'autre sera son salut»...

Au bout de quelques minutes, on voit en présence ces trois femmes qui forment à elles seules comme la gamme complète de l'âme féminine: Messaline, l'extrême perversité, Arria, épouse de Pætus, l'extrême vertu, Julia, épouse de Scribonianus, la femme de vertu moyenne, celle qui obéit médiocrement à la voix du devoir, sans jamais aller jusqu'à l'héroïsme et sans se sentir la force de reculer devant une petite infamie, surtout dans des moments un peu difficiles. C'est Arria que déteste particulièrement l'impératrice. Cela va sans dire. Elle la déteste pour sa vertu, elle la déteste pour sa fierté, et puis, peut-être, par jalousie aussi. Son mari, Pætus, aime sa femme et la respecte beaucoup, il lui a toujours été fidèle, il a osé résister à ses charmes à elle, Messaline... et elle voudrait avoir tous les hommes... Elle menace les deux veuves, elle les tourmente, mais on voit bien que son esprit est ailleurs. Tout d'un coup, on vient lui annoncer quelque chose à l'oreille. Elle tressaille et congédie tout son monde. «Il est arrivé!». Qui cela? «Le jeune homme»: Celui qu'elle avait rencontré la nuit précédente, dans une des rues de Rome, et qui était devenu maintenant son préféré. C'était là l'idée qui l'agitait depuis si longtemps. On dirait qu'un autre être prend

place maintenant dans son esprit. Deux traits essentiels distinguent cette physionomie: la férocité, la sensualité. Elle passe de l'une à l'autre avec un rapidité vertigineuse. Mais c'est encore la sensualité qui l'emporte. Cette femme n'existe qu'en vue des plaisirs des sens. Tout le reste de sa nature y est secondaire et comme subordonné.

Ainsi, elle aime s'occuper des affaires de l'Etat. Mais qu'est-ce que l'Etat auprès d'un jeune homme auquel elle a fixé un premier rendez-vous? Tous les autres plaisirs, toutes les autres occupations ne sont qu'un passe-temps entre deux moments de sensualité. Grandeur, fortune ne sont que des instruments aveugles pour satisfaire aux caprices des sens! Malheur à qui oserait s'y opposer! Il faut voir avec quelle rapidité et quelle adresse elle sait passer, à l'entrée de son nouvel amant, de l'extrême férocité à l'extrême gentillesse. On ne devinerait jamais ce qui vient de se passer. On dirait un tout autre personnage. Bonté, candeur, désintéressement, légère souffrance, elle sait tout faire exprimer à son visage. Le jeune Marcus en est séduit une seconde fois.

Mais ils ne se connaissent pas encore. Ils s'étaient vus, ils s'étaient aimés, ils s'étaient promis de se revoir, mais ils avaient oublié de se demander leurs noms. Elle est toute étonnée d'apprendre qu'il est Marcus, le fils de ses ennemis Pætus et Arria, lui en apprenant qu'elle est la terrible et vicieuse Messaline, au pouvoir de qui se trouvent ses parents. Il est sur le point de prendre la fuite, de maudire à jamais l'instant où il a dû rencontrer cette créature, mais elle..... elle tressaille, elle a une autre idée, car elle n'a aucune espèce de scrupules. Au contraire: rien ne doit s'opposer à la passion, les obstacles ne doivent qu'aiguiser les sens, redoubler les plaisirs. Tant mieux,

si le jeune homme est le fils de sa fière ennemie Arria, ce sera une vengeance de plus pour elle: elle n'a pas eu le père, mais elle aura le fils. Elle met le jeune homme dans cette alternative de choisir entre la mort de ses parents ou son amour à elle. Marcus préfère sauver ses parents et avoir l'impératrice, qu'il aimait, après tout. C'est dans le « Temple de Vénus », au fond du jardin impérial, qu'ils doivent se revoir à la nuit tombante. «Les deux veuves» sont rappelées et Messaline leur annonce leur pardon, au grand étonnement de tout le monde.

Le deuxième acte est divisé en deux parties: dans la première on voit Arria, dans la seconde Messaline, car c'est là le procédé que veut employer l'auteur: de nous faire comprendre ces deux types opposés de la nature féminine, l'un par l'autre: tantôt il nous les montre en présence, tantôt il nous les montre séparément, dans des moments caractéristiques. — On voit donc tout d'abord Arria à côté de son époux Pætus, sorti récemment de prison. Il y est devenu presque aveugle, sa volonté s'y est presque complètement brisée, il a vieilli, une maladie de nerfs de plus en plus forte exerce sur lui ses ravages. Néanmoins, il jouit encore de toute la plénitude de son esprit. Sa femme est près de lui, qui l'encourage. On apprend bien des choses au sujet de cette héroïne pendant la 1ère partie de cet acte: elle a toujours soutenu son mari dans les moments les plus décisifs de sa vie: elle lui a toujours inspiré du courage, de la dignité, de l'orgueil. C'est elle qui l'a poussé à cette légitime conspiration contre Claude. Pendant la guerre d'Espagne, elle lui a caché soigneusement la mort de leur fils aîné Gajus, de peur d'amollir son courage. Ce qu'elle doit souffrir cette brave Arria de voir son mari dans cet état d'abattement! Mais d'autres malheurs, bien plus grands,

lui sont réservés encore! Elle les supportera tous patiemment. On vient justement lui apporter la plus douloureuse des nouvelles: «Son fils Marcus est l'amant de Messaline!» Elle cache son émotion devant son mari, trop faible encore pour pouvoir la partager avec elle. — Dans la seconde partie de l'acte, on se trouve dans le temple de Vénus, où l'impératrice avait convié le jeune Marcus: après les souffrances de la femme vertueuse, l'auteur nous montre les plaisirs de la femme corrompue. Messaline a pris toutes ses mesures pour séduire son nouvel amant: elle s'entend merveilleusement dans cet art, et il ne faut pas s'étonner si elle n'a rien oublié : c'est aux sons lointains des flûtes qu'elle le reçoit, des fleurs jonchent le parquet de ce «temple», des lumières mystérieuses sont placées dans les coins, des odeurs enivrantes embaument l'air, la bien-aimée s'est habillée de gazes très fines qui découvrent les contours de son corps, et elle sait prendre des attitudes nonchalantes à l'arrivée de Marcus. Mais les plaisirs qu'elle va goûter avec le jeune homme vont être continuellement troublés cette nuit: d'abord, par les hésitations, les scrupules, les frayeurs de l'amant; — puis, par l'invasion subite de l'esclave affranchi Narcissus, secrétaire de l'empereur, qui veut défendre à tout prix l honneur outragé de son maître; — enfin, à la fin de l'acte, par le cri lointain de la vertueuse Arria, qui vient sauver son fils et l'arracher des bras de la débauche. Messaline devient terrible. Jamais l'amour n'a pris des proportions plus effrayantes. Sa passion devient de la fureur. Elle n'entend pas être dérangée dans la satisfaction de ses plaisirs. Les obstacles qu'elle rencontre enflamment de plus en plus ses désirs. — La sensualité se transforme en sentiment. Elle fait peur au jeune Marcus. Elle *le veut* et rien ne le lui arrachera plus. Elle ne se

gênera plus de l'avouer devant tout l'univers. Le lendemain même, elle fait le projet de se promener en public à côté de son amant et, peut-être, si on lui oppose encore de nouveaux obstacles, le proclamera-t-elle empereur Elle empêche Marcus de regarder par la fenêtre qui lui avait montré un instant le visage désespéré de sa mère, et le serre furieusement, le plus qu'elle peut, dans ses bras.

Pour nous mieux faire comprendre ce caractère extraordinaire, l'auteur s'abstient de nous le montrer pendant tout son troisième acte. Après nous avoir fait voir le vice dans toute son horreur, il se propose de nous faire voir la vertu dans toute sa sublimité. Ce troisième acte, le plus court de toute la pièce, en est en même temps le plus grandiose.

Arria se montre à nous comme mère, après s'être fait connaître comme épouse. Elle vient punir son fils de l'abaissement où il s'était laissé tomber et lui apprendre son devoir. «Tu n'es plus mon fils. Tu es l'amant de Messaline et l'ennemi du genre humain. Ne me touche plus». — «Dis, mère, que me reste-t-il à faire, pour laver mon crime?» — «Mourir!». Ce «Mourir»-là rappelle le fameux «*Qu'il mourût!*» de Corneille dans «Horace», et il est autrement beau que celui-là. Songeons que c'est une mère qui parle, et non un père: qu'elle n'a qu'un seul fils, tandis que le vieil Horace en avait trois; qu'enfin c'est elle-même qui dicte son arrêt de mort à son fils, tandis que le héros de Corneille ne fait qu'exprimer un simple vœu, et il le fait indirectement, à la troisième personne, devant un étranger qui lui raconte l'attitude peu héroïque de son fils:

— Que vouliez-vous qu'il fît contre tous? — Qu'il mourût...

Le reste de ce troisième acte de Wilbrandt, cornélien d'un bout à l'autre, est peut-être supérieur à tout ce qu'a écrit Corneille. Par le style, par les sentiments, il fait encore songer à Tite-Live. Il a suffi à la mère d'indiquer son devoir à son fils pour que celui-ci le suive tout de suite, sans une ombre d'hésitation. Il doit, en effet, mourir. C'est sa mère qui ne pourra plus le retenir désormais, c'est lui qui se montrera impitoyable. Cette scène de la mère et du fils peut se diviser en deux parties: pendant la première, c'est Arria qui a le dessus, pendant la deuxième, c'est Marcus. En vain le supplie-t-elle de vivre, de prendre la fuite. Il lui arrache de force un anneau empoisonné qu'elle porte à son doigt et se donne la mort. De cette façon, il a reconquis l'estime de sa mère et a bien le droit de s'appeler encore «le fils de Pætus et de la fière Arria».

Et maintenant, passons au plus horrible des actes, le IVème. La scène se passe chez le sénateur Soranus, où se trouvent hébergés Pætus et sa femme. «Marcus est mort!», on n'entend que ce cri-là dans toute la ville. Le pauvre Pætus pleure sur le cadavre de son fils et ne comprend rien à cette mort, qui le terrasse. Il se console, en se disant que du moins son cher Marcus est mort tout jeune, avant d'avoir pu commettre quelque bassesse. Sa femme lui cache tout, car elle le ménage de son mieux. Elle va lui donner bientôt d'autres preuves d'amour et de dévouement! Mais une clameur se fait entendre dans la rue: «C'est l'impératrice, c'est Messaline!». Pætus ouvre de grands yeux étonnés: «Est-ce bien vrai? Est-ce chez nous qu'elle vient»?... Elle arrive: «Pourquoi un cyprès devant votre porte? Qui est-ce qui est mort dans cette maison»? «C'est Marcus, le fils de Pætus!». Elle pousse un cri et chancelle. Elle s'était fait

accompagner par son bouffon et confident, Vetius Valens, et l'avait supplié de la soutenir et de l'empêcher de commettre quelque imprudence. «Pourquoi est-il mort?» Elle voudrait s'assurer d'abord du fait, (ce pourrait être, qui sait, une nouvelle machination de la part de son ennemie Arria: peut-être se trouve-t-on en présence d'un autre cadavre que de celui de Marcus!). Puis elle voudrait avoir l'explication de ce fait!... Elle s'avance, à la fois timide et menaçante: la souffrance qu'elle endure en ce moment est terrible et rendue plus forte par la nécessité où elle se trouve de cacher son émotion. «Pourquoi me regardez-vous tous avec de grands yeux étonnés?» «Est-ce que je n'ai pas le droit de pleurer avec vous ce pauvre Marcus?» et puis, tout bas: «Soutiens-moi, Valens!».. Elle écarte le drap mortuaire qui couvre le visage du défunt et pousse un nouveau cri. Puis se maîtrise. «Voyez-vous, je pleure avec vous, je ne suis pas si méchante qu'on le dit. Seulement, dites-moi de quelle façon est-il mort?» Personne ne lui répond, pas même Arria, qui souffre au moins autant qu'elle et qui a besoin, comme elle, de cacher ce qu'elle éprouve. Mais le moment est arrivé où elle devra tout dire. L'impératrice a ôté sa ceinture, qu'elle a déposée sur le corps du jeune Marcus, et s'approche pour l'embrasser une dernière fois. — «Arrière!», lui crie tout d'un coup, d'une voix tonnante, l'épouse de Pætus. «J'aime autant mourir que de te voir déshonorer mon fils mort après l'avoir deshonoré vivant!» Messaline, au comble du désespoir, veut se faire place pour embrasser de force le cadavre... C'est sur cette horrible querelle que finit le IVème acte. Messaline n'aura pas touché le visage du fils d'Arria, mais elle promet à son ennemie de lui envoyer bientôt de ses nouvelles. Le pauvre Pætus apprend enfin la ter-

rible vérité. Il en restera anéanti pour le reste de ses jours.

Au Vème acte de la pièce nous assistons à la folie et à la mort de Messaline. Oui, tant d'obstacles opposés à sa passion, tant d'événements extraordinaires et imprévus avaient fini par ébranler fortement son esprit et sa sensibilité. Elle est devenue folle. Mais sa folie n'a rien de commun avec la folie des autres hommes. Elle consiste dans le grossissement de sa personnalité monstrueuse. Une Messaline cent fois plus sensuelle, plus féroce et plus cynique qu'auparavant, voilà ce que nous rencontrons au Vème acte. «Je veux, donc je peux!» «Je suis Messaline!» Elle sent, non pas des remords, mais des inquiétudes. Elle est en proie à une surexcitation nerveuse indicible. Elle désire de la musique, puis du silence, — elle voudrait voir du monde, puis être seule. Elle rappelle son ancien amant Gajus Silius et lui jure un amour éternel. Pourquoi ne pas le couronner empereur? [1]) Elle fait des préparatifs dans ce sens. De temps en temps,

[1]) Voici de quelle manière l'historien Tacite nous décrit, lui aussi, cet état d'agitation de l'impératrice Messaline :

«Pendant ce temps, Messaline, plus débordée que jamais re»présentait dans son palais le spectacle d'une vendange au mi»lieu de l'automne. Les pressoirs foulaient les raisins ; le vin »coulait dans les cuves ; tout autour sautaient des femmes vêtues »de peaux, imitant les sacrifices ou plutôt la fureur des bac»chantes. Messaline, les cheveux épars, secouait un thyrse ; près »d'elle Silius, couronné de lierre et chaussé du cothurne, balan»çait la tête au chant criard d'un chœur lascif. On dit que, dans »un accès de folle gaieté, Vetius Valens étant monté sur un ar»bre très élevé, on lui demanda ce qu'il voyait : «Je vois, répon»dit-il un orage furieux du côté d'Ostie». Peut-être y avait-il ap»parence d'orage ; peut-être aussi ce mot, échappé par hasard, »fut-il interprété comme un présage»

l'image de Marcus paraît la poursuivre : «Que m'importe »Marcus? est-ce qu'il n'y a que lui sur la terre? quoi, »est-ce que je serais réduite, moi, Messaline, à pleurer »un homme? faites venir Silius»... «Mais où est Marcus... c'est Silius que je veux dire»? Il ne faut pas se le dissimuler : ce qu'elle éprouve, c'est tout simplement de la peur. A un certain moment, on entend une musique lointaine. «Que veut dire ce bruit?» — «On porte les restes de Marcus vers la colline Palatine»! Elle tremble : — «Sitôt que cela? pourquoi sitôt que cela»? — «C'est vous qui l'avez ordonné hier»... La musique s'éloigne. L'image de Marcus s'éloigne en même temps qu'elle. Le sentiment de la courtisane n'a duré qu'une seconde. «Ah! oui, vous avez raison. Eh bien, soit. Le »cortège s'éloigne... Il a passé... Oublions ceux qui ne »sont plus!.. et toi Silius, regarde-moi. ...Je serai à toi »jusqu'à la mort. Quoi? tu hésites? Serais-tu trop heu»reux, ou bien quoi? Tu me demandes ce qui peut ar»river? Serre-moi contre ta poitrine, et je t'aimerai »comme un Dieu. Mais si tu songes à être sage et à te »poser des questions sur l'avenir, va-t-en... Alors les vi»vants seront morts pour moi et je ne vivrai plus que »pour les morts»...

Aime-t-elle ce Silius? Certainement non : il ne sert qu'à lui faire oublier pendant un instant ses frayeurs insupportables, qu'à calmer ses agitations. Demain, elle l'oubliera pour une deuxième fois. Mais une autre question se pose encore: Avait-elle aimé Marcus, au moins? Je crois qu'elle n'a jamais aimé personne et qu'elle était, par nature, incapable d'autre chose que de désirs sensuels. Mais Marcus l'avait ébranlée plus que tous ses autres amants: il avait montré des hésitations devant elle, tout le monde s'était opposé à cette nouvelle pas-

sion qu'elle éprouvait, enfin la mort était venu lui enlever subitement ce jeune homme...

Un amant mort, toute une famille en deuil qui la maudit... N'importe quel autre être humain, à la place de Messaline, aurait éprouvé des remords, aurait au moins essayé de devenir meilleur. Rien n'exerce de l'influence sur cette forte âme vouée au mal... Au lieu de songer à son amélioration, au pardon, une idée extraordinaire traverse son esprit... Elle doit se venger enfin contre cette fière ennemie Arria, dont la vertu lui avait fait tant de mal! Incapable de comprendre la gravité de sa situation, les scrupules n'ont aucune prise sur ce cœur férocement monstrueux. Elle fait donc venir devant elle Arria et son mari. «Qu'ils se donnent la mort devant moi! Jamais ils »n'en auront le courage. Et ce sera ma vengeance que »de les voir fléchir devant moi, embrasser mes genoux!» Elle se trompe. Arria va aussi loin dans la vertu que Messaline va loin dans le vice. Elle est toute effarée devant les cadavres de ses plus fiers ennemis et pousse ce cri bien caractéristique: «Ils sont morts! mais moi?...»

Sa fin approche aussi, des bruits se font entendre. C'est l'armée de l'empereur Claude, conduite par l'affranchi Narcissus, qui vient punir Messaline et tous ses complices. Gajus Silius quitte sa maîtresse et la maudit au dernier moment. C'est bien Messaline qui doit finir de la façon qu'elle avait souhaitée à son ennemie Arria: abandonnée de tous, tremblante... Environnée d'ennemis, devant les cadavres de Pætus et de sa femme, il ne lui reste plus qu'à chercher une mort honorable. Elle essaye de prendre la fuite. Mais elle tombe à la renverse du haut d'un escalier, frappée par l'épée de Narcissus...

*

Avons-nous réussi à donner une idée exacte de ce

caractère monstrueux qu'a voulu nous dépeindre l'auteur Wilbrandt? Et réussirons-nous à donner une idée aussi du haut talent de celle qui a interprété le rôle de Messaline, de notre célèbre tragédienne Mlle Agathe Barsesco? Deux acteurs ont su, jusqu'à présent, nous donner au théâtre la sensation du grand art et nous faire comprendre comment l'art de l'interprétation pouvait réellement mériter ce nom: M. Mounet-Sully à Paris, dans le rôle de Hamlet, et Mlle Barsesco, la semaine dernière, dans celui de Messaline. C'est par opposition avec les autres acteurs qui ont joué à côté d'elle que nous avons pu nous définir un peu en quoi consiste cet art, nous formuler quelques recettes et quelques conseils qui pourraient servir à tous les acteurs:

Il y a des artistes dramatiques qui interprètent leurs rôles avec leur volonté : nous en donnerons bientôt dans nos «Causeries» de nombreux exemples. Il y en a d'autres qui le font avec leur intelligence, comme M. Nottara, qui réfléchit tout le temps à ses créations, avant et pendant les représentations ; il est tout tête, mais il n'est que tête. Il y en a une troisième catégorie, comme Mme Aristizza Romanesco, qui jouent avec leur sensibilité et ne sont vraiment bien que dans les moments où il entre beaucoup de passion dans leurs rôles, dans des moments de crise, vers la fin des pièces surtout. — Mme Barsesco est, parmi nos acteurs tragiques, la seule qui joue avec toute sa personnalité, avec toute son âme. Elle ne *sent* seulement pas ses personnages, elle ne les *comprend* seulement pas, elle ne *veut* pas s'identifier a eux non plus: elle *est* ses personnages, tout simplement. La majeure partie de nos acteurs restent, pour ainsi dire, à la porte de leurs rôles, ou n'y entrent que par certains côtés de leur nature, Mlle Barsesco seule

y entre pleinement, d'instinct, sans s'inquiéter de l'effet qu'elle doit produire. Elle ne joue pas les rôles de Médée, de Magda, de Messaline ; elle est tour à tour Médée, Magda et Messaline. On ne la voit jamais fatiguée, jamais trop pressée de débiter sa partie, jamais inquiète de ce que dira le parterre, jamais pensant à autre chose qu'à ce qu'elle doit dire et faire : comme elle ne songe pas à l'attitude qu'elle doit prendre pour être elle-même, de même elle ne songe jamais à ce qu'elle doit faire pour être une Médée, une Magda ou une Messaline. Encore un coup : elle *est* ses rôles, pleinement, instinctivement.

Et elle *est* ses rôles, du moment où elle entre en scène jusqu'à celui où elle en sort: devant le public, je serai *Magda* ou *Messaline*, et pas autre chose. Elle dit magnifiquement des choses indifférentes... Considérez-la attentivement pendant qu'elle ne dit rien. Suivez tous ses gestes, tous les mouvements de ses yeux. Ce sont les attitudes qu'auraient ses personnages s'ils vivaient réellement sur la scène. Son théâtre à elle, c'est de la nature... Voilà une vérité, dira-t-on, qui a été répétée bien des fois, sinon à propos même de Mlle Barsesco, du moins en principe, comme conseil à suivre par tous les acteurs. Oui, c'est une vérité vieille comme le monde dans son expression. Il faut encore qu'on la comprenne bien, ce me semble.

La spécialité de Mme Barsesco, ce sont les rôles féroces, démesurés, où la nature humaine prend des proportions colossales, où elle commence à ne plus être comprise et où elle cesse d'être aimée. Et dans ces rôles, ce sont surtout les moments extraordinaires, ceux où la passion arrive à son comble et où elle se donne le plus de peine à se cacher aux autres, que notre ar-

tiste réussit le mieux. Voyez la scène devant le cadavre de Marcus, au IVeme acte, ou encore toutes les scènes de folie du cinquième.

Admirez aussi la beauté des mouvements de cette artiste. La nature l'a déjà douée de formes majestueuses, mais n'oubliez pas de remarquer les lignes harmonieuses que savent tracer dans l'air ses gestes très sobres.

Je trouve Mlle Barsesco incomparable dans deux sortes de situations encore, situations très difficiles et où les autres artistes ne réussissent que très rarement; ce sont les moments où elle pousse des cris et ceux où elle chancelle et tombe. Considérez avec attention la scène du IVème acte où elle exprime son désespoir au moment où l'on dévoile le visage de Marcus, et suivez la beauté de sa chute à la fin de la tragédie.

Nous finirons par une dernière remarque: il y a dans une tragédie des personnages sympathiques et des personnages antipathiques. Sans s'en rendre compte, le public sympathise avec les artistes qui jouent les premiers de ces rôles et éprouvent une certaine répulsion pour ceux qui jouent les autres. On fait néanmoins une exception en faveur de Mlle Barsesco: la galerie elle-même ne saurait réussir à la détester. Et comme on ne peut pas l'aimer non plus, toute la salle, d'un bout à l'autre de son rôle, la respecte infiniment.

VII.

Représentations des 25 et 26 décembre: *Le Public.*

C'est entendu: on ne va pas au théâtre pendant ces jours de fête pour y entendre des pièces; on n'y va pas pour les acteurs non plus. On y va pour le public. C'est lui le grand acteur des journées de grand spectacle, et ce qui se passe au parterre est cent fois plus intéressant que tout ce que les auteurs pourraient nous apprendre dans leurs pièces tristes ou bouffonnes.

Seulement, il faut y venir de bonne heure. Le public des grandes fêtes est un public spécial, qui ne se fait pas attendre et qui n'aime pas qu'on le fasse attendre non plus. Le spectacle officiel est annoncé pour deux heures: la salle commence à se garnir à partir d'une heure $^1/_4$ et vous, qui venez là pour assister au spectacle de la salle, vous devez y être à une heure, très précise.

