

Intérieur du théâtre royal de Turin

[Voir le tableau](#)

Objet d'étude : Le théâtre, texte et représentation.

Perspective dominante : Etude des genres et registres

Perspectives complémentaires : Approche de l'histoire littéraire et culturelle.

Réflexion sur l'intertextualité et la singularité des textes.

Classe concernée : première

Le théâtre et son double : Comment le théâtre s'interroge-t-il sur lui-même, de Corneille à Giraudoux ?

[Etude du tableau](#) (En fin de séquence)

Champs d'investigations :

Œuvre complète : Molière L'Impromptu de Versailles

Lecture cursive : Ionesco L'Impromptu de l'Alma

Groupement de textes

- | | |
|---------------------------------------|---|
| a. <u>Corneille</u> | <u>L'illusion comique</u> V,5 1636 |
| b. <u>Molière</u> | <u>Les Fâcheux</u> I, 1 1661 |
| c. <u>Marivaux</u> | <u>Les acteurs de bonne foi</u> scène 4 1757 |
| d. <u>Claudel</u> | <u>L'Echange</u> I 1894 |
| e. <u>Pirandello</u> | <u>Six personnages en quête d'auteur</u> 1921 |
| f. <u>Giraudoux</u> | <u>L'Impromptu de Paris</u> 1937 |
| g. <u>E-E.Schmitt</u> | <u>Frédéric ou le boulevard du crime</u> 1998 |

Textes complémentaires

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| a. <u>Diderot</u> | <i>Paradoxe sur le comédien</i> 1773 |
| b. <u>Dorat</u> | <i>La déclamation théâtrale</i> 1775 |
| c. <u>V. Hugo</u> | <i>Préface de <u>Ruy Blas</u></i> |



Pietro Domenico Olivero (1679-1755), *Intérieur du Théâtre royal de Turin en 1740*

(Turin, Musée civique)



Proposer aux élèves de remplir le tableau suivant :

Centres d'intérêt	Observations	Interprétations
La salle		
La scène		
Les acteurs		
Les musiciens		
Le public		

Questions : A quoi voit-on que c'est un théâtre royal ?
Pourquoi va-t-on au théâtre, au XVIII^{ème} siècle ?
Comment sont considérés les comédiens à cette époque ?

Que voyons-nous ? Un intérieur de théâtre (conformément au titre) richement décoré ; au premier plan le public, séparé des acteurs (3^{ème} plan) par un orchestre (2^{ème} plan)

Observation plus détaillée.

Il s'agit d'un théâtre à l'italienne (expliquer aux élèves) avec un parterre, une fosse d'orchestre, une scène et des loges (qui continueront par des balcons qu'on ne voit pas, car ils sont hors du champ de vision du peintre).

La décoration et la mise en scène.

Un intérieur très riche : les loges des quatre premiers niveaux sont pourvues de velours rouge que l'on retrouve dans la tenture supérieure qui encadre les arcs au milieu desquels on reconnaît les armoiries de la maison royale elles-mêmes entourées d'anges soufflant dans des trompettes comme pour proclamer la munificence royale.

Les allusions à l'antiquité ne manquent pas. Ainsi cette même tenture est prise en mains par d'autres petits Cupidons, comme s'ils voulaient entrouvrir le rideau qui découvre les peintures du plafond, pour révéler la vie des dieux. On y reconnaît d'ailleurs Hermès (à ses attributs traditionnels) parmi d'autres dieux. Les colonnes cannelées sont d'ordre corinthien (elles ont des feuilles d'acanthe), ordre que les

empereurs s'étaient réservés sous l'empire romain. Les sculptures représentant des sphinx (ou plus exactement des sphinges), femmes à la poitrine dénudée et pourvues d'ailes, sont en accord avec les peintures du plafond.

La mise en scène contribue à cet effet de majesté par sa profondeur et ses colonnes qui se répètent à l'infini, donnant l'illusion de la profondeur (étudier avec les élèves les lignes de fuite de part et d'autre des acteurs) conforme à ce qu'on attend d'un palais avec son enfilade de salles et d'aulae. En fait, le fond de la scène n'est qu'une illusion d'optique savamment créée justement grâce à ces lignes de fuite.

Les acteurs

On distingue des figurants qui jouent le rôle de sentinelle (au fond devant une tenture) ou de garde rapprochée (leur uniforme est de couleur différente). Sur le devant de la scène, un personnage à genoux demande pardon et obtient sa grâce du roi qui, richement vêtu (arme, écharpe, plumet, cape) tend la main en un geste plein de grandeur et de solennité. A moins qu'il ne lui enjoigne de s'exiler ? Derrière lui, une femme (la sienne ?) s'essuie les yeux en pleurs avec un mouchoir. La scène est donc pathétique. Les vêtements sont richement brodés et relèvent de l'anachronisme : s'agit-il de l'orient ou de l'antiquité gréco-latine ? Toujours est-il que le tout relève plus de la fantaisie que de la réalité, car les soldats du XVIII^{ème} n'étaient pas vêtus de la sorte (voyez celui du parterre) pas plus que les légionnaires romains, et c'est encore moins le cas pour les orientaux. Et pourtant la robe à panier appartient au XVIII^{ème} !

Les musiciens

Ils sont inattendus pour un théâtre où l'on est censé jouer des pièces. On reconnaît divers musiciens : cornistes, bassons, contrebassistes, clavecinistes, sans compter ceux que l'on voit assis devant leur pupitre où repose la partition. Ils sont en pleine action, mais on ne distingue pas de chef d'orchestre. Comptons-les : il y en a 32 ! Leur nombre est conséquent et destiné à montrer la richesse de la maison royale comme à rehausser la représentation dont on sait maintenant qu'il ne peut guère s'agir que d'un opéra. D'où l'affectation gestuelle, exagérée et fortement expressive des acteurs.

Le public

Il est réparti tant dans les loges (distribuées sur cinq niveaux) qui s'avancent jusque sur la scène que dans les rangées du parterre.

Dans le premier cas, on distingue des hommes et des femmes, ces dernières revêtues de leurs plus beaux atours (voir les loges au niveau de la scène, de part et d'autre). L'une d'elles se penche d'ailleurs en avant : est-ce pour mieux apercevoir ce qui se passe sur scène, ce qui est étonnant vu sa place, ou veut-elle se faire voir ? Leurs vêtements laissent à penser qu'il s'agit pour eux d'une sortie mondaine où il importe d'être remarqué.