Vous aurez besoin de tous vos yeux, de toutes vos oreilles, de toute votre patience. Patience? disons plutôt: *bonté.* Le public de Noël est un public candide, qui vient au théâtre en toute sincérité de cœur, convaincu que le théâtre est un endroit d'oubli et d'éducation. Les jours de spectacle comptent dans ses souvenirs parmi les plus beaux. Dans trois mois, il vous répètera encore les plaisanteries ou les sentences débitées à la scène et vous fredonnera les mélodies entendues à l'orchestre.

Pourquoi s'en moquer? Au contraire, c'est avec beaucoup de sympathie, voire même avec beaucoup de respect, qu'il faut considérer ce public spécial, — le public des petites bourses et des petites âmes.

C'est un problème très compliqué que de savoir organiser des spectacles en vue du peuple. D'abord, il faut réduire le plus que l'on peut les prix des places; on les a déjà réduits de près de moitié, et il serait désirable qu'on le fît encore davantage. Puis, il faut que l'on permette aux parents d'amener avec eux, dans leurs loges, le plus d'enfants possible, tous les enfants qui se trouvent à la maison: pourquoi pas? c'est une si jolie chose que de voir tout autour de la salle comme trois belles ceintures de petites têtes qui regardent. Réfléchissez: une famille compte six enfants; si l'on s'obstine à n'admettre dans les loges que quatre ou cinq personnes, les parents devront se résigner, ou bien à laisser à la maison certains de leurs bébés, ou bien à ne point venir au théâtre du tout. Dans le premier cas, ce serait une petite jalousie très regrettable que l'on ferait naître parmi les enfants, dans le second, cela ferait un déficit pour le théâtre. Les parents qui ont du cœur se prononcent la plupart du temps pour cette deuxième alternative, et c'est le théâtre qui perd. Félicitons la direction pour la bonne mesure humanitaire, en même temps que pratique, d'admettre des familles très nombreuses dans les loges. Le coup d'œil de la salle gagne et la caisse du théâtre aussi. C'est grâce aux enfants que le théâtre a pu encaisser, pendant la première journée de Noël, la somme fabuleuse de 1300 francs, tandis qu'il lui arrive très souvent de ne pas dépasser celle de 300 francs, quand il ne doit compter que sur les grandes personnes.

Mais il ne suffit pas de savoir bien faire de bons calculs. Il faut encore savoir choisir les pièces que l'on joue devant le peuple. Il faut que ce soient des pièces longues, car l'on veut en avoir pour son argent, des pièces proportionnées aux goûts et aux facultés du gros public. On a eu raison, à ce propos, de dresser, comme on l'a fait, les derniers programmes. On a donné, le premier jour, en matinée, *Fata Aerului* (La Fille de l'Air), une féerie, le soir, *Cele două orfeline* (Les Deux Orphelines), un mélodrame; le lendemain matin, «*Curcanii*», une pièce patriotique... Le public des fêtes a, en vérité, avant tout, des sens, des sens très aiguisés, et du cœur, beaucoup de cœur.

Le spectacle commence, je parle de celui que donne le public. La salle se garnit du haut en bas. Il n'y a pas un seul spectateur au parterre, que déjà la galerie est bondée de monde. Puis, c'est le tour des troisièmes loges et des troisièmes fauteuils, puis l'agglomération descend ou s'approche de la scène. Les premières places seules restent pour la plupart vides. Des couleurs criardes peuplent le parterre: des robes d'un lilas très clair ou d'un rouge écarlate, des fleurs dans les cheveux... les messieurs portent des cravates roses ou bleues, des plastrons tout à fait ouverts... Je fais beaucoup d'efforts pour m'habituer à ces couleurs, — peut-être suis-je sur le point de me vaincre... mais un gros monsieur qui s'est acheté une premier stalle veut absolument trouver le numéro inscrit sur son billet...; toutes les premières places sont vides autour de lui, mais il tient à tout prix à ce qu'il connaisse sa place et en profite.. Il est dans son droit, après tout. Laissons-le passer, bien qu'il nous

ait fortement bousculé en passant, et qu'il ait oublié de nous dire pardon...

Là-haut, ce sont surtout les enfants; on en voit de tous les âges, de toutes les tailles, je puis dire de toutes les couleurs. Il y a des loges qui en contiennent jusqu'à sept. Il y en a très peu qui n'en contiennent pas du tout. On les a bien lavés, bien peignés, bien habillés pour aujourd'hui. Je parie que la majeure partie d'entre eux ont des vêtements neufs. Je parie aussi que, parmi les garçons et les fillettes de douze ans, il y en a beaucoup qui ont mis aujourd'hui pour la première fois leurs pantalons longs ou leurs robes longues... Voici, de temps en temps, un petit panache jaune qui fait son apparition dans une loge: c'est un élève de l'école militaire... Les collégiens, éparpillés à toutes les places, se reconnaissent à leurs galons bleus ou jaunes... Voici les demoiselles des pensionnats, avec leurs tabliers noirs et leurs rubans rouges... puis... Ne bougez plus... spectacle ravissant! regardez dans cette loge de deuxième, la cinquième à droite en partant de celle de la Reine... debout... la toute petite mioche de cinq ans... très blonde... les cheveux bouclés... habillée tout en blanc... elle lance des regards fiers à une loge d'à côté, où se trouvent trois gamins un peu plus âgés qu'elle... on dirait qu'elle veut déjà faire des conquêtes...

Il y a encore plus de vingt minutes jusqu'à l'heure promise par l'affiche, et le public s'impatiente. Il applaudit. Il veut que l'on commence. C'est très beau *Fata Aerului*. Des conversations s'engagent là-haut qui se font entendre par toute la salle. Il y en a qui sont très amusantes. On se regarde. On se bouscule. On se querelle. On mange. Mais tout le monde est d'accord sur

un point: que le spectacle pourrait bien commencer tout de suite.

Il commence enfin. On applaudit frénétiquement. En vérité, le coup d'œil de ce premier acte est très joli, avec son magnifique ciel serein dans le fond, avec ses torches rouges qui brûlent au premier plan, avec ses personnages ailés... Mais que dit-on à la scène? Qui est-ce qui peut l'entendre, par ce vacarme?

— Plus fort! Plus haut!... Taisez-vous, Messieurs!... Mais taisez-vous, enfin!... Chut... Regardez-moi cela!... Bravo!... Bis!...

Ce «bis» a perdu sa signification première et veut dire tout simplement que l'on est très content. Ainsi, quand les décors des actes paraissent jolis au public, il y a des voix à la galerie et même au parterre qui crient «bis» — De même, quand l'acteur Catopol (le vent Aquilon) s'avance en scène et souffle, renversant tout devant lui, il y a eu trois «bis» dans la salle...

...Car je souffle, je souffle très fort
Ma puissance est très grande...

Il a toujours beaucoup de verve, ce brave Catopol, il est spécialement fait pour les représentations populaires et son allure libre de l'autre jour me persuade de plus en plus d'une vérité qui me hante depuis longtemps: c'est qu'on n'a pas toujours besoin d'être ému pour bien remplir sa besogne, il suffit, pour réussir, de se sentir dans son élément, de se voir entouré, enveloppé de beaucoup de sympathie... Votre esprit s'élargit, vos forces se multiplient... Mais que m'importe Catopol et mes propres réflexions, quand la salle est là qui joue en même temps que la troupe, et qui réfléchit, quand j'ai à côté de moi un Monsieur autrement intéressant que tous les

acteurs... Il a payé cher sa place aujourd'hui (trois francs, je crois!!), il a des habits neufs... il est timide et audacieux tout à la fois... Il ne sait pas trop comment se tenir et, en même temps, il ne voudrait pas que les autres s'aperçussent de sa gaucherie. Il veut que l'on sache qu'il comprend et qu'il ne prend pas au sérieux toutes les balivernes qu'on lui raconte à la scène. Ainsi, quand le gros vent Aquilon avoue qu'il a 2878 ans, mon voisin secoue la tête et me dit en souriant : «Quel mensonge» ! Puis, quand Eolin raconte qu'il n'est plus venu sur terre depuis le temps de François Ier, il me demande, comme pour m'éprouver:—Du temps de qui?— De François Ier, je crois... — Qui était-ce, S. V. P.?... un empereur, n'est-ce pas? — Oui, un roi, un empereur... — Des Français, n'est-ce pas? — Oui, je crois... Il pencha la tête comme pour me dire : Je le savais bien... Il me causa encore pendant longtemps puis, à un certain moment, sa face s'illumina, il devint rouge, et me dit tout gêné : «Mais il me semble que je ne vous laisse pas écouter»... Pauvre âme candide!... Il ne savait pas que c'était bien pour lui que j'étais venu ce jour-là!...

De gros rires, de fréquents applaudissements, des explications et des commentaires à n'en plus finir... Quoi de plus ravissant?... Et, pendant les entr'actes, on écoute religieusement la musique, et l'on s'impatiente de nouveau, pour recommencer les conversations dès que le rideau sera levé... A côté de vous ou dans les loges, les enfants ne se gênent pas pour répéter les principaux airs de la féerie... et, à la fin de chaque acte, quand on se retourne pour soritr, de petites mains qui applaudissent, infatigables, pendant des minutes entières, et des petites voix acclamant, enthousiastes, l'acteur favori du jour: Litziu, Litziu, Litziu!!...

Mais les commentaires et les enthousiasmes qu'a produits *Fata Aerului* ne sont rien à côté de ceux que devait soulever l'intéressant épisode national intitulé *Curcanii*. M. Ventura ne sait pas tout ce que pensait de sa pièce, ou plutôt de ses personnages, la nombreuse famille qui se trouvait l'autre jour derrière ma stalle. A un tout autre moment, c'eût été un grand ennui pour moi, mais, ce jour-là, je n'aurais cédé pour rien au monde ma bonne petite place. Je ne les ai pas comptés, mais je crois que mes voisins étaient au moins cinq, l'autre jour, hommes et femmes. Il y avait parmi eux une dame très gaie et très exubérante. Elle ne pouvait entendre un mot à la scène sans faire tout de suite ses commentaires. Une sorte de dialogue anonyme s'établit au IIème acte entre elle et le personnage de Bacalovici. On sait que ce monsieur est un mercier, un «*lipscan*» comme nous disons, qui aime beaucoup Mlle Albeano, laquelle ne peut pas le sentir. Il est gros, ce monsieur Bacalovici, il est prosaïque dans tout ce qu'il dit et fait; — depuis son entrée en scène, ma voisine ne le quitte plus.

Bacalovici. Je vous baise les mains, chère Madame. Comment allez-vous?... Est-ce que votre fièvre a passé?...

Ma voisine. Mais regardez-le donc! Est-ce que vous comprenez maintenant pourquoi la demoiselle ne l'aime pas???...

Bacalovici. Moi aussi j'ai eu très mal à l'estomac, tous ces jours derniers...

Ma voisine. Quelle jolie conversation il a!.. Est-il dégoûtant et ridicule!... malgré sa cravate rouge...

(Ici toute la compagnie s'est mise à rire).

Bacalovici. Ah, Mademoiselle, je vous salue;.... il me

semble vous avoir vue passer ce matin près de mon magasin.

Ma voisine. «Dè»!...

Mme Albeano. Mais asseyez-vous, s'il vous plaît...

Ma voisine. Oh! oui, mais un peu plus loin, de grâce..

etc., etc.,

C'est auprès des enfants surtout que la pièce des *Curcanii* a eu du succès. Elle leur a énormément plu, et cela pour plusieurs raisons: d'abord parce que, à très peu de réserves près, il faut l'avouer, c'est une assez bonne pièce que cette composition de M. Ventura; — ensuite, parce qu'on y voit défiler beaucoup de soldats et de drapeaux, — enfin, parce que nos meilleurs acteurs comiques: les Nicolesco, les Brezeano, les Toneano, les Liciu s'étaient mis en quatre ce jour-là pour la faire réussir...

L'auteur a pris part, paraît-il, à la guerre de 1877 et c'est sous le coup des événements de cette année-là qu'il a écrit sa pièce. Cette pièce n'est ni une comédie en règle, ni un drame, elle n'a même pas de sujet, à proprement parler; c'est un *épisode*, capable d'enflammer les gens les plus froids. Deux endroits du IIIeme acte m'ont paru profondément émouvants, ils se suivent: la scène, où une mélancolie subite saisit le soldat Serban, sur le champ de bataille, à la vue de deux sœurs de charité: «Moi aus»si, j'ai laissé, derrière moi, à la maison, une épouse qui »ressemble à la plus brune d'entre elles, une sœur qui »ressemble à la plus blonde; les reverrai-je jamais?»...— Puis le spectacle, en apparence sans intérêt, des régiments roumains qui s'avancent, musique en tête, au moment où la bataille commence. On reconnaît, à la tête des différentes compagnies, les quelques officiers dont on a fait la connaissance au courant de la pièce et qui

sont devenus nos bons amis. Ils marchent résignés, sans rien dire, remplis d'un saint courage, sur le chemin qui conduit à la mort ou à la gloire. Plusieurs d'entre eux retourneront blessés, quelques-uns resteront là-bas, sur le champ de bataille... et, en tête de tous, pour commencer, on distingue le jeune sous-lieutenant Nicou Albeano, qu'on avait quitté, à la fin de l'acte précédent, comme élève de l'école militaire et qui s'était fait enrôler avant le terme, pour payer lui aussi son tribut à la patrie, qui ne peut pas attendre...

Telle qu'elle est, la pièce de M. Ventura a suscité beaucoup d'applaudissements dans la salle. On devrait la donner plus souvent en matinée. C'est une pièce qui est destinée à vivre encore pendant un certain temps. Elle fera toujours les délices des enfants. Les enfants ont très souvent l'âme militaire et plus d'un doit être sorti, j'en suis sûr, de la pièce de M. Ventura avec la résolution d'entrer à l'école militaire.

Parmi ceux-ci, je compte en première ligne le petit garçon de huit ans qui se trouvait près de moi, l'autre jour, à la représentation. Il a battu tout le temps le tambour sur mon dos, sans se douter de ce qu'il faisait, et, dans son état d'énervement, il secouait continuellement mon fauteuil. Ce devait être un garçon très intelligent, à en juger d'après ses interprétations et d'après les questions très sensées qu'il posait sans cesse à son frère aîné. A un certain moment, un acteur s'est trompé et a dit «Mme Radiano» au lieu de «Mme Albeano». Notre petit regarda furtivement tout autour de lui pour voir si l'on s'était aperçu de cette méprise, puis il corrigea tout bas l'acteur. Son enthousiasme alla au comble au IIIe acte, après le défilé des troupes: — «Est-ce un bateau? est-ce un pont?... Avec cela que Bacalovici fe-

rait un bon militaire!...» Quand on apporta sur une civière le corps du capitaine Basile Loupou mourant, il devint tout pâle et demanda: «Ce sont encore les Turcs qui ont tué celui-là?» La majeure partie de ce dernier acte, il le passa debout, tout près de la rampe de l'orchestre, d'où il revenait à chaque instant pour poser ses questions ou faire ses commentaires!!... Il est resté cinq minutes, après la fin de la pièce, à crier «bravo» et à rappeler l'acteur qui avait joué le rôle de Basile Loupou..

Enfance, âge candide, âge enthousiaste et sincère, c'est pour toi que j'écris cette «Causerie»! Souvenirs personnels de mon enfance, c'est pour vous que je l'écris surtout! — Les pièces que j'ai vu jouer ces jours derniers sont les premières que j'ai vues dans ma vie. Je ne les avais vues qu'une fois, — je les avais presque complètement oubliées. Je n'avais guère que douze ans quand on m'a mené pour la première fois à la *Fata Aerului:* je me souviens de la plupart des mélodies de cette féerie, de ses magnifiques décors, de l'habit vert de Rutland... c'est l'acteur Manolesco qui jouait alors ce rôle... et c'est... je ne saurais dire si c'était Mlle Ionashco ou Mlle Gavala qui jouait celui d'Azurine!... — Quant à *Curcanii*, je crois que c'est bien la toute première pièce de théâtre que j'ai vue. Je n'avais pas encore huit ans, et cela a dû être pendant une fête nationale, car c'est encore en matinée cette fois-là que je l'ai vue. L'impression qu'elle produisit sur moi fut très puissante.

Je pouvais la recomposer d'un bout à l'autre (avec mes paroles, bien entendu,) et j'aimais à la rejouer à la maison avec mes frères et sœurs. Le lendemain de cette représentation, nous refîmes, je ne sais plus combien de fois, entre nous, avec deux cannes, d'un côté et de

l'autre d'un drap blanc qui figurait le Danube, le passage où Bacalovici et le jeune Albeano se battent en duel. Mais on vint interrompre notre représentation et l'on m'envoya dans le quartier faire quelques emplettes. Nous décidâmes d'ajourner la représentation au dimanche suivant, où nous devions jouer en costumes toute la pièce. Quelle ne fut pas ma surprise, au retour du marché, quand j'appris qu'on avait joué presque tous les actes pendant mon absence, et surtout le fameux *passage du Danube !*... J'en ai été triste pendant plusieurs jours ! !...

... Enfance, âge d'or, où est-tu maintenant, avec tes enthousiasmes, tes imaginations, tes plaisirs! As-tu réellement existé, au moins ? Il paraît que notre corps se renouvelle complètement au bout de sept ans et que, pendant ce temps, notre personnalité subit de profondes modifications, elle aussi!... J'ai donc changé, à tous les points de vue, plus de trois fois, depuis le dimanche mystérieux où j'ai entendu pour la première fois les *Curcanii* ! J'étais donc tout autre alors!... Et pourtant, il me semblait que cet âge était tout près de moi, l'autre jour, au théâtre... je le cherchais dans les loges et il me semblait me voir à la place que j'occupais, il y a 24 ans!... — Elans délicieux de l'âme qui nous élevez de terre et nous enveloppez tour à tour de ténèbres et de lumières mystérieuses, parfum des temps qui n'existent nulle part, oubli de soi-même et de tout ce qui existe, mélange délicieux d'angoisses et d'espoirs inexplicables, frissons puissants, divine ivresse... Je ne connais que trois choses au monde capables de vous mettre dans cet état-là : les souvenirs d'enfance, l'amour, l'approche du printemps !!...

VIII

Représentations des 6, 8, 10, 13, 17 et 20 janvier 1902 : *Le voyage de Lisette* (lisez: *Suzette*), pièce en trois actes et 11 tableaux de MM. Henri Chivot et Alfred Duru. — Représentations des 22 et 24 janvier : *Les Chiens*, pièce en quatre actes de M. Haralamb G. Lecca.

— *Six représentations presque consécutives du « Voyage de Mademoiselle Lisette »?*—Pourquoi pas? Est-ce que cela ne repose point? Est-ce que les décors, les costumes, la musique n'en sont pas réussis? —*Oui, Monsieur, mais jouer de telles pièces sur la scène du théâtre national!!* — Et sur quelle scène voudriez-vous qu'on les jouât? Avons-vous trente-six théâtres?... Vous pensez tout le temps à Paris et vous n'oubliez qu'une seule chose: c'est que nous n'y sommes pas!... — *Passe encore si on l'avait donnée en matinée: pour les petits ouvriers, pour les domestiques, pour les sergents de ville...* — Monsieur, je m'en aperçois, vous plaisantez, ou, plutôt, il n'y a pas moyen de vous contenter. Dans le temps, vous criiez contre *Le sang qui lave*, contre *Narcisse*, contre *Messaline* elle-même. Je crois même que vous n'êtes pas venu entendre Mlle Barsesco dans cette dernière. Maintenant, vous vous plaignez des pièces à grand spectacle!... Pourtant, si vous vouliez être sincère!... Je vous ai vu deux fois au *Voyage de Lisette* (deux ou trois fois, au juste?), vous vous amusiez comme pas un dans la salle; les trois scènes de la prestidigitation, du balet et du cirque américain vous ont ravi, transporté, vous ne saviez plus où vous étiez, vous applaudissiez comme un collégien de quinze ans, — puis, dès que le

rideau tombait, vous vous sentiez obligé de vous tourner vers moi et de me dire: *Quelle ineptie, n'est-ce pas? et dire que c'est pour la troisième fois qu'on nous la donne...* Vous croyiez, probablement, qu'en ma qualité de «critique littéraire» je devais mal juger de votre enthousiasme... Au contraire! Apprenez, monsieur, que, moi aussi, je m'amusais à côté de vous: Liciu en prestidigitateur, Niculesco en pacha, Toneano en clown, Brezeano en savant m'ont fait mourir de rire!... Et puis, avez-vous remarqué que la salle était pleine? Monsieur le général un tel, qui ne vient jamais au théâtre, Monsieur l'ancien Ministre un tel qui n'y vient guère, y sont venus néanmoins entendre Lisette! Enfin, savez-vous quelles ont été les recettes pendant ces derniers jours? de 3117 francs à la première représentation, de 2504 à la deuxième, de 2318 à la troisième, de 3008 à la quatrième, de 2085 à la cinquième, de 2519 à la sixième. Je vous garantis l'authenticité de ces chiffres. Et je vous garantis aussi qu'il y a eu des pièces très sérieuses qui n'ont eu le don de rapporter au théâtre que la modique somme de 300 francs! Soyons sincères, soyons sincères, soyons sincères!... N'injurions plus le directeur, ni les acteurs. Il faut que tout le monde rie. Je ne vous concède qu'une seule chose, si vous voulez: c'est que le «Voyage de Lisette» n'est pas ce que l'on pourrait appeler une pièce extraordinairement littéraire. Et c'est pourquoi je ne m'amuserai point à en exposer le sujet ou à faire l'analyse des caractères. Mais, avant de vous quitter, un mot encore: *Soyons sincères!...*

Maintenant, devenons tout à fait sérieux, Mesdames et Messieurs. Nous nous trouvons en présence d'un des plus beaux drames de notre littérature, et ce drame est

l'œuvre d'un jeune homme qui n'a pas encore atteint sa vingt-neuvième année, qui a donné depuis longtemps la mesure de son talent et qui fait continuellement des progrès. Je parle de M. Haralamb G. Lecca et de sa dernière production: *Câinii.*

Je sais que les avis sont partagés au sujet de cette nouvelle pièce et que généralement, dans la presse, on la considère comme inférieure aux autres productions du même auteur. Je me trouvais l'autre soir dans une loge, à la fin du deuxième acte, et nous étions justement en train de constater les progrès réalisés par M. Lecca: la porte de la loge s'ouvrit et nous vîmes un jeune monsieur, habillé à la dernière mode, — représentant littéraire et mondain d'un grand journal de la capitale. Pour tout bonsoir, il nous dit:

— Vous savez, je viens de perdre toute illusion sur M. Lecca...

— Pourquoi cela?

— C'est une déchéance. Il n'y a rien de «*littéraire*» dans cette pièce...

— Mais si! le type de Verera est très bien pris, de même que celui de Wanda, sans compter que le monde où ils vivent est bien notre monde roumain actuel, il n'y a pas à dire.

— C'est possible, mais il n'y a rien de «*littéraire*» dans la pièce... C'est du radotage... L'auteur regrettera certainement un jour de s'être présenté à la rampe avec une telle pièce...

— Mais, Monsieur, le dialogue est assez animé, l'intrigue assez habilement conduite...

— Je ne dis pas non, mais enfin qu'est-ce qu'il y a de «*littéraire*» dans la pièce?...

A force de trop répéter ce mot de «*littéraire*», je me

suis aperçu que notre jeune homme n'y entendait pas grand'chose. Je ne me suis pas mêlé de la conversation, car j'ai perdu depuis longtemps l'habitude de la discussion: cela n'aboutit à rien, sinon à vous créer des ennemis et à affaiblir en vous la force de vos arguments. On est disposé à faire des concessions à ses interlocuteurs, à trouver peu à peu qu'ils ont plus raison que vous, à renoncer complètement à la partie... C'est ce qui arriva l'autre soir aux personnes avec qui j'étais. A force de causer avec le jeune journaliste, elles convinrent qu'en vérité la pièce avait des défauts, qu'elle était plus faible que les autres pièces de l'auteur, que, tout de même, il ne fallait pas être si sévère que cela envers les jeunes littérateurs... On était sur le point de déclarer la pièce nulle. Heureusement le IIIème acte commença. Le journaliste et moi regagnâmes nos stalles...

Eh bien non, la pièce de M. Lecca n'est pas inférieure à ses autres productions et l'auteur n'est pas du tout «le jeune homme qui a besoin d'encouragements».

Que veut dire ce mot de «*littéraire*», s'il vous plaît? Il veut dire, appliqué à une pièce de théâtre, que l'intrigue de cette pièce est bien nouée, que la pièce commence et finit bien, que l'âme humaine y est bien étudiée, que le dialogue y est mené avec logique et aisance, qu'enfin, le style ne laisse rien à désirer, mais qu'il est tour à tour élégant, imagé, vif, raisonneur, familier, selon les circonstances et selon les personnages.

Mais justement, me dira-t-on: la pièce n'a-t-elle pas deux sujets? le quatrième acte n'est-il pas de trop? le téléphone est-il bien installé dans la chambre de réception d'un ancien ministre? et les types Popesco, Dumitresco, Spirake, ne sont-ils pas propres à vous dégoûter

de la nature humaine? et sommes-nous aussi pervertis que M. Lecca veut bien l'insinuer? et cette Wanda...

Doucement, s'il vous plaît. Ne m'assourdissez point. Procédons par ordre, maintenant que je suis dans mon cabinet de travail et que je ne vous entends pas. Vous me dites que le sujet de la pièce est une peinture des mœurs de notre société et l'histoire amoureuse de ce politicien qui s'appelle Verera et de cette polonaise qui s'appelle Wanda Vaïano... Vous vous trompez deux fois: le sujet de la pièce est l'histoire d'une âme et d'un corps malades, car c'est l'histoire de la plus affreuse des maladies: la paralysie générale. Pour vous le prouver, je vais grouper, autour de lui, toute l'action principale de la pièce:

Ion Verera, homme riche et influent, était malheureusement venu au monde dans de mauvaises conditions physiologiques: sa mère était morte paralytique, son père ne se piquait pas non plus d'une très forte constitution. Il vécut d'une vie normale pendant plus de quarante ans, gagna de la réputation et de l'autorité, devint professeur à l'université, se mêla de politique, ce qui lui permit d'être plusieurs fois ministre... Homme intègre, intelligent et instruit, il était même considéré comme un des principaux soutiens de son parti, un «ministériel», toujours indispensable, presque un chef. Mais, d'un coup, des excès de gaîté, de prodigalité paraissent chez lui. Il avait eu le triple tort de se surmener trop, de tomber amoureux d'une femme indigne et d'attraper une certaine maladie dont les suites sont presque toujours désastreuses. C'est dans cet état intermédiaire entre la santé et la maladie que nous le trouvons au commencement de la pièce. Sans nous y attendre, nous le voyons brusquement pris d'accès de colère inexpliqua-

bles: il s'en rend compte, mais un peu trop tard, il avait déjà brusqué ses domestiques et sa femme devant tout le monde. Puis, il prend la parole pour exposer à des amis ses idées politiques; il commence bien, on se dit même: «Voilà un Monsieur très capable et très probe», quand, tout d'un coup, il perd le fil de ses pensées et ne sait plus comment faire pour achever. Au bout d'un quart d'heure, il se sent mal et il tombe: c'est la congestion cérébrale...

En moins d'une semaine, il devient on ne saurait plus irritable et misanthrope. Il ne peut s'empêcher de travailler, ce qui l'affaiblit encore... Il a des insomnies continuelles, ce qui le mine tous les jours davantage... Après six mois de souffrances; ce n'est plus du tout le même homme: il est voûté, il est d'une pâleur extrême, ses yeux sont éteints, il ne peut plus voir ni entendre personne, il se tait quand on lui adresse la parole; comme il dit si douloureusement à sa femme: «Je me vois encore il y a six mois tombé par terre... Vous avez essayé de me ramasser... Mais ce que vous avez ramassé là, ç'a été mon corps seulement... Ion Verera est resté par terre, à la même place.... et pour toujours!!...» Il ne lui reste malheureusement que la conscience de son abaissement; il n'a plus qu'une pensée en tête: se donner la mort.

Des malheurs continuels viennent l'assaillir de toutes parts et l'affermir dans cette suprême résolution: sensible et ambitieux, il s'aperçoit que les autres se rendent parfaitement compte de sa déchéance et n'ont plus, comme lui, aucun espoir de le voir rétabli un jour; — on a la cruauté de le lui dire presque ouvertement; — puis une combinaison ministérielle s'étant formée sans lui, on vient lui apprendre même que son parti ne voulait plus entendre parler de lui, le «paralytique», — puis, sa fortune se

trouvait tout à fait compromise: ses terres et sa maison étaient affectées au Crédit; enfin, on lui annonce que sa chaire à l'université avait été déclarée vacante et qu'on l'avait mis à la retraite d'office...

Toutes ces désastreuses nouvelles lui arrivent coup sur coup... un dernier malheur va achever l'infortuné malade. La femme qu'il avait toujours aimée passionnément, avec laquelle il avait dépensé presque toute sa fortune, ce seul être humain auquel il songeait encore avec délices dans sa misanthropie, vient lui faire ses adieux, au moment où elle apprend qu'il est ruiné et qu'elle n'a plus rien à espérer de lui...»

— Wanda!...

— Allons, assez...

— Quand te reverrai-je encore?

— Jamais... aujourd'hui nous nous sommes vus; cette nuit, je vais à un bal; demain, je pars.

— Tu pars?

— Oui, pour Nice...

— Tu pars?

— Oui, je pars, je pars...

— Non, ne pars pas...

— Et que faire ici? devenir sœur de charité pour soigner des malades?...

Elle s'en va, emportant le dernier espoir, la dernière goutte de félicité de cet homme... Que lui reste-t-il à faire? Il n'a plus de fortune, comme Zoé de la «*Suprema forța*», il n'a peut-être pas la conscience aussi pure qu'elle... il voit trouble, c'est la maladie qui agit en lui, cette horrible maladie consciente d'elle-même et qui mène souvent au suicide... il se perce le cœur avec la grosse épingle que la femme indigne avait laissée enfoncée dans une chaise longue...

Voilà, si je ne me trompe, le sujet du drame de M. Lecca. C'est bien le véritable sujet, parce que, en le racontant, je n'ai rien omis d'essentiel et parce que ce sujet concentre autour de lui toute l'action de la pièce. Mais — dit un de nos journalistes — pourquoi appeler cette pièce *«les Chiens»*, alors que les êtres que l'auteur désigne sous ce nom ne jouent qu'un rôle secondaire dans la pièce; pourquoi ne pas se servir plutôt du féminin de ce même mot, vu que c'est Wanda qui tue en définitive notre personnage? Pourquoi? Est-ce que je comprends bien la question? vous dites: pourquoi ne pas appeler la pièce du féminin du substantif «Chien»?... Pour trois raisons, ce me semble:

D'abord, parce que c'eût été très inconvenant;

Ensuite, parce que ce même terme employé à la rigueur, eût désigné tout au plus une comédie, tandis que l'auteur a eu l'intention de nous donner un drame, presque une tragédie;

Enfin, parce que ce même terme eût été faux. L'auteur n'a pas voulu accorder à Wanda plus d'importance qu'aux autres personnages méchants qui entourent ce pauvre Verera et qui lui rendent ses derniers jours désagréables; elle occupe peut-être moins de place dans la pièce que les autres «Chiens», elle n'en occupe qu'un acte tout entier, à vrai dire, le IIIème, et encore! tandis que les autres «Chiens» de la pièce, s'y font entendre presque d'un bout à l'autre.— Saisissons jusqu'au bout la pensée que M. Lecca a essayé de développer dans son drame: Si ce brave Verera s'était trouvé au moins dans un milieu ami, humain, moral, malgré tous ses tristes antécédents physiologiques, en dépit de toutes ses regrettables imprudences! Mais non, il fallait que ce pauvre personnage fût malheureux deux fois: qu'il le fût,

pour ainsi dire, intérieurement et extérieurement. Il ne devait guère trouver autour de lui d'êtres compatissants... En même temps que le tableau, l'auteur a voulu nous montrer le cadre, — en même temps que l'individu, il a voulu nous représenter la société «de chiens» qui dévorent une âme malheureuse...

«Ce ne sont pas même des loups !... du moins les »loups ont une qualité: le courage! Ceux-ci n'ont rien... »Ce sont des chiens! des chiens dépourvus de tout bon »instinct: infidèles, ingrats, inutiles, chiens dans le sens »le plus humiliant du mot, — chiens que l'on pourrait di»viser en trois groupes: mâtins, aboyeurs ordinaires et »roquets. Les mâtins se tiennent de côté, menaçants, ils »aboient rarement, et, lorsqu'ils mordent, ils emportent la »pièce; les moyens aboient de loin et vous mordent en »tapinois; enfin, les roquets vous assourdissent de leurs »hurlements stridents, crient avant même qu'on ne les »frappe et se cachent dès qu'ils vous voient arriver».

Que ces quelques explications suffisent pour nous donner une idée du véritable mérite du dernier drame de M. Lecca. Comme on le voit, dans cette pièce l'intrigue et l'analyse des caractères se confondent; d'autre part, l'auteur a voulu nous présenter du même coup l'individu et la société tout entière où il se meut. Il a réussi assez bien, pensons-nous, dans cette double tentative: c'est pour la première fois qu'on voit l'âme humaine si finement disséquée dans une pièce de théâtre roumaine; *Ciinii* est sûrement un des plus beaux drames que notre littérature possède, et cela devrait suffire pour parler avec sympathie et déférence de l'auteur.

Nous n'avons malheureusement pas le temps de mettre en évidence tous les différents personnages de la pièce et montrer tout l'esprit d'observation, toute la force lo-

gique, et j'allais dire : toute «l'audace psychologique» de M. Lecca. Le spectateur pourra suivre par lui-même, à travers les différentes scènes de cette pièce, l'âme odieuse de cet Alexandre Fronda, que nous avons déjà rencontré dans la *Suprema forță*, ou celle du neveu Fulda, ce futur amant de la polonaise Wanda, si digne de lui, ou les petites âmes des convives habituels des Verera: le journaliste Popesco, le médecin Planasovici le jeune préfet anonyme, etc., etc... et surtout cette femme odieuse dont le souvenir seul vous fait frissonner, cette terrible Wanda, sorte de Messaline moderne, cent fois plus méprisable que celle de l'antiquité, car elle est consciente d'elle-même et se prostitue non pas pour le plaisir des sens, comme celle-là, mais pour de l'argent...

Certes, nous prenons trop au sérieux M. Lecca pour ne lui adresser que des éloges et, très amicalement, nous allons reconnaître aussi la justesse de quelques-unes des remarques qu'on lui a faites. Mais de quelques-unes seulement:

Nous trouvons, par exemple, que la pièce aurait réellement pu tenir en trois actes et que le quatrième ne nous apprend plus rien de nouveau: les âmes des personnages, nous les connaissons depuis longtemps, — l'intrigue? il n'y a plus rien à y ajouter, car le héros est mort derrière la coulisse, et nous le savons; — en plus, les tirades qu'on nous fait entendre à la fin de la pièce nous les avons déjà entendues au IIème acte, et ici elles nous paraissent longues, et déplacées, et même invraisemblables. M Lecca ajouterait certainement aux mérites de son drame, s'il trouvait un moyen quelconque d'annexer, en guise de scène finale, le dernier acte au précédent. J'ai eu la bonne idée l'autre jour de le féliciter chaudement à la fin du IIIème acte, et j'en suis con-

tent maintenant. Je ne l'aurais certainement pas fait après la fatigue du IVe.

Je trouve encore qu'il y a, par-ci, par-là, des exagérations dans la peinture des caractères, que le pessimisme de l'auteur est vraiment un peu excessif; je sais bien qu'il y a dans le monde des personnages aussi pervers que ceux qu'il nous dépeint, mais je pense qu'il a eu tort de nous les montrer aussi cyniques; au contraire, je trouve que, d'ordinaire, on ajoute l'hypocrisie à la perversité naturelle; je ne crois pas à l'existence d'une Wanda Vaïano: le premier soin que prend une femme débauchée comme elle, c'est de cacher sa débauche et de vouloir tout au moins paraître vertueuse.

Je n'aime pas non plus toutes les longues tirades de la pièce. Elles pèchent par leur qualité maîtresse: d'être trop bien écrites, de nous faire trop songer à des discours politiques. Ce n'est pas comme cela que l'on parle, et le langage du théâtre doit être conforme à celui de tous les jours. Nous ne vivons pas dans le monde élégant, instruit et logique d'un Alexandre Dumas fils. En plus, ces longues tirades de M. Lecca ont l'inconvénient de détonner un peu, par leur correction et leur longueur avec les répliques courtes et très souvent triviales que s'adressent avec tant de succès les différents personnages tout le long de la pièce. Enfin, il y a une de ces tirades qui, à cause de ses bonnes qualités justement, est fausse même au point de vue psychologique: c'est la tirade où Ion Verera se confesse à Mircea Fronda, et lui raconte l'histoire de ses péchés: c'est peut-être clair, c'est peut-être excellemment écrit, c'est peut-être logique même: mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas «psychologique», car ce n'est pas de cette façon-là que peut parler un paralytique comme Ion Verera... Combien ce personnage

nous aurait-il touché d'avantage, s'il nous avait fait l'histoire de sa vie en des phrases entrecoupées, désordonnées, passionnées.... Il ne nous touche pas ! La scène IVème du troisième acte est entièrement à refaire.

Et c'est tout. Nous ne pensons pas que l'auteur doive toucher à la scène du téléphone, qui est à sa place et qui vient à son moment. Nous ne pensons pas non plus qu'il doive mettre ailleurs que dans un grand salon aristocratique la réunion publique du commencement du Ier acte. Ni qu'il doive mettre un peu plus d'urbanité dans les propos de ses Popesco-Venceslas ou de ses «Dumitresco-Olt...» L'auteur n'a nullement eu en tête de nous donner des règles de politesse, et n'a pas voulu faire de la logique non plus. Il se propose de nous montrer une société, notre société d'aujourd'hui, et il doit nous la montrer telle qu'elle est: avec ses réunions et ses téléphones dans les grands salons, avec la grossièreté naturelle de ses personnages.

Que dire du jeu des acteurs? A peu d'exceptions près, la pièce a été supérieurement interprétée, et ce n'est pas étonnant: M. Lecca a eu la bonne idée de faire tenir jusqu'aux rôles secondaires de sa pièce par des artistes de premier ordre, comme MM. Toneano, Brezeano, Niculesco, Stourdza, Liciu. Ils ont presque tous eu des moments où ils ont su briller.

Je n'oublierai pas de sitôt, par exemple, M. Niculesco (le docteur Paslovici) dans la scène où le ministre Fronda (Livesco) lui montre pour la première fois de la froideur. C'étaient d'anciens amis politiques que ce docteur et ce ministre: ils s'étaient fait bien des promesses pendant qu'ils étaient dans l'opposition : mais le ministre oublie tout au moment où il arrive au pouvoir et

se permet même de gronder son ancien ami : celui-ci se montre surpris, puis s'indigne... M. Nicolesco a joué en grand artiste cette scène muette : il est devenu d'un coup tout pâle, ses yeux étincelèrent, les traits de sa physionomie se décomposèrent... D'ailleurs, M. Nicolesco ne sait laisser que d'excellentes impressions, quand il joue !

Le moyen aussi d'oublier ce brave Toneano dans la scène du téléphone.

«Allô... Qui est là ?... Ici ? moi.. Moi, Popesco !... Com»ment, quel Popesco ?... Popesco, le premier rédacteur du... »Quoi ?... Aie l'obligeance de parler plus haut.. Non, je »suis chez Monsieur Verera.. Mais là, qui est-ce qui »me parle ?... Quoi ?... Mon Dieu !... c'est le chef, Mes»sieurs.. c'est le chef !!..

»— Te voilà bien attrapé!...

»— A vos ordres... Je comprends... Mais oui... Immé»diatement... Aleu... Aleu..... Aleu... Mais laissez-nous tran»quilles, Madame... Comment osez-vous interrompre Mon»sieur le Premier Ministre... Nous vous destituons en un »quart d'heure... Mettez-nous vite en communication... »Aleu.. Monsieur le premier ministre... Ici, votre servi»teur... Je ne le savais pas... J'ai eu tort... Vous avez rai»son... Je vous assure que... C'est comme vous le vou»drez... Ordonnez... Monsieur le ministre... Fronda ?... Oui, »il est là... J'ai compris... On vous demande au Conseil...»

... Il me semble l'entendre encore. M. Toneano a joué en maître ce court passage pendant lequel il boutonnait avec déférence sa redingote. Le public s'en souviendra, j'en suis sûr, pendant longtemps. Cet artiste a souvent de ces moments où il se dépasse lui-même. On ne lui accorde depuis quelque temps que des rôles secondaires. Mais ne vaut-il pas mieux s'acquitter supé-

rieurement des rôles secondaires que de jouer pitoyablement des grands rôles?...

... Je ne vous ai pas oublié, mon cher M. Nottara. Vous m'avez fait trop souffrir, l'autre soir, pour ne pas vous faire plaisir. Vous ne savez pas seulement être élégant comme dans Denise, vous ne savez pas seulement lancer des pensées profondes comme dans Narcisse, vous avez le don de vous inculquer une forte passion et de nous émouvoir profondément. L'autre soir, vous avez donné la mesure de votre talent, vous vous êtes révélé comme un très grand artiste, on ne saurait jouer nulle part votre Verera mieux que vous.

Vous nous avez prouvé deux choses: 1) que l'art d'interpréter est aussi important et aussi difficile que celui d'écrire, 2) que le théâtre est une véritable école de morale. Je suis sûr qu'à la sortie des *Cîinii* bien des gens ont rompu ou ont songé à rompre avec des maîtresses indignes!

Nous avons suivi avec beaucoup d'intérêt et de stupeur les progrès de la maladie sur votre visage: vous nous avez montré trois Verera dans les trois premiers actes ou, si vous préférez, les trois phases d'un même Verera, rongé de plus en plus par le mal. Dans la scène où vous avez perdu le fil de vos idées, au 1er acte, et dans toutes celles du IIIème acte, je crois qu'il n'y avait personne dans la salle qui n'eût les yeux et la pensée fixés sur vous!!... Vous êtes Roumain, vous avez tort: si vous étiez Français ou Allemand on paierait des prix fous pour venir vous entendre dans les *Cîinii* et pendant deux semaines on ne parlerait que de vous... Mais on ne peut pas se figurer à quel point vous vous êtes surpassé vous-même mardi soir! et on ne sait pas tous

les progrès que vous avez su réaliser, depuis quelque temps!... Courage! l'on vous aime beaucoup dans le public!... et l'on vous sait gré de toute votre capacité et de tous vos efforts!!...

Finissons! Quelle belle soirée que celle du mardi 22 janvier!... Merci auteur, merci artistes! Ne faites point attention aux détracteurs. Vous, dont le métier est d'observer et d'interpréter les âmes, vous devez avoir fait cette remarque que chez nous on ne dit pas toujours du mal par méchanceté ou par conviction. On en dit pour passer son temps. Nous sommes trop nerveux, nous autres Roumains, et trop exubérants. Nous sommes légèrement vaniteux aussi par moments. Puis nous mangeons trop et le climat chez nous est souvent excessif. Cela énerve davantage et cela donne l'envie de dire parfois n'importe quoi. Mais il ne faut pas que l'on se fâche de ce que nous disons. Cela ne tire pas à conséquence, et puis nous sommes très disposés à dire tout le contraire le lendemain. Nous sommes légers, mais nous sommes peut-être de braves gens, au fond. La vérité triomphe, chez nous, tôt ou tard. Cette vérité, pour aujourd'hui, la voici: *Dans la soirée du mardi 22 janvier 1902, au point de vue littéraire et au point de vue de l'interprétation, l'art dramatique a fait chez nous un grand pas en avant!!...*

IX.

Représentations des 12, 14, 16, 19 février 1902: *Vlaïcu-Voda* (le Prince Vlaïcu), drame en cinq actes en vers de M. Alexandre Davila.

L'auteur de ces «Causeries» s'est imposé, dès le début, de ne jamais dire du bien de lui, de ne médire que très rarement des autres: or, le système habituel des «critiques» consiste, au contraire, à dire beaucoup de bien d'eux-mêmes, et beaucoup de mal de tous les autres. Pourquoi créer une atmosphère de méchanceté et de haine autour de la critique, quand on peut en créer une de douceur et d'entente universelle? pourquoi s'ériger en censeur, quand on est bâti tout à fait comme les autres hommes et que l'on peut dire tout bonnement ce que l'on pense? pourquoi attirer l'attention sur les mauvais côtés des choses, quand on peut se contenter d'indiquer les bons modèles? Le silence n'est-il pas une assez grande punition pour ceux qui ont pêché en littérature et en art?...

Le seul inconvénient de cette attitude, c'est que lorsqu'on se trouve en présence des œuvres d'une valeur incontestable, qui sont à cent coudées au-dessus des autres, comme le drame de M. Alexandre Davila, on trouve son vocabulaire épuisé, on n'a plus d'éloges à décerner aux bons auteurs... Que M. Davila se contente de cette affirmation! son œuvre est à cent coudées au-dessus des autres œuvres dramatiques roumaines. C'est le

plus beau drame national, c'est *le plus beau drame* en général, qui existe dans notre langue.. Mais ne disions-nous pas la même chose, ou à peu près, il y a trois semaines, du drame de M. Lecca intitulé «*Cîinii*»? Qu'est-ce que cela fait? Est-ce que nous serions assez naïfs pour vouloir empêcher les lettres roumaines de faire des progrès? est-ce que nous ne sommes pas là justement pour constater le progrès? est-ce que nous ne sommes pas très heureux, au contraire, de pouvoir le faire? Puissions-nous nous contredire de la sorte toutes les trois semaines!

Le drame de M. Alexandre Davila «*Vlaïcu-Voda*» a donc des mérites extraordinaires: par les hautes idées sociales et philosophiques qui s'en dégagent, par ses fines études psychologiques, par sa langue, par la beauté sculpturale de la majeure partie de ses vers, «Vlaïcu-Voda» sauve le genre auquel il appartient, le genre si démodé, si peu sympathique du «drame national». Serait-ce un «chef-d'œuvre»? Pourquoi nous servir de grands mots? Contentons-nous de dire que le nouveau drame marque une date importante dans l'histoire de notre théâtre et qu'il ferait honneur à n'importe quel répertoire étranger. Presque tout y est mûrement réfléchi, pesé, ciselé. Sans bruit, sans aucune préparation antérieure, à un âge où d'autres talents commencent à décliner, l'auteur a su quatre fois de suite ravir son public. Le succès de sa pièce me fait songer à celui du *Cid* de Corneille en 1636...

C'est donc à un drame national que nous avons affaire, ce qui veut dire à un drame historique. Mais l'histoire n'est qu'un moyen pour M. Davila et non pas un but. Il a lu le chroniqueur Shinkaï et tous les documents latins cités par cet auteur, il a beaucoup regardé

des gravures et des estampes, mais il n'a pris à l'histoire que la couleur générale de l'époque, qu'une partie des événements, que les décors, que les costumes, c'est-à-dire juste ce qu'il fallait en prendre. C'est lui qui a créé l'âme de ses personnages, qui a introduit de l'unité et de la logique dans la marche des événements... Le personnage de Vladislav II, nommé par le peuple «Vlaïcu-Voda», a réellement régné en Valachie, à partir de 1360; il a eu des guerres avec son voisin, le puissant roi de Hongrie Louis; — sa sœur Anca a réellement épousé le prince de Serbie Simon Staretz; — la seconde femme de son père, «Doamna Clara», était hongroise d'origine et catholique: en 1370, le pape Urbain V lui écrit une longue lettre où il la félicite de ses sentiments catholiques, la remercie des dons précieux qu'elle avait envoyés au Saint-Siège et la sollicite de faire ce qu'elle pourra pour étendre sa foi autour d'elle, à commencer par sa propre famille... — Voici de quelle vie M. Davila a su animer ces quelques données historiques :

Vlaïcu-Voda, trahi par sa marâtre, Doamna Clara, hongroise d'origine, pendant une guerre contre les Hongrois se voit presque complètement subjugué par l'ennemi: depuis près de quatre ans, il n'est plus «Voïvode» que de nom dans sa principauté: c'est l'ambassadeur hongrois Caliany, et c'est sa mère Doamna Clara qui font la loi à sa cour: ils se proposent d'annexer le pays à la Hongrie et d'y introduire la religion catholique: c'est ce qu'ils appellent «civiliser le pays arriéré des Valaques».