Ce qui se passe dans le parterre est très intéressant. Regardons de plus près les quatre rangées séparées par un couloir où un soldat, le fusil en bandoulière, a les

yeux fixés sur le spectacle. Sa présence a de quoi étonner, et détonne d'ailleurs, dans un tel milieu. Serait-il là pour protéger la bonne société ? pour éviter toute algarade voire échauffourée ? ou pour assurer la sécurité de la famille royale que l'on ne voit pas de l'endroit où s'est placé le peintre ? Tout aussi inattendue est la présence de deux serveurs – vendeurs ou employés qui proposent l'un des boissons, l'autre des aliments solides (des oranges ?). Leur présence ne choque pas le public puisqu'au premier rang un spectateur se sert sur le plateau. Quant au public lui-même, habillé de vestes rouges ou noires, la tête recouverte d'une perruque catogan, il semble pris sur le vif. Certains spectateurs – curieusement on ne distingue aucune femme dans leurs rangs – tiennent un livre à la main. Ils suivent donc le spectacle pour mieux le comprendre : serait-il donné en langue étrangère ou voudraient-ils ne rien manquer du texte que pourrait recouvrir la musique ? Il en est même un qui dirige sa lunette vers la scène pour mieux voir les détails qui l'intriguent, un peu comme on le fait avec les jumelles de théâtre, de nos jours. D'autres (en 1^{ère} rangée comme en 4^{ème}) lèvent la main comme pour attirer l'attention de leur voisin sur quelque détail. Dès lors, ils parlent. Comme le font d'ailleurs ceux de la 1^{ère} rangée dont certains ont le dos tourné à la scène pour discuter avec une connaissance assise derrière eux. Tout cela fait donc beaucoup de bruit et ne doit faciliter ni le jeu des comédiens ni la concentration des musiciens.

Quelle **conclusion** s'impose dès lors ? Image fidèle d'une représentation dans un théâtre au XVIII^{ème}, ce tableau nous renseigne sur la conception que l'on se fait à cette époque de l'art dramaturgique. Pour la famille royale, il s'agit d'un moyen de prouver sa richesse et sa grandeur. Pour le public, aller au théâtre est une sortie où l'on se retrouve entre pairs et où il importe d'être vu tout en profitant au maximum des plaisirs des sens (vue, ouïe, toucher, goût) et de l'esprit qu'offre pareil loisir. Quant aux acteurs et aux musiciens, ils servent certes de faire valoir à la maison royale, mais ils sont globalement tenus en piètre estime par ce monde de riches oisifs. Voilà qui rappelle étrangement Voltaire qui dans Candide (chapitre 22) mentionne le triste sort que connut Adrienne Lecouvreur : morte en 1730, elle n'avait pas obtenu de sépulture chrétienne et son corps avait été jeté à la voirie. Tout cela parce que la profession de comédien, à cette époque, entraînait automatiquement l'excommunication.



ALCANDRE

[...]

Votre fils et son train ont bien su, par leur fuite,
D'un père et d'un prévôt éviter la poursuite ;
Mais tombant dans les mains de la nécessité,
Ils ont pris le théâtre en cette extrémité.

PRIDAMANT.

Mon fils comédien !

ALCANDRE.

D'un art si difficile
Tous les quatre, au besoin, ont fait un doux asile ;
Et depuis sa prison, ce que vous avez vu,
Son adultère amour, son trépas imprévu,
N'est que la triste fin d'une pièce tragique
Qu'il expose aujourd'hui sur la scène publique,
Par où ses compagnons en ce noble métier
Ravissent à Paris un peuple tout entier.
Le gain leur en demeure, et ce grand équipage,
Dont je vous ai fait voir le superbe étalage,
Est bien à votre fils, mais non pour s'en parer
Qu'alors que sur la scène il se fait admirer.

PRIDAMANT.

J'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte ;
Mais je trouve partout mêmes sujets de plainte.
Est-ce là cette gloire, et ce haut rang d'honneur
Où le devait monter l'excès de son bonheur ?

ALCANDRE.

Cessez de vous en plaindre. A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands :

Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps ;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par ses illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'oeil et l'oreille au théâtre-François :
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles ;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles ;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes ;
Et votre fils rencontre en un métier si doux
Plus d'accommodement qu'il n'eût trouvé chez vous.
Défaites-vous enfin de cette erreur commune,
Et ne vous plaignez plus de sa bonne fortune.

PRIDAMANT.

Je n'ose plus m'en plaindre, et vois trop de combien
Le métier qu'il a pris est meilleur que le mien.
Il est vrai que d'abord mon âme s'est émue :
J'ai cru la comédie au point où je l'ai vue ;
J'en ignorais l'éclat, l'utilité, l'appas,
Et la blâmais ainsi, ne la connaissant pas ;
Mais depuis vos discours mon coeur plein d'allégresse
A banni cette erreur avecque sa tristesse.
Clindor a trop bien fait.

Corneille L'illusion comique Acte V, scène 5 1636



Eraste.

J'étais sur le théâtre, en humeur d'écouter
la pièce, qu' à plusieurs j' avais ouï vanter ;
les acteurs commençaient, chacun prêtait silence,
lorsque d' un air bruyant et plein d' extravagance,
un homme à grands canons est entré brusquement,
en criant : " holà-ho ! Un siège promptement ! "
et de son grand fracas surprenant l' assemblée,
dans le plus bel endroit a la pièce troublée.
Hé ! Mon Dieu ! Nos Français, si souvent redressés,
ne prendront-ils jamais un air de gens sensés,
ai-je dit, et faut-il sur nos défauts extrêmes
qu'en théâtre public nous nous jouions nous-mêmes,
et confirmions ainsi par des éclats de fous
ce que chez nos voisins on dit partout de nous ?
Tandis que là-dessus je haussais les épaules,
les acteurs ont voulu continuer leurs rôles ;
mais l'homme pour s'asseoir a fait nouveau fracas,
et traversant encor le théâtre à grands pas,
bien que dans les côtés il pût être à son aise,
au milieu du devant il a planté sa chaise,
et de son large dos morguant les spectateurs,
aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.
Un bruit s'est élevé, dont un autre eût eu honte ;
mais lui, ferme et constant, n'en a fait aucun compte,
et se serait tenu comme il s'était posé,
si, pour mon infortune, il ne m'eût avisé.
" ha ! Marquis, m'a-t-il dit, prenant près de moi place,
comment te portes-tu ? Souffre que je t'embrasse. "
au visage sur l'heure un rouge m'est monté
que l'on me vît connu d'un pareil événement.
Je l'étais peu pourtant ; mais on en voit paraître,
de ces gens qui de rien veulent fort vous connaître,
dont il faut au salut les baisers essuyer,
et qui sont familiers jusqu'à vous tutoyer.
Il m'a fait à l' abord cent questions frivoles,
plus haut que les acteurs élevant ses paroles.
Chacun le maudissait ; et moi, pour l'arrêter :
" je serais, ai-je dit, bien aise d'écouter.
--tu n'as point vu ceci, marquis ? Ah ! Dieu me damne,
je le trouve assez drôle, et je n'y suis pas âne ;
je sais par quelles lois un ouvrage est parfait,
et Corneille me vient lire tout ce qu'il fait. "
Là-dessus de la pièce il m'a fait un sommaire,
scène à scène averti de ce qui s' allait faire ;
et jusques à des vers qu'il en savait par coeur,
il me les récitait tout haut avant l'acteur.
J' avais beau m'en défendre, il a poussé sa chance,
et s'est devers la fin levé longtemps d'avance ;
car les gens du bel air, pour agir galamment,
se gardent bien surtout d' ouïr le dénouement.