Mais le prince Vlaïcu n'est pas homme à se laisser vaincre par l'infortune : il n'a pas la même foi que sa

mère, il a d'autres vues politiques qu'elle, un tout autre tempérament. Il souffre de se voir annihilé ainsi à sa propre cour: il épie le moment précis où il pourra s'affranchir. Mais il connaît ses ennemis et il connaît ses propres forces: il ne voudrait pas agir à la légère... il faut agir selon les hommes, selon les circonstances... Sous une apparence humble et soumise, il patiente et conçoit un système de politique très sensé: c'est de s'appuyer sur son peuple au dedans, et se faire des alliés de sa foi au dehors...

Il sait que l'élément populaire est la seule grande force d'un pays et que c'est par le respect seul de la tradition et de la foi des ancêtres qu'un peuple peut devenir grand... Le moment arrive où il n'aura plus besoin que de trois jours: dans cet intervalle, il aura réuni un corps d'armée pour chasser l'ennemi du pays, il aura marié sa sœur au prince orthodoxe de Serbie, ce qui lui permettra de poursuivre l'ennemi jusque chez lui.

Malheureusement, ses nobles intentions transpirent: Caliany et Doamna Clara ont leurs espions partout. La princesse s'effraie à la pensée de se voir bientôt écartée du pouvoir. Elle forme un triple projet: de conspirer avec les boyars mécontents contre le prince, de faire tuer le prince pendant son sommeil, de faire épouser à sa fille Anca l'élu de son cœur, le prince Mircea Bassaraba, — celui que l'histoire célèbrera plus tard sous le nom de Mircea-le-Grand ou Mircea-le-Vieux, mais qui, pour l'instant, n'est que Mircea-le-Petit, parce qu'il n'est encore que Mircea-le-Jeune: son esprit n'est pas encore formé, il n'a que du cœur: il aime éperdûment Anca, il ne vit et ne mourrait que pour elle, il renoncerait à un trône ou ferait l'impossible pour en avoir un, selon qu'il plairait à la princesse de le voir «voïvode» ou non.

C'est, à tous les points de vue, le gendre qui convient à Doamna Clara : il fera ce qu'elle voudra,—qu'il soit ou qu'il ne soit pas prince, c'est elle qui règnera. Deux femmes s'opposeront à la politique du prince, l'une par ses ambitions, l'autre par son amour, ou, comme dit encore mieux Doamna Clara:

«Ce qu'un rusé se force de bâtir sur un fondement »si solide, il suffit que deux cœurs de femmes, celui »d'Anca et le mien, s'unissent pour l'abattre: elle avec »l'amour, moi avec la haine, nous renverserons cet édi- »fice de fond en comble [1])...

Heureusement, aucun de ces projets de Doamna Clara ne devait réussir: elle ne sait inspirer aucune confiance aux boyars, qui se trouvent même tout étonnés de la voir à côté d'eux: s'ils avaient à se plaindre du prince, c'était à cause de la mauvaise politique de sa belle-mère; ils se disent qu'il doit se passer, au contraire, quelque chose d'incompréhensible, de profond, de salutaire dans l'esprit du prince pour que la princesse soit contre lui, et vont lui demander pardon de leur conspiration. — Le projet de meurtre échoue également; c'est le jeune Mircea-Bassaraba lui-même, dans un de ses moments de faiblesse, qui en fait part au prince et le prie de se mettre sur ses gardes: les assassins sont surpris et tués, Doamna Clara elle-même ira passer le reste de ses jours dans le couvent orthodoxe de Znagov, punition un peu dure pour elle, la zélée catholique. — Quant au mariage d'Anca et de Mircea, le Voï-

---

[1]) *Ce zideşte un făţarnic p'un atît de-adînc temei*
E de-ajuns să se 'nţeleagă două inimi de femei,
Anca şi cu mine: dînsa cu iubirea, eu cu ura
Şi clădirea şi temeiul se rostogolesc de-a dura.
(*Acte II, scène VIII*).

vode Vlaicu ne veut même pas en entendre parler. Il a ses idées à lui, à ce sujet, comme sur toutes choses:

«Anca n'est pas seulement ma sœur et la fille de la »princesse Clara: elle est surtout la fille du pays, et c'est »le pays seul qui doit la marier: c'est le pays donc qui »choisira un époux pour elle». [1]).

... Qu'importe qu'Anca se sente le «cœur brisé» pour un instant, ou que Mircea s'adonne pendant un certain temps à toutes sortes de folies pour l'oublier? Quand l'âge de la raison viendra, Anca se sentira heureuse d'avoir sauvé l'Etat, très heureuse d'avoir pu envoyer dès le lendemain de son mariage des armées pour secourir son pays de naissance. Elle sera même satisfaite dans sa vanité de se voir princesse de Serbie... Et quant à Mircea, il se sentira bientôt comme agrandi par son ancienne douleur, car elle aura contribué à le fortifier, à le mûrir. Le prince Vlaïcu a-t-il le don de lire dans les âmes et dans les destinées des hommes? Le jeune homme ne lui inspire pour l'instant que du dégoût et du mépris, il le traite de «garçon» (de «*băiatul*»)... Mais c'est certainement à lui que le jeune Bassaraba devra de le dépasser un jour en grandeur, d'être autre chose qu'un efféminé ou qu'un bon chasseur, de devenir Mircea-le-Vieux, ou Mircea-le-Grand!...

Quelle magnifique fin que celle de la pièce de M. Davila! Plus d'ennemis au-dedans, ceux du dehors seront écrasés bientôt.. L'ambassadeur hongrois est renvoyé du pays, la princesse Clara enfermée dans un cou-

---

[1]) *Anca nu e numai sora mea şi fiica Doamnei Clara;*
Ea e-a ţării, şi pe dînsa n'o mărită decât ţara, —
Numai ţara va alege Anchii ginerele ei.

(*Acte II, Scène III*)

vent... Le prince respire enfin et répond au peuple qui le comprend et lui fait des ovations:

«Peuple chéri, respecte la tradition de tes ancêtres et »aie foi en ton Dieu! Celui qui méprise la tradition est »indigne de toi, car la tradition n'est que le saint lien »entre le prince et toi»...

Et le peuple de répondre encore par des ovations enthousiastes...!! [1])

Trois qualités font, à notre sens, le grand mérite de cette composition dramatique de M. Alexandre Davila: l'élévation des pensées, la finesse des remarques psychologiques, la beauté incomparable de la plupart des vers.

M. Davila a sauvé le «patriotisme» au théâtre, parce qu'il a su semer sa pièce de hautes considérations sociales et philosophiques Ces considérations sont, si je ne me trompe, les suivantes : en premier lieu, que tout doit céder devant l'intérêt de l'Etat, ambition, amour, tous sentiment et intérêt personnels :

«Chère Anca, moi, comme frère et comme prince, et »tout le peuple, et tout le pays, te bénirons, si tu sau»ves notre gloire en te sacrifiant. De nous deux, ce n'est »pas toi, c'est moi qui ai besoin de pardon. Pardonne, »chère enfant, à ce pays qui exige ton sacrifice, à moi »qui suis l'interprète du pays»...

(Acte IV, scène II).

«Quoi ! tu veux que le pays tout entier se révolte et qu'il y ait une guerre, parce que le feu de la jeunesse s'est

---

[1]) — *Drag norodul meu,*
Ţine datina străbună cu credinţă'n Dumnezeu!
E nevrednic cine-o uită! Datina e legătura
Sfîntă dintre domn şi tine!
— *Ura! ura! ura! ura!...*

allumé en vous? Que la foi des ancêtres soit étouffée, que le trône soit renversé, rien que parce que votre amour ne peut pas être consacré par le mariage?»...

(Ibid.).

D'autre part, on se trouve, dans le drame de M. Davila, en présence des deux grandes conceptions du progrès qui se disputent le terrain depuis que l'humanité pense: le progrès imposé du dehors, par l'esprit d'imitation, celui qui n'a point le temps d'attendre et le progrès qui vient du dedans, le progrès lent, qui sort de lui-même, de la vie intime et personnelle de chaque peuple... Le progrès que j'appellerais «*centripète*», celui que j'appellerais «*centrifuge*»... C'est Doamna Clara le principal représentant de la première de ces conceptions et c'est le prince Vlaïcu qui personnifie la seconde. Ces personnages représenteraient ce que l'on appellerait improprement aujourd'hui : le premier, l'élément *libéral*, l'autre, l'élément *conservateur*, au XIVème siècle...

La princesse dit :

«Le voilà bien revenu, ce grand mot de tradition. »Mais qu'est-ce, «Vlade», que cette tradition que vous »m'opposez tout le temps?... C'est une loi, une loi des »vieux temps; elle a pu être bonne jadis, mais elle peut »bien ne plus trouver son application aujourd'hui... C'est »une chaîne que l'on veut attacher au pied du progrès, »et j'ai eu grandement raison, pendant mon fécond règne, »d'en débarrasser le pays, pour son bien. Vous vous »enfermez à tort depuis des siècles dans vos frontières. »Vous ne soupçonnez même pas que le monde a bien »changé depuis! Vous vous figurez que vous êtes le »monde tout entier et qu'il suffit que le Roumain reste »stationnaire, pour que le reste de la terre ne fasse pas

»de progrès non plus. Mais je veux réveiller votre pays »de son sommeil, et le tourner vers l'Occident, patrie de »la véritable science et de la véritable lumière»..

A cette doctrine, un des principaux boyars, partisan des idées du prince, réplique:

«On ne supprime point d'un trait des siècles qui ont »passé, princesse; apprenez que la tradition est plus »qu'une loi. Un prince doit connaître son pays, il doit »étudier de près sa façon de vivre, et c'est elle qui doit »lui faire comprendre quels doivent être les habitudes »de toutes sortes, les besoins de tout espèce, les ten»dances, les aspirations, les sentiments, les passions des »temps à venir...»

La pièce de M. Davila serait-elle une pièce à thèse? *A double thèse*, dirait-on. L'auteur s'en défend de son mieux: «*Je n'ai rien prouvé du tout dans ma pièce, dit-il; j'ai fait de l'art; les opinions que l'on voit exposées dans ce drame sont les opinions de mes personnages, et non les miennes*». Qu'il nous permette de penser autrement et de croire qu'il ne veut point nous dévoiler toute son âme. Qu'est-ce qu'on entend par une *thèse*? Une vérité qui revient tout le temps dans une composition littéraire, que toute l'œuvre semble vouloir établir, qui est chère à l'auteur et que l'auteur veut qu'on emporte au moment où l'on ferme son livre. Or, les vérités que nous venons de souligner reviennent à plusieurs reprises dans la pièce de M. Davila. (Actes I, 1; III, 5; V, 6 et 10). L'auteur, par le triomphe du prince et de ses boyars, à la fin de la pièce, par l'acclamation du peuple, a l'air de pencher vers leur solution. Il est *conservateur*. Nous ne nous en fâchons pas, mais qu'il nous le dise. Et il nous le dit. Ou plutôt il se le dit à lui-

même. Qu'il nous permette, pour appuyer notre assertion, de citer ici les pieuses lignes qui précèderont bientôt le texte imprimé de son drame... Cette belle œuvre est dédiée à la femme vertueuse et pleine de hauts sentiments dont la mémoire restera toujours respectée parmi les Roumains, à Mme la générale Davila:

A Toi, Mère,
qui, au-dessus de tout,
la Tradition des ancêtres as célébrée,
et dans mon cœur as su implanter
l'Amour du pays,
Ce fruit de mon travail
à ta sainte mémoire
je dédie..

La pièce de M. Davila est encore remarquable par la fine étude des caractères. Au premier plan, nous trouvons, bien entendu, le personnage du prince Vlaïcu. Qu'est-ce que ce Vlaïcu? C'est un être qui sacrifie tout à ses idées, qui est tout pénétré de l'amour de la patrie et du sentiment religieux. Il a foi en son peuple et en Dieu. C'est un être impénétrable, qui parle peu et agit vite, qui n'a confiance en personne, si ce n'est dans son peuple, représenté auprès de lui par ce brave confident Grué, capable de se faire tuer pour lui. Il a une très haute idée de son rôle de prince, il sait qu'il faut bien des qualités pour le remplir dignement et va jusqu'à se dédoubler et à considérer en lui, d'une part, le particulier Vlaïcu et, d'autre part, le prince régnant.

«La mère me pardonnera si, pour un tel mariage, le »frère, qui s'en réjouit du fond de son cœur, va deman»der un avis mûrement pesé au prince»...

(Acte II, Scène III).

«Le Ciel, quand il a mis la couronne des Bassaraba »sur mon front, m'a dit tout bas qu'un tel fardeau me »fera passer des moments bien difficiles, que les temps »de mécontentement ne prendront plus fin... Alors, j'ai dû »me fabriquer une âme d'une trempe particulière, et j'ai »compris que le diadème d'or est aussi douloureux à »porter que la croix qu'on a fait porter à Notre Sei»gneur, à Golgotha»...

(*Acte IV, Scène II*)

Cette conscience de son haut rôle, les tristes événements qu'il a dû traverser dans sa vie de prince, la connaissance surtout du milieu dissimulé et égoïste où il est obligé de vivre lui ont inspiré une philosophie particulière:

«Maîtrise ta douleur!... Sur l'océan de la vie, si les »vents sont les circonstances, si ton sentiment est ta »voile, que ce soit ta pensée qui te serve de gouver»nail!.. Et plus le vent roulera la vague, plus il te fau»dra serrer la voile et tenir fermement le gouvernail!»...

(*Ibid.*)

On peut difficilement se figurer un personnage plus sympathique, plus respectable. Dans un tout autre pays, il se serait fait remarquer par de très hauts exploits. On comprend que sa conscience soit pure:

«Je laisse au pays et à Dieu, princesse, de juger le»quel de nous deux est celui qui a péché».

(*Acte V, Scène VI*).

Pour nous mieux faire comprendre et estimer ce caractère, l'auteur le met en opposition avec les deux autres principaux personnages de la pièce: sa marâtre Doamna Clara et son parent Mircea-Bassaraba.

Doamna Clara est juste son opposé, nous l'avons dit. Elle pense «au bien général», elle pense à la «civilisa-

tion», à la «foi catholique», à son pays d'origine, la Hongrie... Mais il y a une chose qu'elle prise par dessus tout au monde: c'est elle-même. On a rarement rencontré un personnage plus rempli de lui-même, qui prononce plus souvent le pronom *je:*

«Oui, je suis bien arrivée à avoir besoin d'être dé»fendue, moi qui ai partagé le pouvoir avec le prince A»lexandre ton père, ce pouvoir pour lequel mon esprit »se sent tant d'aptitudes, moi qui porte aujourd'hui sur »mon front ce diadème trop lourd pour ton front faible, »moi qui suis venue au monde pour ton salut et pour »celui de ton peuple, moi, de race palatine... Moi, le pou»voir, moi, le maître, enfin moi, Doamna Clara!»...

(Acte II, Scène II).

Tout ce qu'il y a d'important, d'excellent dans le pays, c'est elle qui l'a fait:

«Tu m'as toujours paru un peu faible et ignorant des »nouvelles destinées que je préparais à ce pays».

(Acte II, Scène VI).

«Voilà vingt ans que je travaille, vingt ans, sans désem»parer, sans une minute de repos, ni pendant la nuit, »ni pendant le jour... toujours les yeux fixés vers mon »but, et aujourd'hui Vlaïcu l'envieux veut supprimer »ce fruit de mon travail, cet enfant que j'ai élevé dans »ses langes».

(Acte III, Scène V).

Avec cela, elle est autoritaire, colère, et n'entend nulle réplique:

«Vous, allez en prison!».

(Acte IV, Scène VI).

«Ce n'est peut-être pas ainsi que tu entends le pouvoir, »Vlaïcu, mais moi je l'entends ainsi; cela doit te suffire!».

(Acte II, Scène III).

«Et puis, si le pays a assez de mon règne, soit. Je »fais ce que je veux. Qu'il garde sa tradition, si cela »lui plaît... et sa coutume aussi. Mais qu'il se garde bien »de me les faire rencontrer sur mon chemin, car je les »lui briserai...»

(Acte IV, Scène VI).

Elle se trompe à la fin de la pièce, au moment où elle établit un parallèle entre elle et le prince Vlaïcu, lorsqu'elle se décerne l'épithète de «cœur ouvert» et qu'elle traite son beau-fils d'«âme dissimulée». N'a-t-elle pas voulu surprendre le prince pendant son sommeil? n'a-t-elle point voulu entrer dans la conspiration des boyars? n'a-t-elle point trompé la princesse Anca et son amoureux Mircea? et n'avait-elle point aussi trahi son fils et la principauté, au moment de la guerre d'Alba-Julia?... Le fait est qu'elle était plus sincère au commencement de la pièce qu'à la fin: son fils lui a donné, dans l'intervalle, des leçons de dissimulation. A ce propos, on pourrait dire que ces deux personnages suivent une évolution contraire: tandis que le prince Vlaïcu s'achemine vers la politique ouverte, la princesse Clara fait des progrès dans la ruse.

L'autre personnage, qui s'oppose à Vlaïcu, est son parent, le futur prince Mircea. C'est certainement un prince vaillant dès sa première jeunesse; de temps à autre, la voix de la patrie se fait entendre dans son cœur, mais sa volonté n'existe pour ainsi dire pas encore... Il fait des progrès durant notre pièce même: ainsi, il est incapable de songer à autre chose qu'à son amour, pendant le Ier acte... puis, tout d'un coup, il désirera un trône, au IIIème acte... et il pourrait l'obtenir, s'il ne reculait pas devant un meurtre... il se sentira la force d'en commettre un, néanmoins, au Vème acte... Mais *ambition*

et *énergie*, il ne les aura que pour un instant et poussé par son amour... Qu'on le compare à Vlaïcu. Ce prince commence par être abhorré par les boyars et finit par en être acclamé et traité de grand homme... Mircea commence par se faire proclamer prince et finit, abandonné de tout le monde, en prison. Il n'aura ni Anca, ni le trône. C'est justice! A ce moment-ci de son évolution, il n'est que cœur, il n'est qu'égoïsme, il n'est que faiblesse. C'est une sorte de Hamlet, moins intelligent que lui, car il est incapable de comprendre tout le haut esprit et tout le sérieux d'un Vlaïcu. C'est une âme «qui a besoin de guides, de guides (*«Călăuze! Călăuze!*) et qui se trouve tout le temps sous ton empire, ô Doute! ô Doute! (*Îndoială! Îndoială!*)».

On peut se faire une idée des autres personnages de ce drame. Que le lecteur aille d'ailleurs au théâtre lui-même! Nous nous permettons de lui poser quelques problèmes, pour le moment où il sera de retour chez lui et réfléchira à cette pièce:

De quelle façon l'auteur se représente-t-il les boyars?

De quelle façon le peuple?

Comment se présente le personnage du très révérend père Nicodème?

Quelle différence y a-t-il entre les deux scènes d'amour de Mircea et d'Anca (celles des Ier et IIIème actes)?

Pourquoi le poète fait-il à la fin l'apologie de ce personnage de Grué, qui ne dit pas un seul mot sur la scène, et quelle est quand même la psychologie de cet intéressant personnage muet?

Nous ne dirons rien de la forme «sculpturale» de la

majeure partie des vers de M. Davila. *De la majeure partie.* Nous espérons qu'après l'impression de l'ouvrage, nous pourrons dire de *tous* ses vers! Car, jusqu'à présent, il y en a 13 d'incorrects au point de vue du rythme (nous les avons comptés) et un ou deux au point de vue de la rime... Mais qu'on n'oublie point que la pièce en entier en contient 2394 et que c'est une véritable merveille de n'en trouver que 13 ou 14 d'imparfaits.

*

Quel dommage qu'une si bonne pièce n'ait pu être jouée comme elle l'aurait mérité! Soyons fidèle à notre système et abstenons nous de dire du mal. Mais sans citer des noms et, d'une manière amicale, nous pourrions tout de même conseiller aux interprètes de mieux apprendre leurs rôles. Nous ne sommes restés tout à fait satisfaits que de quatre acteurs: de M. Achille, assez bien dans son révérend Nicodème, de M. Leonesco (le boyar Miked), de M. I. Petresco (le boyar Mushat), de M. Cernat (le boyar Dragomir).

Quelle bonne idée que d'accorder des rôles à ces deux jeunes élèves du conservatoire, MM. Aurel Petresco et Anton Bulandra. Nous les avons entendus, il y a quelques semaines, à leurs examens de fin d'année, et avons été bien aise de les retrouver au théâtre. Le premier nous plaît surtout par sa sentimentalité (un peu exagérée par endroits), l'autre par son sérieux, son beau maintien et par le son extraordinaire de sa voix. J'ai rarement entendu un aussi bel organe au théâtre... Mais, pardon, je ne veux pas corrompre ces deux jeunes gens, qui iront bientôt compléter leurs études dramatiques à Paris,— à ce que l'on me dit.

X

Représentation du mercredi 3 avril 1902: *L'Avare,* comédie en cinq actes de Molière.

Il y a des choses au monde que j'estime au-dessus de l'érudition et je me rends parfaitement compte que ce n'est point dans le rez-de-chaussée d'une feuille quotidienne qu'il faut en faire. Mais que voulez-vous ? je suis absolument forcé de vous parler aujourd'hui de Plaute (auteur latin du troisième siècle avant notre ère), pour mieux vous faire comprendre Molière (le grand auteur français, n'est-ce pas, du siècle de Louis XIV), — et de ces deux auteurs pour vous faire apprécier à sa juste valeur Ion Brezeano (artiste dramatique roumain de grand talent, mais très peu encouragé, du commencement de ce vingtième siècle). Il s'agit, en effet, dans cette «Causerie», de la pièce française *L'Avare*, imitée d'après la pièce latine *Aulularia* (la marmite), représentée en roumain sur notre principale scène, la semaine dernière, le 3 avril 1902.

Un avare, père d'une jeune fille, possède une marmite (ou une cassette) remplie d'or. Il veut se débarrasser, bien entendu, de sa fille, mais ne veut pas que l'on touche à sa fortune. Or, il n'y a qu'un vieux monsieur

très riche ou un jeune évaporé pour consentir à épouser sa fille sans dot. *Sans dot!* retenez bien, s'il vous plaît, ces deux monosyllabes. Tandis que la jeune fille, ignorant la dot que son père aurait pu lui offrir, s'éprend d'un jeune homme, à laquelle elle se livre, son père, ignorant cette mésaventure, lui destine pour mari un vieil ami à lui, très riche et nullement prétentieux. Les formalités de ce mariage sont sur le point d'être accomplies, quand la marmite ou la cassette de notre ladre disparaît comme par enchantement. Qui a pu avoir la chance inespérée de découvrir l'endroit où elle se trouvait cachée et l'audace inouïe de s'en emparer? C'est l'esclave ou le serviteur du même jeune homme qui avait séduit la fille de l'avare et qui ne demande pas mieux que de l'obtenir en mariage. Notre amoureux va faire sa demande au père au moment même où celui-ci est au comble de son désespoir.

— Il est vrai que j'ai commis une offense envers vous, mais, après tout, ma faute est pardonnable (le prétendant parle du viol de la jeune fille).

— Comment pardonnable? Un guet-apens, un assassinat de la sorte! (le vieux parle de la perte de son argent).

— Quand vous m'aurez ouï, vous verrez que le mal n'est pas si grand que vous le faites (le prétendant parle toujours de la séduction de la jeune fille)...

— Le mal n'est pas si grand que je le fais! Quoi! mon sang, mes entrailles, pendard!.. (En parlant de la sorte, le vieillard fait toujours allusion à sa marmite ou à sa cassette disparue).

— Mais enfin, puisque j'ai eu cette audace, je ne demande pas mieux que de la garder.

— La garder contre mon gré, quand elle est à moi !.

— Ce qui m'a porté à cette action?.. Un dieu qui porte les excuses de tout ce qu'il fait faire, l'Amour...

— L'Amour ! !..

— Eh bien, pour cet argent que vous m'avez dérobé, je vous traîne à l'instant même devant les autorités, et je vous intente un procès.

(Le moyen de s'entendre, quand ils parlent chacun un langage différent, et quand le même mot «elle» veut dire pour le jeune homme sa maîtresse, pour le vieillard sa cassette !)

— Moi, je vous ai dérobé votre argent ? où ? que voulez-vous dire...

L'affaire commence à s'éclaircir. Le vieillard comprend peu à peu ce que le jeune homme veut lui dire et le jeune homme ce à quoi le vieillard fait allusion. Il y a moyen de tout arranger. Pour ravoir sa cassette, notre avare consent à marier sa fille au gré de son âme. Et tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possible...

Voilà le fond de la comédie de Molière et voilà en même temps le fond de la comédie de Plaute, car voilà ce que Molière doit à Plaute. Cet auteur «prenait», selon sa propre expression, «son bien où il le trouvait». Est-ce à dire que Molière soit moins original, qu'il ait

volé, comme on dit, l'auteur latin et que tout le mérite de la comédie de l'*Avare* revienne à l'auteur de la *Marmite*? Que Dieu nous préserve d'avancer de telles énormités, de lancer de telles accusations à l'adresse d'un des plus grands auteurs dont notre humanité s'honore. Il ne faut pas voir ce qu'un auteur doit à son modèle, mais ce qu'il ne lui doit pas. De même qu'un architecte a bien le droit de construire un magnifique musée avec les pierres, les briques et les boiseries d'une vieille église délabrée, sans qu'on ait le droit de l'accuser de vol ou de plagiat,—de même un littérateur a le droit d'arranger autrement, de remettre à neuf, de renouveler à son gré une vieille œuvre littéraire démodée, sans qu'on ait le droit de crier tout de suite au plagiat ou au manque d'originalité. Car, encore une fois, l'originalité ne consiste pas dans ce que l'on prend, mais dans ce que l'on ne prend pas, dans les différences, et non point dans les ressemblances! Un canevas! qu'est-ce qu'il y a de plus banal et de plus insignifiant qu'un canevas! Le tout est de savoir ce que l'on brode dessus. Shakespeare n'a inventé le sujet d'aucune de ses tragédies, à ce que l'on dit, et sur les deux cents et quelques fables de La Fontaine, il n'y en a que deux ou trois (et peut-être les plus insipides) dont l'auteur lui-même ait inventé les sujets... La Fontaine! Shakespeare! Molière! Dieu sait s'il y a des auteurs auxquels l'épithète *d'original* convienne mieux qu'à ces trois-là!....

En se proposant de renouveler la comédie de Plaute, Molière a commencé par y supprimer tout élément divin,—sa comédie est toute humaine. C'est un dieu qui fait découvrir le trésor à l'avare de Plaute et c'est une déesse qui le lui fait perdre. On sait que les dieux et les déesses des anciens avaient des passions et des faiblesses

comme nous autres mortels, qu'ils secouraient volontiers ceux qui leur rendaient des honneurs et se vengeaient de ceux qui les négligeaient. Or, le dieu familier de la maison d'Euclion (le dieu Lare) était très fâché contre celui-ci et contre toute sa famille, depuis trois générations, parce qu'on négligeait de plus en plus son culte et qu'on retranchait chaque jour quelque chose à ses honneurs. S'il fait découvrir à Euclion le trésor caché par son aïeul, c'est parce que la fille de celui-ci lui offre sans cesse depuis quelque temps de l'encens, du vin et d'autres cadeaux du même genre. Mais il ne connaît pas assez notre ladre. Celui-ci mourrait plutôt que de renoncer à son argent. Il va le cacher en plusieurs endroits, dans le temple de la déesse Fides (la Bonne foi), dans les champs du dieu Sylvain!... La déesse se fâche de ce qu'il ne lui fait aucune promesse au moment où il vient lui confier son trésor. Elle fait découvrir ce trésor par l'esclave Strobilus, qui s'était prosterné devant elle en lui promettant «une jarre d'un conge pleine de vin miellé» au cas où il parviendrait à s'en emparer... Encore une fois, c'est grâce à un dieu que le trésor se découvre et c'est grâce à une déesse qu'il se perd, dans la comédie de l'auteur latin.

Rien de tout ceci dans la pièce de Molière. Ni dieu qui déesse, ni miracles, tout y va son train humain, personnages et événements. Est-ce parce que les divinités et les miracles païens n'étaient plus de mode au moment où écrivait Molière? Ce serait plaisanter, car, après le siècle de la Renaissance, je n'en vois pas d'autre où l'antiquité ait été plus fêtée, plus à la mode, que le XVIIIème siècle: on rencontre des dieux et des interventions divines dans les tragédies de Racine, dans les fables de Lafontaine. — Est-ce parce que cette sorte de procédés

n'était point du goût du plus réaliste des auteurs comiques? Ce serait plaisanter encore davantage, car dans la comédie d'Amphitryon, qu'il a également imitée de Plaute, le même Molière a conservé les divinités et les miracles anciens. La raison doit être cherchée ailleurs. Dans l'Amphitryon, l'élément divin était nécessaire, ici il serait au moins inutile. L'Amphitryon est une comédie d'intrigue, or, l'intrigue a bien besoin parfois d'être nouée et surtout dénouée par des interventions extraordinaires. L'*Avare* est une comédie de caractères, or, les caractères ont une existence indépendante, suivent une évolution normale qui leur est propre, et peuvent bien se passer de l'assistance des divinités. Ce n'est donc point dans l'intrigue qu'il faudra chercher la note personnelle de Molière, mais plutôt dans l'analyse des caractères, à commencer par celui du personnage principal, de l'*Avare*. C'est même là, en même temps que la grande innovation, le grand tour de force et la grande audace de cet auteur: d'avoir transformé une comédie d'intrigue en comédie de caractère. En effet, ce qui intéresse, peut-être, avant tout, chez Plaute, c'est l'action, qui roule tout entière autour de cet objet découvert et perdu, la marmite, d'où le nom de la pièce: *Aulularia*. Chez Molière, l'action est à peu près indifférente: la cassette pourrait ne pas exister; ce qui nous intéresse chez lui, c'est l'âme du personnage principal, pour lequel l'action et les autres personnages ont été inventés: d'où le nom de cette autre comédie: l'*Avare*.

Il y a trois différences essentielles, si je ne me trompe, entre Euclion et Harpagon, entre l'Avare de Plaute et celui de Molière:

C'est que le premier a été pendant très longtemps pauvre, tandis que l'autre a été de tout temps très riche;

C'est que le premier n'est qu'*avare*, tandis que l'autre est une âme très compliquée, où l'avarice se trouve entretenue, irritée par bon nombre de sentiments secondaires;

C'est qu'enfin le premier se trouve isolé dans la pièce, rien ne le contrarie dans l'exercice de sa passion, tandis que l'autre se trouve entouré de tout un monde, fait exprès pour s'opposer à son vice dominant et l'exaspérer à chaque instant.

— Et d'abord, le personnage d'Euclion a toujours été pauvre, tandis que celui d'Harpagon a été toujours riche. Ce n'est qu'au moment où il a découvert sa marmite que la passion d'Euclion a éclaté tout d'un coup, cette passion si forte chez ses devanciers et qui couvait latente au fond de son âme. Le problème qui se pose à propos de cet être est donc de savoir quels sont les ravages que cette passion produit *brusquement* en lui? Quels sont les changements qui s'opèrent dans son esprit et dans son cœur à partir du moment où il se sait tout d'un coup riche? — Harpagon n'a découvert aucun trésor: il a amassé lui-même, un à un, soit par ses parcimonies, soit par ses usures, les dix mille écus d'or qui remplissent sa casette. Ses instincts d'avare se sont développés peu à peu. Le problème qui se pose à propos de ce personnage est donc de savoir quel est le *fond même* de sa nature, et qu'est-ce qui la distingue de toutes les autres natures humaines qui l'entourent?

Habitué à être pauvre et à être pris pour pauvre, Euclion fera de son mieux pour entretenir chez les autres cette conviction. Il ne parlera tout le temps que de

sa pauvreté, il s'efforcera de paraître pauvre: «Le chef »de notre curie a fait annoncer une distribution d'argent; »si je ne me présente pas pour avoir ma part, on me »soupçonnera bien vite d'avoir de l'or chez moi». (I, 3). Il ne se gênera pas pour aller mendier une obole!

«Je gémis de ma pauvreté! J'ai une grande fille, mais »sans dot;... je ne puis lui trouver un mari».. (II, 2) «Je »suis pauvre et plus que pauvre». (Ibid.).

A force de trop persuader les autres qu'il n'a rien, il finit par s'en persuader tout à fait lui-même. On dirait qu'il a peur de se voler lui-même, de s'avouer à lui-même qu'il est devenu riche. — Son gendre Mégadore, l'abordant très poliment pour lui demander sa fille en mariage, il se dit tout bas: «Ce n'est jamais sans cause que le riche aborde poliment le pauvre». (II, 2).

La politesse, voilà ce qu'il détestera surtout désormais. Que l'on soit poli, surtout envers lui, cela ne lui paraît pas naturel: certainement, on convoite son or, on aura appris par sa vieille bonne l'endroit où il l'a caché, on veut le lui voler: «J'ai beau m'intriguer pour cacher »mon secret, il semble que tout le monde le sache; on »me salue avec plus de politesse qu'autrefois; on m'a»borde, on m'arrête ; on me donne la main ; on s'in»forme de ma santé, de mes affaires». (I, 3). — Voyez, »le pendard, quelle douceur! c'est pour que je ne le »soupçonne pas de rien emporter. Mais je connais ces »sortes de détours; ça, montre-moi ta main droite». (IV, 2).

Lui-même ne sera jamais poli. Homme du peuple, je suppose, accoutumé à vivre dans les soucis et dans la misère, il sera plutôt grossier, brutal. Son avarice le rendra tout de suite très irritable, il n'est peut-être pas très méchant au fond de lui-même, mais il est colère et veut en venir tout de suite aux mains. Il bat la vieille

Staphyla qui le sert, il battra le cuisinier Congrion, qui lui est inconnu, et qu'il aura trouvé chez lui, etc...

Par tous ces traits, il se distingue bien de l'Avare de Molière, Harpagon. Celui-ci est riche, tout le monde le sait, il ne peut pas s'en défendre, il a équipage, domestiques, de gros diamants à ses doigts, etc... Il ne se dira jamais pauvre, il se contentera de ne pas passer pour riche. — Ses richesses, il les aura amassées par toutes sortes de moyens qui lui auront appris à être lui-même poli. Il sait débiter des gentillesses à l'occasion:

«Ne vous offensez pas, ma belle, si je viens à vous »avec des lunettes; mais... c'est avec des lunettes qu'on »observe les astres, et je vous garantis que vous êtes »un astre, le plus bel astre qui soit dans le pays des »astres...» (III, 9).

S'il est très méchant au fond de son âme, du moins sait-il maîtriser ses mouvements. Il n'est nullement colère. Il ne frappe ses domestiques que lorsqu'ils lui disent des insolences, et il préfère éviter les situations désagréables que de provoquer des éclats:

«Valère aie un peu l'œil à tout cela, et prends soin, »je te prie, de m'en sauver le plus que tu pourras (*de »la collation à offrir aux dames*), pour le renvoyer au »marchand». (III, 15).

Mais devant sa promise, il se cachera de son mieux, et son fils aura beau lui arracher son diamant du doigt pour l'offrir à la belle Marianne, il ne soufflera mot.

Poussons encore plus loin notre analyse; d'autres traits imprévus sépareront nos deux personnages, découlant pour la plupart de cette différence capitale, d'avoir été l'un toujours pauvre, l'autre toujours riche:

Euclion ne possède *que* sa marmite, il a tout le temps l'œil sur elle, il va continuellement la visiter, il nous ennuira même un peu avec. Il la transportera mille fois d'un endroit à l'autre: il la cachera tout le temps dans son jardin, puis se décidera à la promener avec lui, puis ira la cacher dans le temple de la déesse Fides, ou dans les champs du dieu Sylvain. C'est pour l'avoir ainsi promenée un peu partout qu'il la perdra à la fin. — Harpagon est autrement riche que lui, il a son argent répandu en mille endroits différents, chez des débiteurs surtout, son avoir est mobilier en même temps qu'immobilier, on le soupçonne même d'avoir «quelque part un ample magasin de hardes» il aura l'œil à tout cela à la fois, il parlera moins de sa cassette qu'Euclion ; étant plus riche, il aura un sujet plus ample de conversation. On lui volera son or, mais il ne le perdra pas. — Ce sera l'habileté des autres, et non pas sa propre naïveté, qui fera passer sa cassette en d'autres mains...

Une dernière conséquence: N'ayant que sa marmite, et n'ayant point encore été habitué aux richesses, Euclion ne sera inquiété que d'une seule pensée: ne point perdre l'or qu'il a trouvé, ne point le diminuer par des dépenses. Son idéal serait de marier sa fille sans dot, de débourser le moins possible pour sa nourriture, pour son habillement:

«Je voulais aujourd'hui prendre mon grand courage »et me régaler aux noces de ma fille. Je vais au marché, »je demande du poisson ; on me le fait cher ; l'agneau, »le bœuf, le veau... tout était fort cher... Je pars tout en »colère, puisque je ne peux rien acheter». (II, 17).

«Il me semble que vous feriez bien de faire un peu »de toilette pour la noce de votre fille», lui dira son gendre Mégadore. Et lui de répondre: «Que chacun

»songe à ses moyens. Les richards doivent se souvenir »de leur origine, mais moi et les autres pauvres, nous »ne sommes pas plus à l'aise qu'on ne croit». (III, 15).

... Harpagon songera, lui, surtout aux moyens d'augmenter ses richesses. Il ne se contentera pas de ne point débourser, lui, il voudra faire débourser les autres. Il ne donnera point de dot à sa fille, cela va sans dire. — «*Sans dot!*». «*Sans dot...*» il répètera cent fois de suite ce grand argument à tous ceux qui oseront combattre le mariage d'Elise avec le vieil Anselme... — Mais il entend avoir lui-même une dot de la part de celle qu'il veut épouser.

«Mais, Frosine, as-tu entretenu la mère touchant le »bien qu'elle peut donner à sa fille? Lui as-tu dit qu'il »fallait qu'elle s'aidât un peu, qu'elle fît quelque effort, »qu'elle se saignât pour une occasion comme celle-ci; »car encore n'épouse-t-on point une fille sans qu'elle »apporte quelque chose». (II, 6).

Il faut le voir surtout dans la scène finale de la comédie: il ne veut pas lâcher le vieil Anselme, sans lui avoir fait faire à sa place tous les frais possibles et imaginables:

— Vous obligerez-vous à faire tous les frais de ces deux mariages?

Il lui fera encore payer les écritures du commissaire qu'il avait fait venir pour retrouver sa cassette et, pire qu'Euclion, il ne consentira au mariage des deux jeunes gens que si le vieil Anselme s'oblige à lui faire un habit pour le jour des noces.

Voilà une première grande différence entre nos deux avares établie: l'un est pauvre, l'autre est riche; car l'un est devenu avare de circonstance, l'autre l'avait toujours été de nature.

— Ce n'est pas tout. Il y a encore cette différence entre Euclion et Harpagon que le premier n'est qu'*avare*, tandis que l'autre a une âme bien plus compliquée, où d'autres sentiments prennent place à côté de la passion dominante. C'est un être vaniteux, un être très sensible aux flatteries, aux éloges : ils lui feront beaucoup de plaisir, chaque fois qu'ils ne lui coûteront rien. Ainsi, c'est avec grande attention qu'il écoutera les compliments de Frosine sur sa bonne mine, jusqu'au moment où cette femme d'intrigue aura la malencontreuse idée de lui demander de l'argent :

— Jamais je ne vous vis un teint si frais et si gaillard.

— Tout de bon ?

— Vous êtes d'une pâte à vivre jusqu'à cent ans.

— Tu le crois ?

— Je vous disais cent ans; mais vous passerez les six-vingts...

— Est-il possible ?.. (II, 6).

De même que vaniteux, il est très susceptible Le mot «avare» le fait enrager. Que ses domestiques surtout s'abstiennent de le prononcer devant lui : il leur administrera des châtiments corporels:

— M'empêcherez-vous de maudire les avaricieux ?

— Non, mais je t'empêcherai de jaser et d'être insolent. Tais-toi.

— Je ne nomme personne.

— Je te rosserai si tu parles. (I, 3. — voir aussi III, 5).

Puis, qui le dirait, cet être avaricieux, vieux, cassé, est encore capable d'amour. Molière a oublié de nous dire de quelle façon il aime, si c'est par vanité encore, ou par sensualité, ou par un coup de l'imagination, ou par véritable sentiment, mais enfin son personnage est amoureux, et d'une jeune personne, de la belle Marianne,

celle-là même que doit épouser son fils Cléante. Cet amour est-il compatible avec l'avarice et avec l'âge du vieil Harpagon? Voilà ce que l'on aurait le droit de se demander, tout au moins. Cette innovation de Molière est-elle aussi heureuse que les autres? En introduisant l'amour dans l'âme d'Harpagon, Molière n'a-t-il point détruit par cela même tout son ouvrage? D'autant plus que vers la fin de la pièce (IV, 3), cet amour prend des formes curieuses dans l'esprit de notre héros: il a l'air de l'absorber entièrement, le vieillard paraît oublier pendant quelque temps la dot qu'il s'était promis de réclamer: on dirait un véritable amour passionné dans une âme de vingt ans!

... Pour tout dire, je crois aussi le personnage de Molière autrement intelligent ou du moins autrement rusé que celui de l'auteur de Plaute. Comme il doit non seulement conserver, mais aussi multiplier ses richesses, son esprit travaille sans cesse: il étudie et connaît les gens, il calcule. Qu'on l'examine dans la IIème scène du IVème acte, où il se trouve face à face avec son rival en amour, son fils Cléante, et veut apprendre de celui-ci-même le mystère qu'il lui avait semblé surprendre entre lui et la belle Marianne. Il lui suffit de quelques paroles pour se jouer du cœur de ce jeune homme et lui arracher son secret le plus intime. On ne sait pas si l'on doit admirer, à cet endroit, le côté tragique ou bouffon de ce caractère, la perversité de son cœur ou la finesse et la subtilité de son esprit:

— Si tu avais senti quelque inclination pour elle, à la bonne heure, je te l'aurais fait épouser au lieu de moi; mais, cela n'étant pas, je suivrai mon propre dessein, et je l'épouserai moi-même...

— Eh bien! mon père, puisque les choses en sont

ainsi, il faut vous découvrir mon cœur, il faut vous révéler notre secret. La vérité est que je l'aime depuis un jour que je la vis dans une promenade...

— Lui avez-vous rendu visite ?

— Oui, mon père.

— Beaucoup de fois ?

— Assez pour le temps qu'il y a.

— Vous a-t-on bien reçu ?

— Fort bien, mais sans savoir qui j'étais, et c'est ce qui a fait tantôt la surprise de Marianne.

— Lui avez-vous déclaré votre passion, et le dessein où vous étiez de l'épouser ?

— Sans doute...

— Et la fille correspond-elle fort à votre amour ?

— Si j'en dois croire les apparences, je me persuade, mon père, qu'elle a quelque bonté pour moi.

— (*A part*). Je suis bien aise d'avoir appris ce secret... (*haut*). Or sus, mon fils, savez-vous ce qu'il y a ? C'est qu'il faut songer, s'il vous plaît, à vous défaire de cet amour, à cesser toutes vos poursuites auprès d'une personne que je prétends pour moi, et à vous marier dans peu avec celle qu'on vous destine (IV, 3).

— Il nous reste à examiner le troisième grand trait distinctif qui sépare nos deux avares. Nous l'avons dit: Euclion est seul dans la pièce de Plaute, il y est relativement heureux, car rien ne vient contredire sa passion — s'il n'était trop remuant et trop naïf, il aurait pu garder indéfiniment son trésor — Harpagon est entouré, dans la pièce de Molière, d'une quantité de gens qui lui en veulent, qui ont intérêt à ce qu'il ne soit pas ce qu'il est, et qui lui rendent continuellement la vie a-

mère. Euclion est un avare calme (si toutefois ces deux épithètes peuvent marcher ensemble), Harpagon est un avare agité, que l'on harcèle et qui doit lutter et se défendre d'un bout à l'autre de la pièce. Il y a des gens qui s'introduisent chez lui sous de faux prétextes, pour faire leurs affaires: des amoureux comme Valère, des domestiques, qui ne songent du matin au soir qu'à lui faire faire des dépenses, comme Maître Jacques, Brindavoine et La Merluche; de soi-disant amis, qui ont l'air de travailler pour lui, mais qui, en réalité, n'ont en vue que leurs intérêts, comme la femme Frosine; il a enfin des enfants, comme ces deux jeunes corrompus Elise et Cléante, qui lui désobéissent et qui attendent impatiemment sa mort.

Il est père surtout, ne l'oublions pas, deux fois père. Dans la pièce de Plaute, il n'avait qu'une fille, laquelle ne paraît même pas sur la scène et dont on ne sait même pas le nom. Chez l'auteur français il a un garçon et une fille. L'Elise de Molière ouvre la scène et nous intéresse, dès les premières paroles, à son état d'âme et à son sort. Elle nous raconte elle-même ses mésaventures, ses défaites, ses aspirations. Quant au garçon Cléante, c'est l'image renversée de son père. Il est venu au monde avec l'idée préconçue de l'exaspérer à chaque instant, avec des qualités et des vices tout opposés aux siens. Si ce n'était son fils, ce serait certainement son plus redoutable ennemi. Et même, il ne se gêne pas de l'être, comme son fils. Le vieux ne peut pas faire un pas, ne peut pas sentir en lui une faiblesse, sans que le fils Cléante ne se rencontre sur son chemin. S'il aime, sa prétendue doit être juste celle qu'aime ce fils. S'il prête à usure pour augmenter ses richesses, son fils doit faire des dettes considérables pour diminuer ces richesses et pour le ruiner.

Un jour... (oh, l'inattendue et émouvante scène qu'a su bâtir là-dessus Molière!), il arrive que le jeune homme ait besoin d'une grande somme d'argent (de quinze mille francs, ce me semble!) pour faire face à ses innombrables dépenses. Son domestique dévoué La Flèche et son homme d'affaire, maître Simon, se chargent de la lui trouver... Il y a un certain vieil usurier qui veut bien procurer à Cléante cet argent... il ne veut pas se nommer, mais il lui fixe un rendez-vous dans une maison particulière... le taux en est considérable, de plus l'anonyme banquier ne peut mettre à la disposition du jeune homme que douze mille livres en argent comptant et «pour les mille écus restants il faudra que l'emprunteur prenne les hardes, nippes, bijoux dont s'ensuit un mémoire...» Le fils Cléante peste, se croit le plus malheureux des mortels, mais il est tellement pressé par le besoin, qu'il doit céder à tout... La porte s'ouvre et l'usurier arrive... C'est le père!... C'est Harpagon!.. Et le père et le fils de se sentir humiliés et irrités l'un à la vue de l'autre:

— Comment pendard, c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités !

— Comment! mon père, c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions!!...

Maître Simon s'enfuit, le valet La Flèche va se cacher... De peur? D'horreur? De honte?..

Harpagon, père! — Le moment est venu de constater cet autre grand tour de force qu'a su réaliser Molière, en retouchant la pièce de Plaute: s'il a eu le courage de transformer une vieille comédie d'intrigue en une comédie de caractères, il a eu le courage non moins grand de bâtir sur des données bouffonnes toute une véritable tragédie. Cette deuxième innovation était la

conséquence inévitable de la première: toute passion vue du dehors est gaie, vue du dedans elle devient tout de suite très triste. Les yeux et les oreilles s'amusent de ce qu'ils voient ou de ce qu'ils entendent: l'esprit, plus sérieux, approfondit le sens caché des choses et s'émeut des données trompeuses des sens... On commence par rire, on finit par froncer les sourcils. Harpagon a beau s'habiller d'une manière ridicule ou éteindre les bougies qui sont de trop dans son salon; à la réflexion, nous ne voyons plus de sa personne que sa passion dominante, qui dévore toute son âme et étouffe en lui tous les autres sentiments, à commencer par les plus naturels et les plus dignes de respect... Molière l'a fait père, pour nous montrer justement le côté tragique de ce caractère, pour nous faire voir justement en lui l'action éminemment corrosive de la passion.