(Merlin, ami de Lisette, fait répéter une pièce de théâtre sur le thème de l'inconstance. Ils y feignent tous deux de trahir Lisette et Blaise, qu'ils aiment en réalité)

Scène IV. Merlin, Colette, (Lisette et Blaise, assis.)

Merlin. - Bonjour, ma belle enfant : je suis bien sûr que ce n'est pas moi que vous cherchez.

Colette. - Non, Monsieur Merlin ; mais ça n'y fait rien ; je suis bien aise de vous y trouver.

Merlin. - Et moi, je suis charmé de vous rencontrer, Colette.

Colette. - Ça est bien obligeant.

Merlin. - Ne vous êtes-vous pas aperçu du plaisir que j'ai à vous voir ?

Colette. - Oui, mais je n'ose pas bonnement m'apercevoir de ce plaisir-là, à cause que j'y en prendrais aussi.

Merlin, interrompant. - Doucement, Colette ; il n'est pas décent de vous déclarer si vite.

Colette. - Dame ! comme il faut avoir de l'amiquié pour vous dans cette affaire-là, j'ai cru qu'il n'y avait point de temps à perdre.

Merlin. - Attendez que je me déclare tout à fait, moi.

Blaise, interrompant de son siège. - Voyez en effet comme elle se presse : on dirait qu'elle y va de bon jeu, je crois que ça m'annonce du guignon.

Lisette, assise et interrompant. - Je n'aime pas trop cette saillie-là, non plus.

Merlin. - C'est qu'elle ne sait pas mieux faire.

Colette. - Eh bien ! voilà ma pensée tout sens dessus dessous ; pisqu'ils me blâmont, je suis trop timide pour aller en avant, s'ils ne s'en vont pas.

Merlin. - Éloignez-vous donc pour l'encourager.

Blaise, se levant de son siège. - Non, morgué, je ne veux pas qu'elle ait du courage, moi ; je veux tout entendre.

Lisette, assise et interrompant. - Il est vrai, m'amie, que vous êtes plaisante de vouloir que nous nous en allions.

Colette. - Pourquoi aussi me chicanez-vous ?

Blaise, interrompant, mais assis. - Pourquoi te hâtes-tu tant d'être amoureuse de Monsieur Merlin ? Est-ce que tu en sens de l'amour ?

Colette. - Mais, vraiment ! je suis bien obligée d'en sentir pisque je suis obligée d'en prendre dans la comédie. Comment voulez-vous que je fasse autrement ?

Lisette, assise, interrompant. - Comment ! vous aimez réellement Merlin !

Colette. - Il faut bien, pisque c'est mon devoir.

Merlin, à Lisette. - Blaise et toi, vous êtes de grands innocents tous deux ; ne voyez-vous pas qu'elle s'explique mal ? Ce n'est pas qu'elle m'aime tout de bon ; elle veut dire seulement qu'elle doit faire semblant de m'aimer ; n'est-ce pas,

Colette ?

Colette. - Comme vous voudrez, Monsieur Merlin.

Merlin. - Allons, continuons, et attendez que je me déclare tout à fait, pour vous montrer sensible à mon amour.

Colette. - J'attendrai, Monsieur Merlin ; faites vite.

Merlin, recommençant la scène. - Que vous êtes aimable, Colette, et que j'envie le sort de Blaise, qui doit être votre mari !

Colette. - Oh ! oh ! est-ce que vous m'aimez, Monsieur Merlin ?

Merlin. - Il y a plus de huit jours que je cherche à vous le dire.

Colette. - Queu dommage ! car je nous accorderions bien tous deux.

Merlin. - Et pourquoi, Colette ?

Colette. - C'est que si vous m'aimez, dame !... Dirai-je ?

Merlin. - Sans doute.

Colette. - C'est que, si vous m'aimez, c'est bian fait ; car il n'y a rian de perdu.

Merlin. - Quoi ! chère Colette, votre coeur vous dit quelque chose pour moi ?

Colette. - Oh ! il ne me dit pas queuque chose, il me dit tout à fait.

Merlin. - Que vous me charmez, bel enfant ! Donnez-moi votre jolie main, que je vous en remercie.

Lisette, interrompant. - Je défends les mains.

Colette. - Faut pourtant que j'en aie.

Lisette. - Oui, mais il n'est pas nécessaire qu'il les baise.

Merlin. - Entre amants, les mains d'une maîtresse sont toujours de la conversation.

Blaise. - Ne permettez pas qu'elles en soient, Mademoiselle Lisette.

Merlin. - Ne vous fâchez pas, il n'y a qu'à supprimer cet endroit-là.

Colette. - Ce n'est que des mains, au bout du compte.

Merlin. - Je me contenterai de lui tenir la main de la mienne.

Blaise. - Ne faut pas magnier non plus ; n'est-ce pas, Mademoiselle Lisette ?

Lisette. - C'est le mieux.

Merlin. - Il n'y aura point assez de vif dans cette scène-là.

Colette. - Je sis de votre avis, Monsieur Merlin, et je n'empêche pas les mains, moi.

Merlin. - Puisqu'on les trouve de trop, laissons-les, et revenons. (*Il recommence la scène.*) Vous m'aimez donc, Colette, et cependant vous allez épouser Blaise ?