Si ses enfants ne l'aiment point, de son côté il déteste ses enfants: il les considère comme ses pires ennemis, dont il voudrait se débarrasser et qu'il regarde avec beaucoup de haine. Au Ier acte, le fils se sent pris d'un éblouissement:

— Cela ne sera rien. Allez vite boire dans la cuisine un verre d'eau claire.

A un autre endroit, il doit présenter sa fille à la belle Marianne.

— Vous voyez qu'elle est grande ! mais mauvaise herbe croît toujours...

Ailleurs enfin, la femme Frosine se croira obligée de lui faire des compliments sur sa superbe mine et de l'assurer «qu'il mettra en terre et ses enfants et les enfants de ses enfants»... Savez-vous ce qu'il répondra ? Vous devez avoir déjà vu la pièce pour deviner cette réponse. Il dira : «Tant mieux !» (III, 6).

Valère [1]), Elise, Cléante, Marianne, Frosine, La Flèche, Maître Jacques, Brindavoine, La Merluche, tous ces personnages, qui ne sont point ou qui ne sont guère représentés dans la comédie de Plaute, apparaissent exprès dans celle de Molière pour mieux nous faire connaître le personnage principal, Harpagon. Ils le tourmenteront, ils le feront sortir de lui-même et l'obligeront à se souligner, pour ainsi dire, lui-même. D'autre part, ils ont chacun leur physionomie à part: ils vivent, ils éprouvent des sentiments que le vieux ne connaît point, ils forment des groupes [2]), des coalitions contre lui, ils introduissent un peu de tendresse et beaucoup de mouvement dans la comédie un peu sèche et un peu monotone de l'auteur latin qui avait précédé Molière de vingt siècles.

Devons-nous considérer la pièce de Molière parfaite

---

[1]) Ce personnage s'appelle Lyconides dans la comédie de Plaute et n'y paraît qu'une fois, dans l'avant-dernière scène du Vème acte. Molière le fait sortir au premier plan et nous le fait connaître dès les premières scènes de sa pièce. Au contraire, le vieil Anselme, nommé Mégadore dans Plaute, remplit presque toute l'*Aulularia* de sa personne, alors qu'il ne paraît qu'aux deux dernières scènes finales de la comédie de Molière. Pourquoi? Parce que tout est fait chez Molière en vue du caractère de l'Avare, et que le jeune Valère, métamorphosé en domestique, est utile à ce but, tandis que le vieil Anselme ne saurait nullement nous faire mieux connaître le caractère d'Harpagon.

[2]) Les couples amoureux :

Elise + Valère,
Mariane + Cléante ; —

les couples fraternels :

Elise + Cléante, — plus tard :
Marianne + Valère ; —

les couples d'amis :

Elise + Marianne
Cléante + La Flèche (son valet).

à tous les points de vue, et de tous points supérieure à celle de Plaute ? C'est ce qu'il ne faudrait peut-être pas dire. Le grand coup de génie de Molière a été de transformer, comme nous l'avons dit, une pièce d'intrigue en pièce de caractères, d'introduire de la tragédie dans une simple farce. C'est dans la connaissance des caractères que réside la tragédie, c'est dans la marche de l'action ou dans l'intrigue que l'on reconnaît encore l'ancienne farce. Et pour être tout à fait juste envers l'auteur latin aussi bien qu'envers le grand comique français, il faut reconnaître que Molière a voulu introduire des innovations et des changements partout dans la pièce de Plaute, dans les personnages aussi bien que dans l'intrigue, et qu'il a été parfois moins heureux sur le chapitre de l'intrigue que sur celui des personnages. Nous nous contenterons d'indiquer, à ce point de vue, en passant, les endroits de sa pièce qui nous paraissent les plus faibles:

— Comment se fait-il que le vieux Harpagon, débraillé autant qu'on peut l'être et qui mendie une paire d'habits à la fin de la pièce, porte un gros diamant à son doigt ?

— Comment tolère-t-il le train de vie que mène son fils, avec ses rubans, avec ses domestiques, avec ses innombrables dettes, alors qu'il sait très bien qu'il n'a aucune ressource pour vivre ?

— De quel droit se mêle-t-il du mariage de ce même Cléante ? Il est majeur, ce jeune homme, à ce qu'il me semble. Passe encore pour lui prendre sa maîtresse, mais de quel droit vouloir lui imposer une femme de son choix ?

— Pourquoi la mère de Marianne tient-elle tant que cela à ce que sa fille épouse le sexagénaire Harpagon ? parce qu'il est riche ? Mais le fils Cléante, que Marianne

aime, doit avoir dans les vingt-cinq ans, et sera bientôt l'héritier d'une bonne partie de la fortune de son père.

— La scène où maître Jacques est appelé en arbitre entre l'avare et son fils et celle où Valère doit jouer le même rôle entre l'avare et sa fille ne sont-elles point du dernier puéril, pour qu'on eût pu les refaire ou les supprimer sans aucun inconvénient ?

— La pièce ne pourrait-elle pas se terminer sans les reconnaissances innombrables et invraisemblables du Vème acte ? Valère avait-il vraiment besoin d'être le fils d'Anselme et le frère de Marianne pour qu'il eût le droit de prétendre à la main d'Elise, qu'il avait d'ailleurs séduite ? — Quel meilleur argument pour convaincre Harpagon, que la fameuse cassette que lui avait remise son valet La Fèche ?.. Ce n'était vraiment pas la peine de renoncer aux divinités anciennes de Plaute pour retomber tout d'un coup dans le «Deus ex machina».

Puisque ce n'est point par l'intrigue que brille l'*Avare* de Molière, mais bien par l'étude des caractères, et surtout par celle du héros principal, il faut féliciter chaleureusement l'artiste de grand talent qui a supérieurement revêtu l'âme d'Harpagon, la semaine dernière. J'ai nommé Ion Brezeano. Il y a quatre ans, j'ai vu le même rôle joué par un artiste de réputation universelle, Coquelin. Il était magnifique, je me disais: On ne saurait jamais en faire autant. Eh bien, si l'on me demandait maintenant lequel des deux m'a plu le mieux dans ce même rôle, de Coquelin ou de Brezeano, je répondrais sans hésiter, convaincu de faire un acte de justice: *Ils m'ont plu autant!* — C'est-à-dire, il y a des côtés bouffons dans le rôle d'Harpagon et il y en a de tragiques : J'estime Coquelin supérieur à Brezeano dans la partie bouf-

fonne, et Brezeano supérieur à Coquelin dans la partie tragique. — Brezeano n'a étudié qu'au Conservatoire de Bucarest et nous sommes loin de l'encourager toujours comme il le mérite. — Mais après le monologue de la fin du IVème acte, le public, enthousiasmé, l'a rappelé dernièrement *dix fois* à la rampe, et j'estime que le public n'a nullement exagéré ce soir-là. Il a été sincère et juste. Il a félicité Brezeano et je l'en félicite.

Il y a quatre ou cinq catégories d'acteurs comiques: il y a d'abord ceux que je me permettrai d'appeler *les pitres*, ceux qui savent faire la culbute, jouer des rôles de prestidigitateurs ou de clowns, imiter admirablement les inflexions de voix d'un juif, d'un grec, d'un bohémien, d'un anglais. Que Dieu nous préserve de dire du mal de quelqu'un ou de viser quelqu'un par cette classification, mais les rôles de pîtres sont peut-être les plus faciles à remplir. D'ailleurs, «qui peut le plus, peut — très souvent — le moins», et l'on peut très bien faire le pitre, en étant tout de même quelque chose de supérieur à un pître.

Viennent les *comiques sermonnaires ou railleurs*, parfois spirituels, de temps en temps élégants, ceux qui se moquent des autres ou leur donnent des leçons... L'artiste, par exemple, qui pourrait jouer le rôle de Shor dans le drame intitulé *Manassé* (M. Toneano? M. Liciu?) ou celui qui nous rendrait convenablement l'Olivier Janin du *Demi-Monde* (M. Nottara?) — nous ferait bien comprendre le propre de cette deuxième catégorie...

Puis, il y a la catégorie des *comiques naïfs*, ceux dont on se moque (les maris trompés, les pères inintelligemment autoritaires, les malades imaginaires, etc.: M. Niculesco joue excellemment un de ces rôles dans le *Testament de César Girodot*). — Ces rôles me semblent

déjà très difficiles à remplir et, étant ordinairement antipathiques au gros public, il faut, en plus, une certaine dose d'abnégation de la part de ceux qui les jouent.

Enfin, il y a la catégorie des *grands comiques*, que j'appellerais *de transition*, c'est-à-dire de ceux qui sont à la fois comiques et tragiques, je dirais les «comiques lugubres», ceux qui vous font rire, pleurer et réfléchir tout à la fois... et je ne vois que notre Brezeano qui pourrait me jouer supérieurement un Harpagon, un Alceste, un Don Juan, un Shylock. Je vois le moment où il quittera totalement la comédie et deviendra un merveilleux acteur tragique.

Mais Brezeano n'est pas digne d'éloges seulement par la supériorité du genre; il l'est surtout par la façon dont il s'acquitte du genre auquel il s'est adonné. Je le félicite pour les moments où il parle, je le félicite pour ceux où il écoute: sa voix, ses yeux et, on le voit bien, son âme tout entière appartiennent à son rôle. L'on me racontait l'autre soir, au théâtre, que chaque fois qu'il joue l'*Avare*, il a besoin de calmants puissants, tant il est possédé par son personnage. On s'en aperçoit bien. Ses yeux étincellent. Ses joues deviennent d'une pâleur mortelle. Il chancelle, il sue...

Il ne fait aucune concession au public. Il se tient toujours dans les sphères pures de l'art. Il joue pour son Harpagon, et nullement pour son parterre. On l'a bien applaudi l'autre soir, mais on aurait pu le faire bien plus, s'il avait voulu souligner davantage certains côtés comiques ou tragiques de son rôle. Je le félicite pour les applaudissements qu'il n'a pas suscités. Qu'il serve d'exemple là-dessus à la plupart de ses collègues. Le soir

où il regardera dans les stalles pour voir l'effet qu'il produit ou doit produire, son talent cessera.

On devrait le faire jouer plus souvent. Il pourrait devenir une sommité de notre art dramatique. Mais le moyen de faire avancer chez nous cet art, quand le budget du théâtre est si élevé, qu'on a deux fois (!) plus d'artistes qu'il n'en faut, et que le tour de chaque bon comique ne peut venir qu'une fois ou deux tous les mois. C'est tout à fait insuffisant. Les acteurs ont besoin de jouer souvent, donc ils ont besoin d'être très peu nombreux. Mieux vaut voir des rôles secondaires tenus par des artistes de première force, que des rôles importants tenus par des acteurs médiocres. D'ailleurs, les artistes dramatiques sont de très braves gens. Ils ne veulent pas être payés pour rien. Je n'en ai vu aucun qui ne m'ait dit: «Monsieur, nous voulons travailler, »nous ne demandons pas mieux que de jouer!». Puissent-ils se voir bientôt dans la possibilité de le faire plus souvent!

Je finis par une dernière remarque. Elle sera triste. Il n'y avait aucun collègue de Brezeano dans la salle, le soir de son bénéfice. Cela m'a beaucoup navré. Là-dessus, vous êtes moins à admirer, Messieurs les artistes. L'Etat vous fait des misères. Le public ne vous encourage pas assez. Vous devriez vous entr'aider les uns les autres et vous réjouir réciproquement de vos succès. Si vous travaillez, votre tour à chacun viendra. N'est-ce pas, vous êtes tous de mon avis que Brezeano était magnifique la semaine dernière dans l'*Avare*?

XI

Représentations des 6, 8, 16, 22 mars, 4, 16 et 18 avril 1902: Le *Cinématographe*, comédie en trois actes d'après Blumenthal et Kadelburg (adaptation par M. P. Gusty).

Il ne faut pas se fier aux petits programmes bleus que les «placeurs» du théâtre vendent le soir de chaque représentation. Autant ils sont mignons et gentils, autant ils sont insignifiants, obscurs, mal rédigés. Ils ne servent qu'à vous donner une mauvaise idée de la pièce avant la représentation, ou à embrouiller dans votre esprit, plus tard, les clairs souvenirs que vous aurez emportés du théâtre.

«*Cînd Eugenia se duce cu mama sa pentru a-i arătà odaia, se iveşte şi Stamate care se întorsese din Moldova şi care primise o scrisoare dela o doamnă Constanţa, cu care avusese o aventură şi care i se vorbea de o primejdie pentru el şi Mitică*», — ou bien:

«*Cînd Mitică maĭ află că Doamna Constanţa e măritată cu Ilie Dobre... se hotărăşte să-şi scoată tabloul. Plăteşte 3.000 de lei şi-şi scoate tabloul*»...

Et cela ne serait rien si l'on comprenait au moins à la fin du compte rendu le sujet de la pièce...

...Nous regrettons d'être obligé de dire du mal même d'un anonyme, et de faire ainsi de la «critique» dans le sens méchant ou roumain du mot. Mais, mon Dieu, il faut parfois prendre son courage à deux mains et se résigner à être méchant!... Nous pensons que l'année

prochaine on s'occupera un peu aussi du contenu des petits programmes à sept sous, qui agacent continuellement le public. Qu'on les supprime ou qu'on nous les rende plus utiles!!...

Voici quel est le véritable sujet de la comédie adaptée par M. Gusty:

Le banquier Mitica Stavropol est ce qu'il appelle un «guignonniste» de premier ordre, ce qui veut dire qu'il n'a de la chance en rien. «Je suis né sous une mauvaise étoile, »sous le signe de l'écrevisse, car tout me va à l'envers. »Il y a d'autres maris que moi qui font des niches à »leurs femmes, mais des niches, là, à vous faire rester »bouche bée, et il ne leur arrive rien. Tandis que »moi, au moindre mauvais pas, il faut qu'il m'arrive »malheur. Le guignon me poursuit, quoi! Des amis »m'ont surnommé «Guignon-Effendi», d'autres «Le Prince »de Piombino», d'autres «Mitica Bac» (!)...» En effet, il lui arrive, le pauvre garçon, trois mésaventures rien qu'au premier acte de la pièce:

D'abord, il est surpris par sa femme au moment où il tournait la petite aiguille de la pendule, vers les six heures du matin, après une nuit blanche passée dehors.....

Ensuite, il reçoit, une demi-heure ou trois quarts d'heure plus tard, la visite d'un ancien ami, Stamate Gurada-Olensky, fraîchement débarqué de Moldavie et du nom duquel il venait justement de se servir devant sa femme pour expliquer un peu son escapade....

Enfin... qui l'aurait jamais cru?... il a la mauvaise chance de conduire lui-même sa femme et sa belle-mère... vous entendez bien, sa propre femme et sa belle-mère... où cela? eh bien, à l'«Indépendance Roumaine», au

«Hall», je veux dire, de notre journal.... Mais quel mal y a-t-il, me direz-vous, à ce que l'on conduise sa femme, voire même sa belle-mère, au Hall de l'«Indépendance»?... Aucun, je l'avoue, mais écoutez le reste de l'histoire..: au Hall de l'«Indépendance», au premier, où s'est tenu dans le temps, pendant une quinzaine de jours, si je m'en souviens bien, un cinématographe. Commencez-vous à comprendre à présent?... Or, la représentation commença, le malchanceux Stavropol s'allongea sur deux chaises (vous n'ignorez pas, je pense, que ces représentations du cinématographe ont lieu dans l'obscurité la plus complète, et vous n'avez pas oublié que notre héros n'avait pas fermé l'œil de toute la nuit...) quand, tout d'un coup... Non, ce ne fut ni le No. 1, ni le No. 2, ni le No. 3, ni le No. 4, ni même le No. 5 qui était destiné à jouer un tour au malheureux Stavropol... C'était, Mesdames et Messieurs, justement ce maudit No 6, qui le représentait lui-même et dans une attitude... Mais quelle était cette attitude? et quel rapport peut-il y avoir entre un cinématographe et un banquier?.. Un rapport très étroit, vous allez en convenir.

Quelques mois auparavant, au retour d'un voyage qu'il avait fait à Constantinople («pour des affaires», qui oserait le contredire?), Mitica Stavropol s'était arrêté un instant à Constantza. *Un instant*, c'est une manière de parler, je veux dire deux jours de suite... et pendant ce court espace de temps, loin des siens, il avait fait, comme on dit, *des siennes*. Il avait rencontré une dame... une dame très bien... la dame lui avait fixé un rendez-vous... sur un banc... devant les bains... à une heure où tout le monde était allé déjeuner... il y était allé, il avait fait des déclarations à la dame, l'avait même embrassée... Et c'était cette scène-là même, du commence-

ment à la fin, que cette invention d'Edison avait trouvé bon de ridiculiser, d'immortaliser... de reproduire, s'il vous plaît, sous les yeux de la jeune femme de Stavropol et de sa mère, au moment psychologique où ce personnage avait si grand besoin de se faire pardonner et de... dormir.

Comment cela s'était-il fait? Par quel concours de circonstances...? Je vous le dirai à la fin. Pour l'instant, apprenez que tout Bucarest va voir notre ami à l'«Indépendance Roumaine». Ses parents, ses fonctionnaires du comptoir, ses domestiques, enfin tout le monde. De quoi ne serait-il pas capable pour arracher à ces Messieurs du cinématographe la maudite image qui l'exaspère ?... *Cinématographe!* entendez-vous ce nom-là! Ses nerfs s'irritent rien qu'à l'entendre prononcer devant lui... Une porte s'ouvre et donne passage à sa nièce Irène:

— Ce que je suis contente, cher oncle, de vous trouver seul! Voulez-vous avoir l'amabilité de me répondre à une petite question...

— Dites, chère enfant...

— Quelle est cette histoire du cinématographe, dont tout le monde parle ?...

— Comment, toi aussi tu te mêles maintenant...?

La nièce s'en ira. Mais croyez-vous que les autres connaissances du jeune Mitica vont le laisser tranquille ?... Il reçoit son courrier et la première lettre qu'il ouvre lui dit:

«Cher Mitica, j'ai senti hier soir une grande surprise en te rencontrant»... (c'est un ami de Constantinople qui lui parle;... un ami de Constantinople qui l'avait rencontré le soir d'auparavant ?... attendez:)... «en te rencontrant »au cinématographe qui nous est arrivé depuis quel»ques jours»...

Il pense enrager et fait des reproches au fonctionnaire qui avait osé décacheter, avant lui, cette lettre:

— Cela ne fait rien, Monsieur, nous connaissons tous, au bureau, cette histoire du cinématographe... Nous sommes allés, in corpore, hier soir, à l'«Indépendance» pour vous voir...

Le fonctionnaire sort, ce sera la bonne du banquier qui viendra à la rescousse. Elle s'avancera toute timide:

—Monsieur... j'aurais une petite prière à vous adresser...

— Quoi donc ?

— Veuillez me faire cadeau d'un billet, à moi aussi...

— Un billet ? pour quoi faire ?

— Un billet pour le théâtre... Celui de l'«Indépendance»... où vous jouez un rôle, à ce qu'on dit...

La situation n'est plus tenable:

— Sors d'ici... Si quelqu'un a encore l'audace de venir m'en parler... non, c'est plus fort que moi... je suffoque dès qu'on ouvre la bouche devant moi... Puisse Dieu te punir, avec tes inventions, M. Edison...!

Il s'enferme dans son cabinet. Mais il devra tout de même en sortir et s'entretenir là-dessus avec son ami Stamate Gurada. Celui-ci arrive tout essoufflé:

— Tu ne soupçonnes même pas l'affreuse nouvelle que j'ai à t'annoncer. Qu'une femme voie son mari représenté au cinématographe, c'est déjà assez désagréable... Mais qu'on soit mari et qu'on y voie sa femme, voilà ce qui est terrible!»... Bref, la bonne femme du cinématographe avait eu l'idée de se marier dans l'intervalle.. et elle avait épousé, savez-vous qui ? Ilie Dobre, le bonhomme surnommé «Casse-Echine», le fameux boucher de la «Halle Trajan», celui qui avait terrassé le lutteur Doublier dans son propre cirque... Le voilà lui-même qui fait, par enchantement, son apparition... Il est terrifiant, il a ses nerfs, car on lui a raconté des choses extraordinaires sur sa femme... Que faire ? interdire à

ces messieurs du cinématographe de montrer au boucher la scène compromettante?... Cela coûte trois mille francs!... Mais, d'autre part, le boucher ne plaisante pas, il est là, il casse les chaises et crispe les poings... Trouvé!... On envoie à l'«Indépendance» les trois mille francs et on prie ces messieurs de tromper le boucher en lui faisant voir une autre scène des bains de Constantza, à la place de celle qu'on va enlever. Ilie Dobre retourne au cinématographe tout content et voit... je vous défie de pouvoir le deviner... Mitica Stavropol avait disparu de la machine, mais non point son amie de Constantza... Elle reparaissait maintenant sous les yeux du public dans une scène identique, mais accompagnée d'un autre... et cet autre est l'ami même du banquier, le moldave Stamatte Gurada-Olensky!!...

Ce que l'homme embrouille, la femme souvent le débrouille... Juste au moment où le tyrannique boucher, de retour chez les Stavropol, demandait de nouvelles explications et terrifiait tout le monde, sa femme arrive. Savez-vous la véritable explication de tout ce que vous venez de lire? C'est que nos deux jeunes gens n'étaient qu'à moitié coupables et la pauvre Mme Ilie Dobre point du tout. Elle avait été aussi sage avant son mariage que depuis. Ilie Dobre lui a même demandé «pardon». Il ne s'était, comme on dit, rien *passé* entre elle et ces deux messieurs. Si elle leur avait donné les deux rendez-vous, c'est qu'elle était payée pour ce métier par les gens du cinématographe, — et, dame! elle ne dînait pas tous les jours, avant son mariage avec le boucher. Elle était jolie, les représentants d'Edison à Constantza avaient besoin de scènes égayantes... ils se trouvaient, au moment des rendez-vous, cachés quelque part, derrière des arbres, avec leur appareil... Le lendemain, la

femme faisait semblant de ne plus reconnaître ses adorateurs de la veille...

La pièce n'est pas complètement finie. Attendez encore un petit instant... La porte s'ouvre et l'on verra entrer comme une véritable bombe... la belle-mère!! Dernier malheur!... Elle était retournée une seconde fois au cinématographe voir celui qui y avait remplacé son gendre... Mais Gurada-Olensky était sorti de l'appareil lui aussi, et l'on avait mis en place... un vieux Monsieur ridicule monté sur une table, un verre de champagne à la main, et faisant de longs discours à de beaux masques... Ce vieux n'est que le beau-père Manolaki en personne... ce qui fait la joie des deux jeunes amoureux de Constantza et le désespoir de la vieille Euphrosine...

Cette dernière pièce de M. P. Gusty est, comme on voit, une *farce*, une farce d'esprit, de beaucoup d'esprit, mais une *farce*, et j'entends par ce terme une composition théâtrale où tout est subordonné à l'envie de faire rire, tout, situations et caractères. Qu'on ne demande donc ni logique, ni psychologie à la pièce adaptée par M. Gusty, mais rien que de la gaieté, de la gaieté folle. Est-il naturel, en effet, qu'un beau-père provincial vienne à Bucarest dans l'intention de s'amuser beaucoup et de compter là-dessus sur son gendre? Et qu'il lui enseigne en plus la bonne manière de faire des niches à sa propre fille?... Non, cela n'est point naturel, bien que je ne jurerais pas que cela ne fût jamais arrivé quelque part dans le monde. Ce qui a pu être vrai, n'est pas toujours vraisemblable... La nature réelle a plus d'imagination que nous autres hommes, il ne faut point lutter là-dessus avec elle... On n'appelle pas «naturel» tout ce qui arrive dans

la nature, mais ce qui y arrive souvent, mais ce qui paraît véridique ou logique à l'esprit... Brisons là. Vous me faites discuter, et je ne suis point d'humeur à le faire aujourd'hui.