Colette. - Vraiment ça me fâche assez ; car ce n'est pas moi qui le prends ; c'est mon père et ma mère qui me le baillent.

Blaise, interrompant et pleurant. - Me velà donc bien chanceux !

Merlin. - Tais-toi donc, tout ceci est de la scène, tu le sais bien.

Blaise. - C'est que je vais gager que ça est vrai.

Merlin. - Non, te dis-je ; il faut ou quitter notre projet ou le suivre ; la récompense que Madame Amelin nous a promise vaut bien la peine que nous la gagnions ; je suis fâché d'avoir imaginé ce plan-là, mais je n'ai pas le temps d'en imaginer un autre ; poursuivons.

Colette. - Je le trouve bien joli, moi.

Lisette. - Je ne dis mot, mais je n'en pense pas moins. Quoi qu'il en soit, allons notre chemin, pour ne pas risquer notre argent.

Merlin, recommençant la scène. - Vous ne vous souciez donc pas de Blaise, Colette, puisqu'il n'y a que vos parents qui veulent que vous l'épousiez ?

Colette. - Non, il ne me revient point ; et si je pouvais, par quelque manigance, m'empêcher de l'avoir pour mon homme, je serais bientôt quitte de li ; car il est si sot !

Blaise, interrompant, assis. - Morgué ! voilà une vilaine comédie !

Merlin. - (*A Blaise.*) Paix donc ! (*A Colette.*) Vous n'avez qu'à dire à vos parents que vous ne l'aimez pas.

Colette. - Bon ! je li ai bien dit à li-même, et tout ça n'y fait rien.

Blaise, se levant pour interrompre. - C'est la vérité qu'elle me l'a dit.

Colette, continuant. - Mais, Monsieur Merlin, si vous me demandais en mariage, peut-être que vous m'auriais ? Seriais-vous fâché de m'avoir pour femme ?

Merlin. - J'en serais ravi ; mais il faut s'y prendre adroitement, à cause de Lisette, dont la méchanceté nous nuirait et romprait nos mesures.

Colette. - Si elle n'était pas ici, je varrions comme nous y prenne ; fallait pas permettre qu'elle nous écoutât.

Lisette, se levant pour interrompre. - Que signifie donc ce que j'entends là ? Car, enfin, voilà un discours qui ne peut entrer dans la représentation de votre scène, puisque je ne serai pas présente quand vous la jouerez.

Merlin. - Tu n'y seras pas, il est vrai ; mais tu es actuellement devant ses yeux, et par méprise elle se règle là-dessus. N'as-tu jamais entendu parler d'un axiome qui dit que l'objet présent émeut la puissance ? voilà pourquoi elle s'y trompe ; si tu avais étudié, cela ne t'étonnerait pas. A toi, à présent, Blaise ; c'est toi qui entres ici, et qui viens nous interrompre ; retire-toi à quatre pas, pour feindre que tu arrives ; moi, qui t'aperçois venir, je dis à Colette : Voici Blaise qui arrive, ma chère Colette ; remettons l'entretien à une autre fois (*à Colette*) et retirez-vous.

Blaise, approchant pour entrer en scène. - Je suis tout parturbé, moi, je ne sais que dire.

Merlin. - Tu rencontres Colette sur ton chemin, et tu lui demandes d'avec qui elle sort.

Blaise, commençant la scène. - D'où viens-tu donc, Colette ?

Colette. - Eh ! je viens d'où j'étais.

Blaise. - Comme tu me rudoies !

Colette. - Oh ! dame ! accommode-toi ; prends ou laisse. Adieu.



(Femme de Thomas Pollock Nageoire, Lechy Elbernon est une actrice à qui son amie Marthe a avoué qu'elle n'est encore jamais allée au théâtre).

LECHY ELBERNON. - Moi je connais le monde. J'ai été partout. Je suis actrice, vous savez. Je joue sur le théâtre.
Le théâtre. Vous ne savez pas ce que c'est ?

MARTHE. - Non.

LECHY ELBERNON. - Il y a la scène et la salle. Tout étant clos, les gens viennent là le soir, et ils sont assis par rangées les uns derrière les autres, regardant.

MARTHE. - Quoi ? Qu'est-ce qu'ils regardent, puisque tout est fermé ?

LECHY ELBERNON. - Ils regardent le rideau de la scène.
Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.
Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai.

MARTHE. - Mais puisque ce n'est pas vrai ! C'est comme les rêves que l'on fait quand on dort.

LECHY ELBERNON. - C'est ainsi qu'ils viennent au théâtre la nuit.

THOMAS POLLOCK NAGEOIRE. - Elle a raison. Et quand ce serait vrai encore, qu'est-ce que cela me fait ?

LECHY ELBERNON. - Je les regarde, et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée.
Et ils garnissent les murs comme des mouches, jusqu'au plafond.
Et je vois ces centaines de visages blancs.
L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.
Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.
Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux.
Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller.
Et je les regarde aussi, et je sais qu'il y a là le caissier qui sait que demain
On vérifiera les livres, et la mère adultère dont l'enfant vient de tomber malade,
Et celui qui vient de voler pour la première fois, et celui qui n'a rien fait de tout le jour.
Et ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient.

MARTHE. - L'œil est fait pour voir et l'oreille
Pour entendre la vérité.

LECHY ELBERNON. - Qu'est-ce que la vérité? Est-ce qu'elle n'a pas dix-sept enveloppes, comme les oignons ?

Qui voit les choses comme elles sont ? L'œil certes voit, l'oreille entend.
Mais l'esprit tout seul connaît. Et c'est pourquoi l'homme veut voir des yeux et
connaître des oreilles
Ce qu'il porte dans son esprit, - l'en ayant fait sortir.
Et c'est ainsi que je me montre sur la scène.

MARTHE. - Est-ce que vous n'êtes point honteuse ?

LECHY ELBERNON. - Je n'ai point honte ! mais je me montre, et je suis toute à
tous.

Ils m'écoutent et ils pensent ce que je dis ; ils me regardent et j'entre dans leur âme
comme dans une maison vide.

C'est moi qui joue les femmes.

La jeune fille, et l'épouse vertueuse qui a une veine bleue sur la tempe, et la
courtisane trompée.

Et quand je crie, j'entends toute la salle gémir.

MARTHE. - Comme ses yeux brillent ! Ne me regardez pas ainsi fixement.

Paul Claudel L'Échange 1894 (éd. Gallimard)



(L'un après l'autre, les acteurs sont tous arrivés sur le plateau pour une répétition)

RENOIR. : Et les voilà tous ! Vous êtes prêts, les enfants ? On commence ?

DASTE, *s'asseyant* : Une minute, Renoir, une minute !

RENOIR : Tu as l'air hors de toi, Dasté ? Que discutiez-vous, dans l'escalier ?

ADAM : Nous ne discutons pas. Nous étions tous du même avis.

DASTE : Tous nous en avons assez. C'est un scandale.

CASTEL : Pourquoi ne leur dit-on pas leur fait une fois pour toutes, Renoir ?

RENOIR : Mais à qui ? A qui en avez-vous ?

DASTE : Aux ennemis du Théâtre.

RAYMONE : Aux amis du Théâtre.

DASTE : Moi, si j'avais le moindre talent, si je savais écrire comme Bouquet, il y a longtemps que j'aurais mis les choses au point. Mais dès qu'il a une minute, il joue de la flûte.

LA PETITE VERA : C'est son violon d'Ingres.

BOVERIO : Cela doit l'intéresser, le public, le théâtre, puisqu'il y vient. Il faudra bien un jour qu'il apprenne enfin ce que c'est. Mais ça n'est quand même pas à nous de lui raconter notre petite histoire.

CASTEL : Cela n'avancerait à rien.

ADAM : Je ne nous vois pas arrêtant la représentation et venant à la rampe lui dire : Mon pauvre public, les auteurs te négligent, les critiques t'aveuglent, les directeurs te méprisent ! Tu n'as qu'un vrai ami, le comédien !

SAINT-ISLES : Cela paraîtrait prétentieux.

DASTE : Avec leurs histoires de mise en scène, par exemple, on te fait prendre des vessies pour des lanternes. Tu n'y comprends plus rien !

ADAM : Nous la connaissons, la mise en scène ! C'est si simple ! C'est une pièce où tout est résonance pour notre voix, une scène où tout est solide et facile pour nos pieds.

CASTEL : La mise en scène, c'est bâtir pour la pièce une assise de béton comme pour un obusier. Et en avant le tir !

RENOIR : Dites-moi, mes petits amis, vous ne croyez pas que si nous répétions, bien sagement, bien tranquillement, ce serait une petite réponse aussi ?

ADAM : Et leur réalisme ! Et leur populisme ! Tu nous vois recommençant le Théâtre-Libre ?

DASTE : C'était joli, le Théâtre-Libre ! On disait il est cinq heures et il y avait une vraie pendule qui sonnait cinq heures. La liberté d'une pendule, ça n'est quand même pas ça !

RAYMONE : si la pendule sonne 102 heures, ça commence à être du théâtre.

RENOIR : A huit ans on a mené mon père au Gymnase. Il y avait sur la scène un vrai piano. Il a hurlé de déception et on a dû le sortir du théâtre. Il n'y est jamais retourné.

LA PETITE VERA : C'est d'une simplicité enfantine, le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel. Moi, je veux bien le leur dire ce soir, si vous voulez.

RENOIR : Toi, tu vas prendre ta scène avec Andromaque... Silence, les enfants... Où t'en vas-tu, Adam ?

ADAM : A côté. Il vente ici.

RAYMONE : Puisque tu crains les courants d'air, pourquoi as-tu fait du théâtre ?

ADAM : Au-dehors, le calme plat. Le consommateur à la terrasse qui va téléphoner peut oublier une feuille de papier à cigarettes sur sa soucoupe, il la retrouve à son retour. Ici, on se croirait sur des vergues, au large d'Ouessant.

RAYMONE : Viens dans la salle avec moi.

ADAM : Tu penses. Dans la salle, il n'y a que le fauteuil 88 où l'on ne soit pas éventé, et Barrot naturellement y installe le pupitre de répétition.

RENOIR : Dasté et Véra, commencez.

DASTE : Et toutes ces questions qu'on leur jette dans les jambes, de la question des ouvreuses à la question des scène tournantes en passant par celle des théâtres subventionnés et du cyclorama, comment voulez-vous que les pauvres diables s'y reconnaissent ? On brouille la vase pour prendre le poisson.

ADAM : Ma chère Dasté, ton indignation me paraît généreuse, mais tu ne la trouves pas un peu confuse ?

DASTE : Sûrement elle est confuse ! C'est bien pour cela que je serais reconnaissante à celui qui la clarifierait. Tous ces malaises, tous ces sophismes, tous ces égoïsmes qui nous gâtent notre métier, qui remplissent d'équivoque les rapports du public avec le théâtre, tu crois qu'il ne mériterait pas d'être embrassé, celui qui les liquiderait une fois pour toutes ?

LA PETITE VERA : Moi, je l'embrasserais très bien aussi.

CASTEL : Moi-aussi.

BOGAR : Il doit bien y avoir pourtant un truc pour leur dire la vérité aux gens !

RENOIR : Il y en a un. Ou plutôt, il y en avait un. Et incomparable.

ADAM : La lettre anonyme ?

RENOIR : Non, son contraire, le Théâtre.

Giraudoux L'Impromptu de Paris Scène 1 1937 (éd. Gallimard)



(Alors que d'habitude les acteurs s'entraînent à endosser le rôle d'un personnage, voici que ce sont les personnages eux-mêmes qui montent sur le plateau. Devant le directeur de la troupe et ses acteurs, ils protestent - et pouffent de rire - contre le jeu des acteurs qui les incarnent.

L'extrait suivant traduit en fait le dilemme d'un dramaturge qui doit choisir entre plusieurs possibilités, mais qui est forcé de conserver le sens des réalités et des conventions propres au théâtre).

LE PERE

Moi, monsieur, j'admire, j'admire sincèrement vos acteurs : monsieur (*il montre la Vedette masculine*), mademoiselle (*il montre la Vedette féminine*), mais il est évident... oui, qu'ils ne sont pas nous...

LE DIRECTEUR

Eh, je pense bien ! Comment voudriez-vous qu'ils soient « vous », puisque ce sont des acteurs ?

LE PERE

Justement, les acteurs ! Et tous les deux, ils jouent très bien nos rôles. Mais, croyez-moi, pour nous cela paraît quelque chose de différent, une chose qui voudrait être la même mais qui ne l'est pas !

LE DIRECTEUR

Comment, qui ne l'est pas ? Qu'est-ce qu'elle est alors ?