Que me fait qu'une jolie farce paraisse «naturelle» ou non, du moment qu'elle me fait rire? Souvent, en art, un petit mensonge gai est préférable à une petite vérité endormante... Est-ce que vous croyez que je ne serais pas capable moi aussi de remarquer, par exemple, que les personnages de M. Gusty viennent en scène juste au moment où l'on en parle, ou que les coïncidences sont par trop fréquentes dans cette pièce, ou qu'au moment même où le «cinématographe» s'embrouille, on voit sortir, c'est bien le cas de le dire, une femme «ex machina»? Mais je ne veux m'apercevoir de rien, sinon de l'intention qu'a l'auteur de nous faire rire... Admirez avec moi, s'il vous plaît, cette joviale et illogique symétrie que forment ensemble les dernières scènes de tous les actes: c'est au banquier Stavropol que le cinématographe joue un tour à la fin du 1er acte, c'est son ami Stamate qu'il exaspère à la fin du deuxième et c'est le beau-père Manolaki qu'il ridiculise à la fin du troisième. Et à chaque nouvelle plaisanterie de cet appareil, au moment où le rideau se baisse lentement, la victime s'exclame invariablement, tombant désolée sur une chaise:

— C'est le diable en personne qui *me* poursuit, — pendant que ses compagnons lui crient dans l'oreille:

— C'est le diable qui *te* poursuit.

— C'est le diable, qui *le* poursuit!...

. . . . . .

Rions donc, puisque M. Gusty le veut ainsi, comprenons son genre et félicitons-le d'y réussir toujours merveilleusement. Connaissez-vous l'aimable, l'intelligent et

l'actif personnage qu'est M. P. Gusty? Probablement non, car il a la modestie de travailler en silence. C'est peut-être, dans tout notre pays, celui qui s'entend le mieux en fait de théâtre, qui connaît, pourrais-je dire, son théâtre au bout des doigts. Il est depuis vingt ans «régisseur», c'est-à-dire «metteur en scène», et si vous saviez ce que ce mot-là signifie, vous seriez effrayé de la quantité de besogne que doit abattre journellement M. Gusty. Il doit s'occuper de tout ce qui n'est point l'œuvre des auteurs ou l'œuvre des acteurs, et je ne sais pas si vous savez que, si l'on excepte les auteurs et les acteurs du théâtre, il reste encore pas mal de choses à faire. Arrangement des décors, choix des costumes, indications des places que doivent occuper les acteurs, tout cela est l'œuvre d'un régisseur. Et, ne l'oubliez pas, quand vous verrez une chaise au milieu de la scène ou un acteur passer à gauche après avoir débité son rôle à droite, la chose a toujours sa petite importance et elle est décidée par M. Gusty... Nous ne nous inquiétons guère, en fait de théâtre, nous autres spectateurs, que du texte, des paroles que l'on débite à la scène et de la manière dont on les débite... Dites-vous que derrière le poète et derrière les interprètes, il y a celui qui dirige ces derniers, il y a le grand maître de l'ensemble, qui préside à tout et qui sue dans la coulisse... Dites-vous qu'il y a un art de la «mise en scène» aussi difficile, peut-être, que celui d'écrire ou de réciter.

Mais M. Gusty, qui a été aussi acteur, à ce qu'on me dit, pendant sa première jeunesse, s'est beaucoup instruit tout seul, depuis, et est devenu un de nos meilleurs auteurs de comédies. «Auteur» c'est peut-être beaucoup dire, car M. Gusty ne fait guère que traduire ou adapter — et, de même, pourrait-on, pour être plus dans le

ton de la modestie de M. Gusty, intituler la plupart du temps ses comédies de simples «farces». — Que nous importe, puisque les farces de M. Gusty sont excellentes dans leur genre et que les adaptations qu'il sait faire nous font très rarement songer aux véritables originaux?... Les Allemands revendiquent pour leur littérature certaines traductions de Shakespeare, qu'ils estiment admirables. De même nous aurions le droit de considérer comme nôtres certaines traductions et adaptations de M. Gusty. Et à propos des Allemands, il y a pas mal de leurs écrivains qui s'intitulent de leur gré «auteurs» de certaines comédies qu'ils ne font qu'«adapter» et dont M. Gusty se donne parfois le plaisir de découvrir les originaux français. Du moins notre sympathique et honnête régisseur intitule-t-il franchement ses œuvres des «traductions» ou des «adaptations» et ne se sent pas humilié de mettre son nom après ceux de Willbrandt, de Blumenthal et de Kadelburg.

Il mériterait des articles d'éloges de la part de tous les critiques. La critique doit inspirer du courage à tous les gens modestes qui ont du mérite.... Savez-vous quelles sont les pièces qui ont eu le plus de succès sur notre principale scène pendant la dernière vingtaine d'années? Admirez du même coup le très joli mélange: *La Fille de l'air*, *Hamlet* et *Le Voïvode des Tziganes*... Cette dernière est un arrangement de M. Gusty.

.... Et si l'on excepte *La fille de l'air* et *Hamlet*, ce sont encore les pièces de M. Gusty qui ont su obtenir le plus vif succès. Vous connaissez sans doute *La Rose magique* ou *Les Manœuvres d'automne*, ou *Les Microbes de Bucarest*, ou *Le Gendre de M. le préfet*, ou *Les Députés en robe de chambre et en pantoufles*, ou encore la *Messaline*, et l'*Honneur*, et *Marie*

Tudor, et *Le Mari avec trois femmes*, et *La Chauve-souris*... etc., etc... Les cinq premières de ces œuvres sont des «adaptations», les cinq autres des «traductions» de M. P. Gusty...

Ce sont ces pièces à lui qui ont le plus fait rire notre public, qui ont le plus fait gagner d'argent au théâtre. Je crois que de tous les auteurs qui ont eu l'honneur d'être représentés sur notre grande scène, c'est M. Gusty qui a eu celui d'y être représenté le plus souvent. Il connaît mieux que personne le goût de son public et la force de ses acteurs. Caché dans la coulisse, nous ne le voyons point, mais il nous voit et nous juge... Il déride le parterre et fait vivre ses camarades... Tandis que d'autres échouent dans les grands genres, il brille dans les petits. Serrons-lui la main avec reconnaissance et n'oublions plus désormais son nom estimable...

A part quelques exceptions, le *Cinématographe* a été brillamment joué et il doit, pour une large part, son succès aux braves comiques qui s'appellent Niculesco, Toneano, Liciu, Cernat.

Ce dernier a fait une véritable création de son Ilie Dobre. Il m'intéresse depuis longtemps. Je puis enfin en parler, parce qu'il m'inspire définitivement de la confiance. Il excelle dans les rôles de gens brutaux, grossiers, arrogants ou très sûrs d'eux-mêmes. Il ne faut pas qu'il exagère partout cette note, comme il l'a fait dans les *Masques*, de Roberto Bracca, mais je me souviendrai toujours avec plaisir de son Popesco de la *Scrisoarea pierdută*, de son Dragomir de *Vlaïcu-Voda*... Sa principale création jusqu'à présent reste toujours Ilie Dobre... Tout était bien étudié et réussi chez lui, l'autre soir. Maintien, roulement d'yeux, inflexions de

la voix, tout marchait de pair et nous donnait la sensation d'un véritable boucher de la «Halle Trajan».

Liciu est toujours bien quand il s'en donne la peine et qu'il est dans des rôles qui lui conviennent. L'autre soir, il remplissait l'une et l'autre conditions. Un des rôles qui lui va de préférence est, si je ne me trompe, celui de jeune homme gaffeur et «guignonniste», qui est plus doué à se créer des embarras qu'à en sortir.

Toneano est un de nos favoris, autant pour ce qu'il donne que pour ce qu'il pourrait donner... Car qui peut se vanter d'avoir atteint le maximum de l'art et de n'avoir plus besoin de perfection? Ce n'est point pour sa façon de jouer dans le *Cinématographe* que nous parlons, car celle-là ne laisse pas beaucoup à désirer, mais de quelques autres petites créations à lui, et peut-être de la conception générale qu'il semble se faire de son art de comique.. Il lui faut très peu de chose pour arriver au tout premier plan... Ce «quelque chose», je le lui dirai une autre fois.

Quant à Niculesco, il est l'idole du public à l'heure actuelle et, mon Dieu! ce n'est pas tout à fait injustement. Je ne l'ai que très rarement vu médiocre, et encore dans des bouts de rôle plutôt que dans des rôles entiers. Il sait se rattraper bien vite. Ce que j'aime chez lui, c'est son bon sens, qui lui fait tout de suite deviner son personnage, ce manque absolu de gêne qui inspire du courage à ses interlocuteurs et fait réussir d'un coup tout un ensemble. C'est de lui qu'on pourrait dire, dans un sens dramatique, qu'il a «mille vies»...

. . . . . .

Je regardais jouer ces bons comiques, je pensais aux rôles où je les avais vus surtout réussir pendant cette

saison, (pour Toneano, celui de Trasnilă dans *Don Vagmistru*, — pour Liciu, celui du tailleur Gibson dans le *Bibliothécaire*, — pour Niculesco, celui d'Isidore, dans le *Testament de César Girodot*...), puis des pensées me vinrent sur l'art de l'interprétation en général, sur les injustices et les misères de la vie d'artiste dramatique, sur des améliorations urgentes que notre principal théâtre nécessiterait...

Mais je m'aperçois que mon rez-de-chaussée est déjà suffisamment rempli... je vous les exposerai dans ma prochaine «Causerie».

XII.

Réflexions de toutes sortes

Je ne sais plus, au juste, ce que je vous ai promis à la fin de ma précédente «Causerie». Mais je ne vois aucun inconvénient à ce que je vous expose aujourd'hui, et d'aujourd'hui en huit, certaines vues qui me passent par l'esprit depuis quelque temps, qui m'ont été suggérées par l'expérience et qui commencent à me devenir très chères. Ce qui suit formera une seule étude, qui se divisera en trois parties: dans la première, je vous parlerai du jeu des acteurs en général, dans la seconde, des misères de la condition d'artiste dramatique, dans la troisième, de quelques réformes que nécessite de plus en plus notre théâtre... Le voulez-vous?... Mais ce sont là, justement, je m'en aperçois, les trois promesses que je vous ai faites la fois dernière...

I.

Préférez-vous la théorie ou la pratique, la pensée abstraite ou l'expérience? Vous vous prononcerez, sans doute, avec moi, pour cette dernière. Et parmi les différentes sortes d'expériences, quelle est celle qui vous inspire le plus de confiance? l'expérience faite par des

gens que nous ne connaissons pas, qui vivent dans d'autres conditions que nous, qui ne nous ressemblent guère, ou notre propre expérience à nous, celle qui se trouve le plus à notre portée, qui sort de nos propres souvenirs et que nous pouvons vérifier à chaque instant, si bon nous semble?

J'ose croire que vous serez encore de mon avis et que vous vous sentez attirés surtout par la petite expérience qui est de notre domaine. — Ecoutez donc ce que je vous propose: laissons de côté pour un instant les gens très estimables que sont les Mounet-Sully, les Coquelin Cadet, les Sarah-Bernhard, les Réjane, occupons-nous un peu de notre art dramatique à nous, récapitulons dans notre esprit ce que nous avons pensé et senti pendant l'hiver dernier à notre principal théâtre, qui n'est pas, je vous l'accorde, le premier théâtre qui existe, mais qui n'est pas non plus, vous me l'accorderez, le plus méprisable.

Quelles sont les pièces où nos artistes ont su vous plaire davantage? celle, par exemple, où vous avez apprécié surtout, mettons Niculesco, qui est en quelque sorte le doyen de nos acteurs comiques, par son âge et, peut-être, par sa propre valeur... Pour ma part, je vous dirai que je l'ai surtout goûté dans le rôle d'Isidore du *Testament de César Girodot*, bien qu'il ne m'ait totalement déplu, je vous l'avoue, dans aucun autre rôle. Pourquoi ne me déplaît-il jamais et pourquoi a-t-il réussi à me captiver surtout dans la soirée du 30 janvier? Je vais vous le dire: parce qu'il sait créer un rôle avec très peu de chose, parce qu'il lui suffit d'introduire très peu de changement dans sa personne, pour devenir à l'instant un tout autre... «Pourtant, je n'oblige pas mon rôle à se conformer à mon tempérament, nous dit-il,

c'est moi qui me conforme à mon rôle et qui m'éclipse devant lui»... Mais dans la soirée du 30 janvier, il a réussi à se rendre tout à fait méconnaissable. Il avait réellement disparu devant et dans son Isidore,... nous avions tous devant nous un être grincheux, désagréable et poursuivi par sa manie... Il voulait à tout prix hériter de la fortune de son oncle César Girodot, et l'hériter tout seul, et par tous les moyens... Vous le voyez encore avec son regard inquiet et trouble, ses joues pâles, ses lèvres tremblantes, ses habits en désordre, son chapeau enfoncé sur la tête, la voix menaçante... Il faisait rire les uns, frémir les autres... Et ceci parce qu'il avait gagné surtout le don de ne plus penser à son public... Que lui faisait, en effet, que tel ou tel numéro du parterre l'eût jugé antipathique et eût désiré le trésor de plus d'un million pour les jeunes amoureux Lucien et Pauline?... Il était enfoncé dans son Isidore, il voulait nous le faire comprendre, celui-là, — ou plutôt il ne *voulait* rien nous faire comprendre du tout, il *était* Isidore, et certains spectateurs l'ont compris si bien qu'ils ont eu pitié de son personnage et sont allés jusqu'à sympathiser avec. Ce soir-là, Niculesco a été un grand artiste... La supériorité de son jeu m'a fait voir l'infériorité de la pièce que l'on jouait. Adolphe Belot lui-même n'a pas compris son personnage, il a eu la faiblesse de juger comme certains spectateurs de la salle, de déshériter, à la fin de la pièce, ce pauvre Isidore et de faire passer l'immense fortune — vous l'avez deviné dès le commencement — entre les mains des amoureux Lucien et Pauline... Il a sacrifié son personnage à ses susceptibilités *morales!* Mais c'est inutile, et c'est absurde, n'est-ce pas? Ces deux gens-là avaient l'amour pour eux, et ils avaient la jeunesse, et ils avaient l'idéal, et le bonheur, — pour-

quoi leur donner encore de la fortune? Parce que la morale et le public le veulent? Mais depuis quand la morale traditionnelle ou le gros public ont-ils le droit de régenter l'art?... Ce brave méchant (j'accouple à dessein des expressions si ennemies), ce brave égoïste Isidore n'avait que cela, lui, le désir de devenir riche, de l'être aux dépens de tout le monde, et par tous les moyens. La nature et Dieu l'avaient créé tel... pourquoi ne pas le laisser vivre lui aussi à sa manière, pourquoi lui tout enlever, lui qui n'avait plus ni jeunesse, ni force d'abandon, ni force d'aimer?... C'est Niculesco qui me faisait songer à toutes ces choses-là... A force de *vivre* son personnage, il nous imposait de le *vivre* aussi, d'être aussi des Isidore, c'est-à-dire de nous placer au point de vue du héros de la pièce, de le comprendre, de l'aimer, comme il se comprenait, et s'aimait lui-même,—et de nous dire comme lui: «Lais»sez-moi satisfaire ma passion, je ne puis être heureux »qu'étant riche, de même que, voyez-vous, avec le mê»me argent que l'auteur de la pièce me refuse, il ne »saurait nous garantir le bonheur de ce jeune couple, »destiné peut-être à être heureux dans la misère?...»

Quittons Niculesco et parlons d'un autre acteur, à peu près inconnu, mais qui mérite qu'on en parle, parce qu'il est tout rempli de talent, tout modeste et tout jeune. J'ai nommé M. N. Soreano. Je l'ai vu dans beaucoup de pièces cette année-ci, il m'a toujours vivement intéressé, presque toujours plu, et savez-vous pourquoi? Parce qu'il a, lui aussi, ce don de nous mépriser nous autres applaudisseurs du parterre, de ne faire aucune attention au bruit de nos paumes et de ne prêter son attention qu'à la voix intime de ses personnages. Il de-

viendra certainement, à cause de cette qualité, un excellent acteur.

Le rôle où il m'a particulièrement séduit cette année-ci, ç'a été celui du serrurier Garnier dans la comédie de Jules Claretie, *Monsieur le Ministre*.... Un serrurier! et encore un serrurier qui ne débite que quelques paroles sur la scène!... Mais ces quelques paroles ont leur importance en elles-mêmes, et à l'endroit où elles sont débitées,—mais elles nous révèlent tout un état d'esprit, auquel on ne songeait pas auparavant... Un serrurier! N'est-ce pas? très souvent, par mauvaise éducation, ou par mauvais instinct, quand ce n'est pas par une insuffisance notoire de notre esprit ou par une sorte de méchanceté naturelle, nous ne voulons reconnaître de l'âme qu'aux gens de notre condition, ou à ceux d'une condition supérieure. Comme Descartes réduisait les pauvres animaux à de simples mécanismes physiologiques, de même, sans nous l'avouer d'une façon tout à fait consciente, nous pensons vaguement que les gens du peuple sont de simples marionnettes, d'un mécanisme psychologique très simple et qu'ils peuvent se réduire presque tous à une très courte formule. Je connais des personnes qui détestent à priori Zola et Caragiale à cause des bas milieux qu'ils se sont proposés de nous dépeindre. «Ils ne sont point intéressants, ils sont triviaux»... On préfère à leurs productions les romans mondains d'un Georges Ohnet!...

M. Soreano a su s'élever très haut dans la soirée du 5 mars. Il nous a plongé, pour ainsi dire, dans l'âme de son serrurier. Il nous a fait comprendre et aimer ce brave homme. Nous avons tous ressenti pendant longtemps l'influence bienfaisante de sa façon d'interpréter:

nous avons tous cessé depuis ce soir-là de considérer les gens du peuple comme des êtres insignifiants...

Nous faire pénétrer totalement dans l'âme du personnage, nous faire aimer le personnage, ou jouer nous-même intérieurement et sans le vouloir le personnage que l'on joue à la scène devant nous, et devenir par cela même plus larges d'esprit et de cœur, voilà le résultat moral d'une bonne interprétation scénique, et c'est vers quoi doit tendre toujours le jeu des bons acteurs. Nous nous le sommes dit à propos de MM. Niculesco et Soreano, nous devons nous le répéter à propos de MM. Toneano et Liciu.

Ce dernier nous a charmés plus que jamais dans le rôle du tailleur Gibson de la comédie *Le Bibliothécaire*. C'est un personnage maniaque et antipathique que ce Gibson, si vous le voulez, mais c'est un personnage que l'on doit prendre au sérieux et dont on doit étudier soigneusement la maladie.

Il se croit artiste et il se croit gentilhomme. Il n'est ni l'un ni l'autre. Les habits qui sortent de son magasin ont des coupes extravagantes et, quand il veut faire le gentilhomme, il est importun et ridicule. M. Liciu a parfaitement compris qu'il avait affaire à un malade. Sa démarche, ses intonations, le roulement de ses yeux, tout dénotait bien chez lui le commencement de la démence. Dans la soirée du 6 octobre, il a renoncé à contrefaire l'anglais, lui qui sait si bien imiter les juifs, les Grecs, les Anglais, et a porté toute son attention sur le côté intime de son personnage. S'il avait adopté l'accent insulaire ou exagéré sa mimique, il nous aurait certainement fait rire davantage, mais toute l'âme de son tailleur nous aurait échappé. Il a préféré nous faire

comprendre son Gibson, nous apitoyer un peu sur son état mental, — et je l'en félicite... Le rire passe, la pensée reste.

Un dernier exemple, le plus significatif de tous. Je ne sais pas si vous vous souvenez du jeu de Toneano dans le rôle du tzigane Cărăbush, du vaudeville intitulé: *Don Vagmistru.* Je vais vous le rappeler: Il a été magnifique. Jamais je ne l'ai vu si parfait que dans la matinée du dimanche 27 janvier, — et, puisque je vais presque faire son apologie, je m'empresse de lui adresser tout d'abord les quelques reproches que je lui ai promis la fois dernière. C'est lui-même qui nous les a suggérés le jour où il nous a si brillamment représenté son ordonnance tzigane. Il a, cet acteur, trop d'intelligence... malheureusement, et trop de facilité, et ces deux qualités, qui siéraient merveilleusement chez un autre, chez un Brezeano, par exemple, lui jouent des tours presque à chaque fois. On le sent: il a trop vite compris et trop vite appris son rôle; il n'a pas eu besoin de se donner beaucoup de mal, il ne s'en est pas donné non plus; ajoutez à ces deux petits torts, deux autres: une certaine confiance en soi, un peu visible, et un certain petit désir de plaire. Non, mon cher artiste, vous devriez vous défier de vous-même et vous défier surtout de votre public. Jouez vos rôles en vue de vos seuls progrès. Faites toujours ce que vous avez fait avec votre Cărăbush; ne *créez* pas seulement, *inventez* vos rôles; ne *complétez* pas seulement vos auteurs, *corrigez-les* souvent, car vous êtes souvent en état de le faire. Que veux-je dire par là?

Une idée m'a traversé l'esprit le jour où j'ai vu Toneano dans son Cărăbush: c'est qu'il faut séparer nettement la valeur littéraire d'une œuvre dramatique de celle de son

interprétation scénique de même qu'on sépare, lorsqu'on va dans un concert, la valeur musicale d'une œuvre de celle de l'exécution. L'idéal serait certainement de voir les excellents acteurs dans d'excellentes pièces, mais le mérite d'un acteur est peut-être d'autant plus grand qu'il sait rehausser par son seul jeu une œuvre médiocre. A vrai dire, on va au théâtre pour les acteurs plutôt que pour les auteurs, car les pièces de théâtre on pourrait les lire avec plus d'attention concentrée et plus de fruit à la maison, et mieux vaut voir une mauvaise pièce jouée supérieurement qu'une très bonne pièce massacrée par les acteurs. Désormais, j'aurai ce principe-là: le théâtre n'est pas toujours de la littérature et nous n'y allons pas pour faire de la littérature... — Or, c'est Toneano qui a su m'inspirer là-dessus lors de son succès dans *Don Vagmistru*. Par un coup, presque de génie, il a su faire passer au tout premier plan une pièce de deuxième, de troisième, de dixième ordre... L'auteur s'était proposé de nous faire rire aux dépens d'un pauvre tzigane maltraité par un sergent-major insupportable, en lui faisant prononcer quelques propos plus ou moins plaisants, en les lui faisant débiter surtout à la tzigane... Toneano a renoncé à l'accent tzigane, comme son camarade Liciu avait renoncé jadis à l'accent anglais, il a compris que l'intérêt de la pièce devait être ailleurs, il a voulu pénétrer dans l'âme de son personnage, et comme... il n'y avait point d'âme dans la pièce,.. dame! — il en a inventé une. Son personnage, destiné à nous faire rire, nous a fait plutôt pleurer. Nous avons compati avec lui et nous avons transformé dans notre esprit, sans le vouloir, un simple vaudeville amusant en un drame véritable.

Que conclure? sinon que l'âme humaine est chose sérieuse et qu'il faut éviter, comme un crime, de la ren-

dre odieuse ou ridicule, qu'il n'y a, à vrai dire, qu'un seul genre dramatique auquel tous les autres doivent aboutir, qui est le *drame*, et que ce n'est que lorsqu'il atteint le sérieux, — quelque paradoxale que cette affirmation puisse paraître, — que lorsqu'il atteint en quelque sorte le tragique, que le bon comédien fait valoir tout son prix. Souvenez-vous encore de ce que nous disions à ce propos, il y a quelque temps, du jeu de M. Brezeano dans l'*Avare*. La farce seule a le droit de faire une petite exception à cette règle, parce que la farce n'est pas précisément du théâtre, mais une sorte de transition entre le cirque et le théâtre, où l'homme n'est qu'un prétexte, où tout, situation et caractères, est subordonné à l'envie de provoquer le rire. Mais, au véritable théâtre, le rire même n'est qu'un prétexte ou un point de départ pour imposer au public de penser, pour perfectionner ce public. C'est pourquoi il est très difficile d'être ce qu'on appelle un auteur comique. A notre sens, il est plus facile d'être un tragédien et, à plus forte raison, un pitre. Car le tragédien ou le pitre ont des domaines très restreints: le domaine du rire ou celui des larmes. Le comédien s'avoisine, très dangereusement pour lui, en bas avec le pitre, en haut avec le tragédien, son domaine est celui de l'âme humaine tout entière, il doit avoir un tact infini pour descendre sans s'humilier jusqu'au bouffon, pour monter, sans affectation, jusqu'au tragique...