LE PERE

Une chose qui... comment dire ?... qui devient à eux et qui n'est plus à nous.

LE DIRECTEUR

Mais c'est forcé ! Je vous l'ai déjà dit !

LE PERE

Oui, je comprends, je comprends...

LE DIRECTEUR

...eh bien, alors, n'en parlons plus ! *Aux Acteurs* : Ca signifie que nous répéterons plus tard, entre nous, comme il se doit. C'a toujours été une corvée pour moi que de

répéter en présence des auteurs ! Ils ne sont jamais contents ! (*Au Père et à la Belle-fille* :) On va reprendre avec vous, et on verra bien si vous êtes capable de cesser de rire.

LA BELLE-FILLE

Oh, je ne rirai plus, non, je ne rirai plus ! A présent, c'est mon plus beau moment qui arrive. Rassurez-vous !

LE DIRECTEUR

Alors, quand vous dites : « Je vous en prie, ne pensez plus à ce que je viens de dire... Pour moi aussi – vous le comprendrez ! » - *Au Père* Il faut que vous enchaîniez aussitôt : « Je comprends, ah, si je comprends... ! » et que vous lui demandiez immédiatement...

LA BELLE-FILLE, *l'interrompant.*

... comment ? quoi donc ?...

LE DIRECTEUR

... La raison de votre deuil !

LA BELLE-FILLE

Mais non, monsieur ! Ecoutez : quand je lui ai dit qu'il ne fallait pas qu'il pense à la façon dont j'étais habillée, vous savez ce qu'il m'a répondu ? « Oh, d'accord ! Eh bien, alors, enlevons-la, enlevons-la vite, cette petite robe ! »

LE DIRECTEUR

Ah, bravo ! Bravo ! Pour que le public casse mes fauteuils ?

LA BELLE-FILLE

Mais c'est la vérité !

LE DIRECTEUR

Je vous en prie, fichez-moi la paix avec votre vérité ! Ici, nous sommes au théâtre ! La vérité, oui, mais jusqu'à un certain point !

LA BELLE-FILLE

Et alors, est-ce que je peux vous demander ce que vous voulez faire ?

LE DIRECTEUR

Vous le verrez, vous le verrez ! A présent, laissez-moi faire !

LA BELLE-FILLE

Non, monsieur ! De ma nausée, de toutes les raisons, l'une plus cruelle et plus ignoble que l'autre, qui font que moi, je suis « celle que je suis », une « fille », vous voudriez sans doute tirer une petite bleurette romantico-sentimentale, avec lui qui me demande pourquoi je suis en deuil et moi qui lui répons en pleurant que papa est mort il y a deux mois ? Non, non, cher monsieur ! Il faut qu'il me dise comme il l'a fait : « Eh bien, alors, enlevons-la vite, cette petite robe ! » Et moi, avec tout mon deuil dans le cœur, un deuil vieux de deux mois à peine, je suis allée là-bas, vous comprenez, derrière ce paravent, et avec ces doigts, tremblant de honte et de dégoût, j'ai dégrafé mon corsage, ma jupe...

LE DIRECTEUR, *s'arrachant les cheveux.*

Je vous en prie ! Qu'est-ce que vous racontez ?

LA BELLE-FILLE, *criant, frénétique.*

La vérité ! la vérité, monsieur !

LE DIRECTEUR

Mais oui, je ne dis pas le contraire, c'est sans doute la vérité... et je comprends, oui, je comprends tout à fait le sentiment d'horreur que vous éprouvez, mademoiselle, mais, comprenez, vous aussi, que tout cela n'est pas possible sur une scène !

LA BELLE-FILLE

Ce n'est pas possible ? Eh bien, alors, merci bien : moi, je ne marche pas !

LE DIRECTEUR

Mais non, voyons...

LA BELLE-FILLE

Je ne marche pas ! je ne marche pas ! Ce qui est possible sur une scène, vous l'avez combiné tous les deux tout à l'heure, mais moi, je ne marche pas ! Je le comprends bien ! Lui, il veut en arriver tout de suite à la représentation de ses (*chargeant*) affres morales ; mais, moi, c'est mon drame, mon drame, c'est le mien que je veux représenter !

LE DIRECTEUR, *agacé, haussant violemment les épaules.*

Oh, à la fin, votre drame, votre drame ! Excusez-moi, mais il n'y a pas seulement le vôtre ! Il y a aussi celui des autres ! Le sien ! (*il montre le Père*), celui de votre mère ! Il est inadmissible qu'un personnage vienne ainsi se mettre au premier plan et qu'il occupe toute la scène au détriment des autres. Il faut les faire entrer tous dans un cadre harmonieux et représenter ce qui est représentable ! Je sais bien, moi aussi, que chacun d'entre nous a en lui toute une vie qui lui est propre et qu'il voudrait l'étaler au grand jour. Mais le difficile, c'est précisément de ne faire apparaître de cette vie que ce qui est nécessaire par rapport aux autres, et cependant, de faire comprendre par le peu qu'on laisse voir toute la vie demeurée secrète ! Ah, ce serait trop commode si chaque personnage pouvait dans un beau monologue ou... carrément... dans une conférence venir déballer devant le public tout ce qui mijote en lui !

Pirandello Six personnages en quête d'auteur éd. Folio 1063

Traduction de Michel Arnaud



QUATORZIÈME TABLEAU

Les loges et le devant de rideau après la représentation d'Antony¹.

*La troupe victorieuse d'Antony vient saluer devant le rideau. Harel²,
Bérénice³ applaudissent avec frénésie.*

Soudain, Frédérick fait un pas vers le public et demande le silence.

FREDERICK. Mesdames et messieurs, laissez-moi profiter du succès de ce soir pour vous annoncer une grande nouvelle.

La salle s'apaise, ravie, impatiente. Bérénice a un regard entendu avec Harel. Elle pense que Frédérick va parler d'eux.

FREDERICK. On prête les pires défauts aux comédiens. On nous dit fourbes, hypocrites, menteurs, intéressés, avares, flatteurs, cruels, on nous attribue autant de vices que de feuilles à une frisée. Je voudrais rétablir la vérité : on a raison ! Nous ne sommes pas des hommes mais des pantins, des simulacres d'hommes. Lorsqu'on nous voit agir, nous suivons les indications du régisseur. Lorsqu'on nous entend parler, nous récitons les phrases de l'auteur. Lorsqu'on nous blesse, nous ne saignons pas. Lorsqu'on nous tue, nous ne mourons pas. Si l'on nous dit « je t'aime », nous préparons notre prochaine réplique. Et quand nous le disons à notre tour, nous tendons l'oreille vers l'éventuel applaudissement. Une âme de comédien, qu'est-ce que c'est, mesdames et messieurs ? Un courant d'air, un souffle froid qui va se réfugier dans des habits d'emprunt, et qui, sitôt qu'il en est délogé, court vite parasiter un autre costume. Pourquoi ? C'est que ça n'est pas sûr d'exister, un comédien, c'est un bipède frappé d'une sorte d'infirmité originelle : l'inconsistance. Certains d'entre vous se pincent parfois dans la journée pour vérifier qu'ils sont bien éveillés ; eh bien, notre pinçon à nous, c'est la gloire. Est-ce que j'existe ? Pour m'en assurer, il faut qu'on m'applaudisse. On m'acclame, donc je suis. La gloire, il nous faut cette douleur, cette course loin de soi, cette envie frénétique de transformer l'univers entier en un miroir labyrinthique qui atteste de notre existence, oui, tout l'univers comme un placard d'affiches où s'étale notre nom, en gros, au-dessus du titre.

Mesdames et messieurs, j'ai une grande nouvelle à vous annoncer. Non, nous ne sommes pas recommandables. Pendant des siècles, l'Eglise nous refusait ses sacrements ? Elle savait ce qu'elle faisait. Les fossoyeurs nous enterraient à part ? Ils prenaient de bonnes précautions ! Un homme normal va tenter d'être lui-même ; nous, nous nous efforçons d'être les autres. Aimer un comédien, c'est aimer qui ? Personne et tout le monde. Un destin de fille à soldats !

¹ Pièce de théâtre

² Directeur du théâtre où se passe l'action

³ Femme amoureuse de Frédérick. Elle croit qu'il va l'épouser

Bérénice accuse le coup, commençant à comprendre que ce discours lui est adressé. Le reste de la salle est assez interloqué par la violence de Frédéric.

FREDERICK. Dire à un comédien : « je t'aime », c'est aussi sot que de complimenter un caméléon sur sa bonne mine. Nous ne sommes pas fréquentables, mesdames et messieurs, il faut nous faire vivre entre nous, copuler entre nous, nous reproduire entre nous. Nous savons jouer la comédie de l'amour, certes, mais quand il s'agit d'aimer à notre tour... Nous ne pouvons pas garder un rôle trop longtemps, nous finissons toujours par le jouer mal, puis l'ennui nous fait fuir. La vie réelle exige d'avoir du poids, de la consistance ; or la scène nous demande d'être légers. (*En direction de Bérénice.*) Laissez-nous la scène, nous vous laissons la vie. (*Avec ivresse.*) Car nous, nous ne sommes pas doués pour *la* vie, nous sommes doués pour *les* vies, les vies multiples, contradictoires, diverses. Libertin de pensée, menteur de profession, infidèle de tempérament, le comédien n'a qu'une maîtresse, la salle, cette présence ombreuse, cette grosse patte de chat qui palpète, imprévisible, et d'un instant à l'autre peut caresser ou griffer. Voilà le seul rendez-vous quotidien qui nous intéresse, la salle, celle où nous nous précipitons tous les soirs après des journées de somnambules, la salle aux terribles bravos qui nous récompensent et nous rendent, épuisés, à nous-mêmes, cette salle où nous voulons vivre et où nous rêvons de mourir, comme Molière, pour que notre dernier geste, lui aussi, soit encore un spectacle. La salle, vous, notre seule fidélité, notre seul amour indéfectible.

Mesdames et messieurs, je vous annonce ce soir un heureux événement : mon prochain mariage. Et je vous présente ma femme.

Il emmène Précieuse⁴, interloquée, devant la salle.

Bérénice se raidit.

Murmures dans la salle.

FREDERICK. Oui, je sais, les journaux ont annoncé ces jours-ci, un mariage fantaisiste et peu crédible. N'y prêtez pas foi une seconde. Je ne peux épouser que dans la roulotte un membre de la roulotte. Il faut nous laisser entre nous, vous disais-je. La vraie vie, le grand amour, c'est un voyage trop exotique, nous n'en sommes pas capables.

*Le visage de Précieuse s'éclaire de bonheur. Elle saute au cou de Frédéric.
La salle et la troupe font un ban d'honneur.*

Eric-Emmanuel Schmitt

Frédéric ou le boulevard du crime, éd. Albin-Michel. 1998



⁴ Actrice de la troupe dans laquelle joue Frédéric

Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, que cette mère arrache du fond de ses entrailles, et dont les miennes sont si violemment secouées, ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement ; et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus d'une vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés : qu'ils ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude ; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que, malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore ; c'est qu'avant de dire :

Zaïre, vous pleurez !

ou,

Vous y serez, ma fille,

L'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompez. Les cris de sa douleur sont notés dans son oreille. Les gestes de son désespoir sont de mémoire, et ont été préparés devant une glace. Il sait le moment précis où il tirera son mouchoir et où les larmes couleront ; attendez-les à ce mot, à cette syllabe, ni plus tôt ni plus tard. Ce tremblement de la voix, ces mots suspendus, ces sons étouffés ou traînés, ce frémissement des membres, ce vacillement des genoux, ces évanouissements, ces fureurs, pure imitation, leçon recordée d'avance, grimace pathétique, singerie sublime dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée, dont il avait la conscience présente au moment où il l'exécutait, qui lui laisse, heureusement pour le poète, pour le spectateur et pour lui, toute liberté de son esprit, et qui ne lui ôte, ainsi que les autres exercices, que la force du corps. Le socque ou le cothurne déposé, sa voix est éteinte, il éprouve une extrême fatigue, il va changer de linge ou se coucher ; mais il ne lui reste ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme. C'est vous qui remportez toutes ces impressions. L'acteur est las, et vous tristes ; c'est qu'il s'est démené sans rien sentir, et que vous avez senti sans vous démener. S'il en était autrement, la condition de comédien serait la plus malheureuse des conditions ; mais il n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.

Des sensibilités diverses qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui se diapasonnent, qui s'affaiblissent, qui se fortifient, qui se nuancent pour former un tout qui soit un, cela me fait rire. J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent

de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras.