Que disons-nous ? La comédie est le théâtre complet, est l'art complet, est la vie humaine complète, avec ses hauts et ses bas, avec ses côtés bouffons et sérieux..... Le côté bouffon est à l'intérieur et ne méritent le nom d'auteur ou d'acteur vraiment comiques que ceux qui

savent réaliser dans leurs écrits ou dans leurs interprétations ces deux aspects réunis de l'âme humaine.

Remercions les bons acteurs qui ont su nous inspirer ces réflexions. La véritable morale au théâtre consiste surtout dans leur jeu. C'est à eux à nous apitoyer sur le sort de leurs personnages, à nous faire nous oublier nous-mêmes, comme ils s'oublient eux-mêmes, à nous faire aimer nos semblables, comme ils aiment leurs rôles. C'est grâce à eux que nous sortons du théâtre meilleurs que nous n'y sommes entrés... Or, qu'est-ce qu'être meilleur, sinon élargir de plus en plus son cœur et son esprit et devenir ainsi capable de comprendre et d'aimer toujours davantage?...

II

Puisque les acteurs nous apprennent l'art de nous oublier nous-mêmes, il est juste de songer parfois à leur propre sort, de nous plonger — par un effort d'ordre à la fois esthétique et humanitaire — dans leur propre état d'esprit et de nous demander ce que nous pourrions faire pour ces braves gens, dont l'unique souci est de nous plaire. Heureux si, en trouvant quelque adoucissement à leur sort, nous pourrions servir du même coup l'art lui-même!

Un prêtre, un militaire, un marchand, un acteur... Y avez-vous souvent songé, Mesdames et Messieurs?... Ces gens-là sont aussi différents de nous que possible et il faut être plus qu'intelligent pour les comprendre: il faut être bon. Tâchons d'être bons pour aujourd'hui! Détestons les gens qui s'érigent en critiques et en juges de

tout le monde, nous avons tous droit au soleil, ici-bas, la nature humaine n'est pas faite pour être censurée ou appréciée, mais pour être comprise. Et croyez-moi, il est plus difficile de comprendre que de censurer, de se placer, pour dire la vérité sur un être humain, au centre même de cet être, que de rester au milieu de sa propre vanité et lancer des affirmations plus malignes que justes.

Voudriez-vous être acteur? Certainement non. Je vous tiens et je vous prierais en plus de bien vouloir vous analyser un peu, creuser cette idée que la condition d'artiste dramatique n'est point enviable et de compter tous les arguments que vous aurez découverts en faveur de cette thèse. *Creuser* et *compter*: toute notre pensée humaine est-là.

... C'est que la vie d'acteur est triste. Elle n'est guère hygiénique tout d'abord. Il faut transformer les nuits en jours, les jours en nuits!... Un acteur remplit sa principale besogne après le repas du soir, surtout chez nous, où l'on a introduit la mauvaise habitude française de veiller tard quand on va au théâtre. En Allemagne, les représentations commencent et finissent de bonne heure. L'Opéra de Dresde, par exemple, commence à sept heures juste; il y a une horloge au-dessus de la scène: quand sept heures sonnent, le rideau se lève.... à dix heures et demie, au plus tard, tout le monde retourne à la maison. Nous étions tous très contents, au début de cette saison théâtrale, quand la direction de notre théâtre national avait pris la mesure de commencer le spectacle à l'heure juste indiquée par le programme, devant n'importe quel nombre de spectateurs. Cette mesure n'a été malheureusement gardée que pendant une quinzaine de jours. Aujourd'hui, on annonce, comme par

le passé, le lever du rideau pour huit heures ou huit heures et demie, le public n'est là qu'à partir de neuf heures moins le quart, — on ne commence presque jamais avant neuf heures. Et cela traîne en longueur! et les entr'actes sont longs! on dirait que souvent on n'a pas mesuré préalablement son temps! A la première représentation de Vlaïcu-Voda, nous sommes sortis à une heure et demie passéés... C'est donc toute une histoire que d'aller voir une pièce. On se dit presque avec frayeur: «Je vais ce soir au théâtre!» Car cela veut dire: je vais me coucher très tard, je dois déranger presque toutes mes affaires, et demain matin j'aurai, presque sûrement, mal à la tête. Si le théâtre nous éreinte nous autres spectateurs qui n'y allons que de temps à autre et pour nous distraire, ce qu'il doit épuiser les pauvres acteurs qui y vont tous les soirs pour se donner de la peine!... Figurez-vous, je vous en prie, une vie entière où l'on serait *obligé* de passer des nuits blanches, où les heures de repos seraient dérangées continuellement par celles du spectacle... Cette vie, ordinairement, n'est pas très longue. Avez-vous vu souvent des acteurs aux cheveux blancs, atteignant l'extrême vieillesse? Très rarement, je pense.

Cet inconvénient n'est pas le moindre. Nous pourrions les trouver tous, si vous vouliez être sincères. Mais vous suivez déjà, n'est-ce pas, avec une certaine difficulté ce que je suis en train de vous dire? Mon acteur ne vous intéresse que médiocrement. Vous éprouvez de la peine à être tout à fait bon et à vous identifier avec lui. C'est que, voyez-vous, — quelque paradoxale que mon affirmation puisse vous paraître — il faut être un peu acteur pour être bon, pour comprendre tout à fait un autre être. Car qu'est-ce comprendre sinon s'oublier soi-même, s'identifier avec celui que l'on veut com-

prendre, jouer, intérieurement, *le rôle* que celui-là est appelé à jouer au monde? Il n'est donc pas aisé d'entrer dans une âme. A plus forte raison d'entrer dans plusieurs âmes, d'avoir pour métier de se plonger tous les soirs dans d'autres âmes. Etre aujourd'hui *Ruy-Blas*, le valet à cœur noble, demain *Joad*, le prêtre à vues larges qui veut sauver la religion et la patrie, après-demain *Hamlet*, le neurasthénique incapable d'accomplir les actions glorieuses qui se présentent à son esprit, puis *Œdipe-Roi*, poursuivi par une hérédité malheureuse et par le destin, puis enfin *Vlaïcu-Voda*, l'être gigantesque forcé de vivre dans des conditions et dans un milieu mesquins.... Très souvent, la difficulté de la besogne l'emporte sur le talent naturel, et l'on ne réussit pas. Le grand Mounet-Sully ne réussit pas dans *Ruy-Blas*, notre excellent Nottara ne réussit pas dans *Vlaïcu-Voda*. On reste alors à la porte de son rôle. On a trop pris le pli des autres rôles que l'on a joués. Parfois la voix de votre propre nature se fait trop entendre et ne vous laisse point devenir un autre. Il n'est pas très facile, vous dis-je, de jouer, de créer, de réussir. Nous ne ferions, la plupart d'entre nous, que de très mauvais acteurs. Il faut de la voix, il faut de l'expression, il faut des gestes, il faut absolument tout... Et puis, que faire pendant qu'un autre débite devant vous des sentences à n'en plus finir?.. S'il est difficile de parler, il est encore plus difficile de se taire... Mon Dieu, il faut du talent, tous les soirs du talent, et un autre talent...

Mettons qu'on a *réussi!!*... Le public a applaudi à tour de bras, l'auteur a serré l'acteur dans ses bras et l'a appelé «son cher confrère», le ministre, qui était dans la loge, lui a promis une décoration,... les jour-

naux en ont parlé... Cette gloire est sans lendemain !... L'œuvre reste, l'interprétation passe... Il survit d'un acteur ce qui survit d'un orateur, moins encore, car l'orateur est souvent, à côté, un homme d'action dont les œuvres demeurent, dont les discours demeurent aussi... Les discours d'un acteur ne sont pas faits par lui... l'acteur disparaît entièrement, à peine si l'on se souviendra de son nom... Ah oui, il y a eu un Talma, il y a eu un Rossi, il y a eu une Rachel... Pour la représentation, l'auteur ne peut pas se passer de l'acteur, ils sont inséparables comme deux jumeaux collés l'un à l'autre, demain les deux jumeaux se sépareront, et le premier seulement, l'auteur, passera à la postérité... Dans l'histoire de notre théâtre, on a parlé pendant cinquante ans d'Alexandri et de Millo, on ne pouvait guère mentionner l'un sans prononcer le nom de l'autre, songer à l'un sans que l'autre vous vienne tout de suite à l'esprit; aujourd'hui on prononce le nom d'Alexandri tout seul — et sur les affiches à la place de Millo on voit inscrit le nom de Liciu;— demain ce sera...

Cela doit vous toucher, j'espère. Vous avez bien raison de ne point vouloir être acteur... L'écriture rend impérissable la pensée, le phonographe transmet le son de la parole, le cynématographe peut reproduire le maintien et les gestes... Mais il faudrait tout cela réuni pour faire connaître à la postérité le véritable mérite d'un artiste!... Et encore!!...

La série des misères de la vie d'acteur n'est pas encore épuisée. «Quel est ce Monsieur à moustaches rasées avec qui vous causiez tout à l'heure» ? — C'est un acteur, un ami à moi».—«Vous avez des amis parmi les acteurs» ? Et l'on semble s'en étonner, comme si l'on venait de découvrir chez vous un vice... Mais, là-dessus,

les avis pourraient être encore partagés. Je vous demande: «Madame, voudriez-vous marier votre fille, qui a de l'é-»ducation et de la fortune, à un acteur qui a excellé, »mettons dans *Vlaïcu-Voda?*». Vous me regarderiez de travers... Chacun est grand, n'est-ce pas, dans son métier, un bon acteur vaut bien un capitaine, au moins, ou un professeur de lycée, ou un député, dont les moments de gloire sont, la plupart du temps, ceux où il ne dit rien? Et vous ne voudriez pas, Monsieur, que votre fils devint acteur ou, à plus forte raison, que votre fille devint actrice... Vous avez peut-être raison, en partie: je ferais comme vous, surtout aujourd'hui, je ne m'en cache pas... Mais nos raisons sont diverses... En ce qui vous concerne, je vous devine, vous méprisez le métier d'artiste dramatique... «Les acteurs, ce sont des gens pas sérieux, ce sont des bouffons... Ils doivent nous amuser un instant, voilà tout... Aplaudissons-les, couvrons-les d'éloges et de fleurs, achetons des billets à leur bénéfice, mais qu'ils nous laissent tranquilles pour le reste»... C'est bien cela votre pensée? On estime l'art du théâtre et l'on méprise ceux qui s'y adonnent... Et voici le troisième, et peut-être le plus grand inconvénient de la vie d'acteur!...

Si ces gens-là au moins avaient suffisamment de quoi vivre!! A l'étranger, on les méprise moins et ils sont souvent à leur aise!... Mais chez nous le public, l'administration et les critiques n'ont que des prétentions... Savez-vous ce qui revient par mois à nos principaux artistes, à un Nottara, par exemple, ou à un Brezeano?... La modique somme de 400 francs, s'il vous plaît, qui doit leur servir aussi à s'acheter certains costumes. Et pendant les grandes vacances qui commencent... vous ne le croirez pas... ils n'auront, les principaux d'entre eux toujours, que 290 francs!.. Je n'aurai jamais le manque

de patriotisme de dire dans une langue étrangère ce qui reviendra par mois à tous les autres... Il y a tous les ans des déficits au théâtre, il y en a un, cette année-ci, de plus formidable que jamais, paraît-il... — **BONTÉ,** devise imposée de nos «Causeries», empêchez-nous de dire du mal et inspirez-nous tout le bien que l'on pourrait faire!

III.

Mais pour être bon d'un côté il faut souvent être méchant de l'autre. Souvent, pour sauver la vie d'un organisme, on a besoin de supprimer certaines parties de cet organisme. Oui, il faut de la chirurgie. Notre théâtre a bien besoin d'être amputé... Heureusement, il ne s'agit d'aucun membre important, mais d'une tumeur parasite qui s'est formée petit à petit et qui ne fait que troubler son fonctionnement... Il est nécessaire justement qu'on lui enlève ce dont il n'a point besoin.

Notre «mauvais» théâtre est mauvais surtout parce qu'il a deux fois plus de personnel qu'il ne lui en faudrait, parce qu'il a, mes chers lecteurs, plus de personnel que le «Théâtre Français» lui-même!... Supprimez, supprimez! Courage, médecin. C'est de la vie de l'organisme qu'il s'agit, et non de telle ou telle partie malade. Coupez, coupez sans pitié : il ne faut avoir aucune pitié de la gangrène. C'est de la plus noire méchanceté que la bonté qui n'est point à sa place.. Cet acteur-là n'est pas bon? A la porte!... Cette autre actrice n'a jamais joué convenablement? A la porte! Ce troisième ne peut plus jouer depuis une dizaine ou une vingtaine d'années? A l'hôpital, à la porte!... Le théâtre

est en déficit. Les bons acteurs meurent de faim et le public se plaint qu'on ne joue pas chez nous aussi bien qu'à l'étranger... Contentons le public, contentons les bons acteurs, contentons l'art... «Mais le ministre, me direz vous, le médecin en chef de cet hôpital de chirurgie, dont nous ne sommes que les auxiliaires, que les internes, approuvera-t-il tous ces beaux projets d'amputations indispensables?» Le ministre ne peut être que le partisan du véritable art et, dans les moments actuels, que pour l'économie... «Mais la *carte de visite*, me direz-vous encore, de ces Messieurs les députés et les sénateurs, qui se mêle de tout, qui distribue des recommandations et des ordres partout, nous laissera-t-elle tranquille et ne viendra-t-elle pas nous imposer de ramener au théâtre ce vieillard incapable, cette jeune fille sans l'ombre d'un talent?» Guerre à la *carte de visite*, alors! — déchirons en mille pièces cette ennemie de toutes nos institutions, de tout notre progrès, de tout esprit de justice... Il faut, à tout prix, réduire de plus de moitié le nombre de nos acteurs... Au nom de l'art! au nom du budget!... Nous avons quatre ou cinq acteurs pour un seul rôle, alors qu'il n'en faudrait que deux, au maximum!... Pesez tous les inconvénients du système actuel: les mauvais acteurs coûtent cher, en même temps qu'ils ne rapportent rien, car le public les fuit comme la peste dès qu'il voit leurs noms sur l'affiche: s'ils jouent souvent, ils empêchent de jouer les bons acteurs qui ont justement besoin de beaucoup d'exercice pour se perfectionner, s'ils ne jouent jamais, les bons acteurs s'éreintent à force de jouer tous les soirs... On passe d'ordinaire d'une de ces extrémités à l'autre...

... Et puisqu'il est question de justice et d'économie, il faudra faire plus attention désormais aux gagistes ex-

ceptionnels. Il y en a qui donnent un grand éclat à notre art dramatique, sans doute, mais ils pèsent trop cher sur notre budget. En plus, nous les gâtons ceux-là aussi. On s'aperçoit, au bout de très peu de temps, qu'ils ne veulent pas se donner continuellement chez nous la peine qu'ils se donnent à l'étranger, où on les paie bien moins. Au bout d'un certain nombre de représentations, ils se fatiguent même de jouer chez nous, ils nous lâchent, en dépit des contrats, en dépit des convenances, en dépit du bon sens même. Si on les obligeait à nous donner tous les ans un nombre fixe de représentations ! Si on les payait à la soirée! Cinq cents francs par soirée n'est pas une somme méprisable, ce me semble!... Nous avons fait nous-même le grand éloge de Mlle Barsesco après la première représentation de sa *Messaline*... Mais que cette célèbre tragédienne nous permette de lui dire, animé du même esprit de vérité, qu'elle a été plutôt médiocre dans Doamna Clara et que j'aurais vivement désiré l'entendre dans *Phèdre!*.. Mais elle est partie brusquement, après avoir annoncé triomphalement pendant plus de deux semaines cette brillante représentation!!..

...De «l'art» donc et des «économies»... voilà ce que nous désirerions au théâtre. D'ordinaire, ces deux notions sont ennemies, et l'art, pour être réalisé, exige beaucoup d'argent ; pour le coup, la littérature et le budget marchent de pair... Ce que l'on retranche aux dépenses s'ajoute à l'art. Si le théâtre n'est représenté que par ses bons acteurs... les mauvais ne seront d'abord plus payés, puis les bons attireront de plus en plus le public... Donc, moins de dépenses et plus de gain... Pour cette année, nous avons, à ce qu'on me dit, près de 70 mille francs de déficit, alors que l'Etat fournit 50

mille francs de subvention. Cela fait 120 mille francs de dépense annuelle pour l'Etat. En s'y prenant bien, on pourrait n'avoir plus besoin de la subvention annuelle, ou n'exiger que la moitié de cette subvention ; en tout cas, il y a une chose dont on pourrait certainement se passer: ce sont les déficits annuels.

Ou pourrait prendre aussi quelques mesures préservatrices: fermer, par exemple, pour quelques années, les classes de déclamation du Conservatoire. On ferme bien les conduites d'un bassin artificiel quand on trouve que le bassin a déjà assez d'eau... Cela réaliserait encore un certain nombre d'économies à l'Etat par ces temps de crise.

Dans l'intervalle, on pourra réorganiser autrement cette partie du Conservatoire. On pourra exiger des candidats des conditions d'admission plus dures que celles qu'on en exigeait jusqu'à présent. Pour l'instant, bien des vauriens de nos lycées se figurent que la carrière dramatique est une carrière négative, où il suffit de n'avoir aucune aptitude spéciale... Les nouveaux élèves du Conservatoire, déjà mieux préparés que leurs devanciers, pourront suivre en plus un cours d'histoire littéraire qui augmenterait le nombre de leurs connaissances... On aura ainsi des artistes de plus en plus instruits, ce qui les rendra peut-être, devant la société, de plus en plus estimables... La nouvelle section dramatique du Conservatoire pourra être placée sous la triple autorité de la direction du Conservatoire, de la direction du théâtre et de la Faculté des lettres, car il me semble que ces trois institutions sont également intéressées à ce que l'art dramatique fasse des progrès chez nous.

Que l'on nous permette aussi de parler d'une certaine *décentralisation* et d'une certaine *hiérarchie*. Buca-

rest n'est pas la seule ville de notre pays qui doive jouir des bienfaits de la civilisation, et puisque nous avons un deuxième théâtre à Iassi et un troisième à Craïova, on pourrait s'occuper sérieusement de ces deux institutions-là aussi.

Les jeunes auteurs pourraient passer par une certaine filière: commencer par Craïova, par exemple, et finir par Bucarest.—Les actuelles classes de sociétaires se maintiendraient: mais au lieu d'avoir, comme aujourd'hui, 11 artistes sociétaires de première classe, 2 ou 3 de deuxième et 2, je crois, de troisième,—ce qui fait peut-être croire qu'il est plus facile d'être sociétaire de 1ère classe que de troisième,—on pourrait renverser les chiffres, et n'avoir qu'un nombre très restreint de sociétaires de première classe et 10 ou 11 de troisième.

Il y aurait alors une forte présomption pour le mérite d'un artiste dramatique parvenu à être sociétaire de 1ère classe.

Il reste encore la question très importante de la direction du théâtre. Par qui le nouveau théâtre devra-t-il être administré? Par un directeur et par un comité théâtral, comme par le passé, mais en faisant certainement un peu plus attention à la part de besogne qui reviendrait à chacun. — Le directeur sera moins un personnage politique, par conséquent moins de passage et moins étranger aux choses du théâtre que par le passé, en même temps qu'il jouira de bien moins d'autorité despotique. — Le grand maître du théâtre sera moins le directeur que le comité théâtral, qui en bornera le pouvoir. Seulement, ce comité devra être composé de gens du métier: quelques auteurs dramatiques, quelques professeurs de l'Université, un ou deux acteurs même. Il se réunira plus régulièrement que par le passé. C'est lui

qui fera le choix des pièces à jouer, qui fixera l'ordre des représentations, qui distribuera les rôles dans les pièces, qui conseillera et sermonnera les interprètes, qui fera, à la fin de chaque année, l'avancement des acteurs...

Et l'on a besoin de gens spéciaux pour tout ceci.

Le théâtre est à la fois une maison d'éducation nationale et une entreprise commerciale. Il est institué pour instruire les gens et pour les amuser. Or, pour instruire et amuser son public, il faut le connaître. Or, ce public est mixte, car il est composé de gens de presque toutes les classes de la société. Or, ce public est capricieux, car il applaudit à la fois des tragédies de haute volée comme *Hamlet*, et des farces faciles comme le *Cinématographe*. Enfin, ce public a des moments où il veut venir et des moments où il ne veut pas venir au théâtre...

Il faut savoir et prévoir tout cela. Il faut diviser les soirées de la semaine en soirées destinées aux gens d'élite et en soirés destinées au gros peuple.

Il faut savoir quand il faut enlever une pièce de l'affiche et quand il faut l'y laisser: ne pas interrompre, par exemple, les représentations de *Messaline* juste au moment où cette pièce a le plus de succès...

Il faut savoir distinguer entre la première partie de la saison théâtrale, celle où le public aime à venir au théâtre (les mois d'avant Noël) et celle où le public n'aime pas à venir au théâtre (les mois entre Noël et Pâques); il faut réserver les pièces à effet, les pièces à grand spectacle pour cette dernière partie de la saison, peut-être, et ne pas jouer, mettons *Le voyage de Lisette*, pendant les premiers mois de la saison, où le public viendrait volontiers écouter des pièces plus sérieuses et moins coûteuses.

. . . . . .

Par ces quelques réflexions et conseils, nous avons terminé ce que nous avions à dire sur la saison théâtrale qu'on vient de clore. Nous avons essayé — et nous ne savons pas si le public s'est déjà aperçu de nos efforts —de donner une physionomie particulière à nos «Causeries théâtrales» et voilà, pensons-nous, par quels traits elles se distinguent des autres «Causeries» ou «Chroniques» du même genre que l'on a coutume d'écrire:

— D'abord, par leur allure indépendante, et, si l'on me passe le mot impropre, aussi «scientifique» que possible. C'est du devoir d'un bon critique de dire toujours ce qu'il pense, de le dire à sa manière à lui, de ne faire aucune attention à ce que l'on dit autour de lui... Le critique doit faire ce qu'il peut (je m'en aperçois tous les jours davantage) pour être un guide, plutôt qu'un porte-voix du public. En plus, j'estime que la critique a bien besoin d'être rehaussée chez nous et de devenir aussi digne, aussi noble, aussi instructive que partout ailleurs. Y avons-nous réussi? Nous n'en savons rien. Mais nous avons fait tous nos efforts dans ce sens.

— En deuxième lieu, nous avons introduit, à dessein, beaucoup de douceur dans nos «Causeries». Outre que nous estimons que la nature humaine est chose digne de respect et qui doit être traitée avec beaucoup d'égards partout où on la rencontre, nous nous sommes de plus en plus persuadé que le *courage* et l'*espoir* sont les deux mobiles les plus puissants pour faire avancer l'âme humaine, et que l'on doit toujours se souvenir d'une petite expérience de Napoléon: c'est qu'un soldat naturellement poltron et lâche peut très bien devenir très courageux sur le champ de bataille si on sait le prendre amicalement par le bras, la veille, et lui dire d'un ton convaincu: «Mon cher ami, tu es un brave»...

— En troisième lieu, nous avons fait alterner nos «Causeries théâtrales» avec nos articles purement littéraires, pour pouvoir ne parler que des représentations qui en valaient la peine et pour pouvoir constater les progrès de notre théâtre. Nos «rez-de-chaussée» n'ont donc porté que sur ce qu'il y a eu de plus essentiel au théâtre, elles ont moins eu en vue chaque représentation en particulier que l'ensemble de la saison théâtrale.

— Enfin, nos études ont tâché d'être aussi pratiques que possible. La vie est trop courte pour qu'on se perde encore en des considérations inutiles, et nous avons bien compris que c'étaient nos «Causeries» qui étaient faites pour le théâtre, et non pas le théâtre qui était fait pour nos «Causeries».

FIN DU IIIème ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

INDEX ALPHABÉTIQUE

des auteurs dont il a été plus spécialement question dans ces «CAUSERIES»