Diderot Paradoxe sur le comédien 1773



Vous, qui voulez enfin sortir de vos ténèbres,
et ceindre le laurier des actrices célèbres,
renfermez ce désir, gardez de vous hâter :
connaissez le théâtre, avant que d' y monter.
Il faut, il faut longtemps, plus prudente et plus sage,
faire encor de votre art l' obscur apprentissage,
et pour vous épargner un triste repentir,
consulter la raison, et penser, et sentir.
Dans ses jeux instructifs la fable respectée
nous vante les talents du mobile Protée,
qui, possesseur adroit d' innombrables secrets,
changeait, en se jouant, sa figure et ses traits ;
tantôt, aigle-superbe, affrontait le tonnerre ;
tantôt, reptile impur, se traînait sur la terre ;
arbre, élevait sa tige ; onde ou feu dévorant,
pétillait en phosphore, ou grondait en torrent ;
roulait, tigre ou lion, sa prunelle enflammée,
et soudain dans les airs s' exhalait en fumée ;
le vrai vous est caché sous cette allégorie,
j' y vois le grand acteur, qui toujours se varie,
imite d' un héros l' élan impétueux,
nous peint la politique et ses plis tortueux,
d' un tendre sentiment développe les charmes,
là frémit de colère, ici verse des larmes,
par un jeu séduisant échappe à ses censeurs,
et gouverne à son gré l' âme des spectateurs.
Soit fable ou vérité, cette métamorphose
indique les travaux que votre art vous impose,
quels divers sentiments vous doivent animer,
et sous combien d' aspects il faudra nous charmer.
L' étranger plus avide, en *sujets* plus stérile,
vous appelle peut-être et vous offre un asile.
Ah ! N' allez pas grossir, à la fleur de vos ans,
le servile troupeau de ces bouffons errants,
qu' adopte par ennui la province idolâtre,
et qui de cour en cour promènent leur théâtre.
Votre talent, qu' enfin on sait apprécier,
à Paris est un art, et là n' est qu' un métier.
Paris seul vous promet de rapides conquêtes,
et pour vos jeunes fronts des palmes toujours prêtes.
La critique éclairée y veille à vos succès,
et vous ouvre à la gloire un plus facile accès.
L' actrice renommée y brille en souveraine ;
ses droits sont dans nos coeurs, son trône est sur la scène.

Mais détournez vos yeux de ces riants tableaux ;
cette gloire tardive est le fruit des travaux.
Le laurier ne croît point où s'endort la mollesse ;
cultivez votre organe, exercez-le sans cesse ;
sondez le coeur humain, parcourez ses détours :
de la langue française étudiez les tours.
L' actrice qui chérit sa superbe ignorance,
rampe, malgré tout l' or du Crésus qui l' encense.
Paraît-elle ? Aussi-tôt elle s' entend siffler.
Avant de déclamer, on doit savoir parler.
De l' art de prononcer faites-vous une étude :
la voix est un ressort qui cède à l' habitude ;
c' est la route du coeur ; sachez vous la frayer ;
séduire mon oreille, et non pas l' effrayer.
Je condamne au silence une actrice profane,
qui change en cris aigus les soupirs d' Ariane,
celle qui ne formant qu' un bruit vague et confus,
laisse expirer ses tons, avec peine entendus,
ou qui, les yeux en pleurs, de deuil enveloppée,
évoque, en grasseyant, les mânes de Pompée.
Tremblez, défiez-vous d' un instinct pétulant,
qui fait tout hasarder, et ressemble au talent.
Jugez-vous de sang-froid, et d' un regard sévère,
observez de vos traits quel est le caractère.
On doit voir sur vos fronts respirer tour à tour,
l' ambition, la rage, et la gloire et l' amour.
Voulez-vous sur la scène exciter la tendresse ?
Il faut que votre abord, que votre air intéresse,
et puisse faire éclore en nos coeurs agités,
toutes les passions que vous représentez.
Sans ces charmes touchants, que d' abord l' oeil admire,
me rendrez-vous sensible aux douleurs de Zaïre,
qui, d' un culte nouveau craignant l' austérité,
pleure au sein de son dieu l' amour qu' elle a quitté ?

C.J. Dorat La déclamation théâtrale 1775



Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement, les femmes ; deuxièmement, les penseurs ; troisièmement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action ; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion ; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères. Si l'on étudie attentivement ces trois classes de spectateurs, voici ce qu'on remarque : la foule est tellement amoureuse de l'action, qu'au besoin elle fait bon marché des caractères et des passions. Les femmes, que l'action intéresse d'ailleurs, sont si absorbées par les développements de la passion, qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères ; quant aux penseurs, ils ont un tel goût de voir des caractères, c'est-à-dire des hommes, vivre sur la scène, que, tout en accueillant volontiers la passion comme incident naturel dans l'œuvre dramatique, ils en viennent presque à y être importunés par l'action. Cela tient à ce que la foule demande surtout au théâtre des sensations ; la femme, des émotions ; le penseur, des méditations. Tous veulent un plaisir ; mais ceux-ci, le plaisir des yeux ; celles-là, le plaisir du cœur ; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité.

Disons-le en passant, nous ne prétendons rien établir ici de rigoureux, et nous prions le lecteur d'introduire de lui-même dans notre pensée les restrictions qu'elle peut contenir. Les généralités admettent toujours les exceptions ; nous savons fort bien que la foule est une grande chose dans laquelle on trouve tout, l'instinct du beau comme le goût du médiocre, l'amour de l'idéal comme l'appétit du commun ; nous savons également que tout penseur complet doit être femme par les côtés délicats du cœur ; et nous n'ignorons pas que, grâce à cette loi mystérieuse qui lie les sexes l'un à l'autre aussi bien par l'esprit que par le corps, bien souvent dans une femme il y a un penseur. Ceci posé, et après avoir prié de nouveau le lecteur de ne pas attacher un sens trop absolu aux quelques mots qui nous restent à dire, nous reprenons.

Pour tout homme qui fixe un regard sérieux sur les trois sortes de spectateurs dont nous venons de parler, il est évident qu'elles ont toutes les trois raison. Les femmes ont raison de vouloir être émues, les penseurs ont raison de vouloir être enseignés, la foule n'a pas tort de vouloir être amusée. De cette évidence se déduit la loi du drame. En effet, au-delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal, créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire, et nous le répétons, des hommes ; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on

appelle la morale : tel est le but du drame. On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant, et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame.

En expliquant, comme il les entend et comme il les a déjà indiqués plusieurs fois, le principe, la loi et le but du drame, l'auteur est loin de se dissimuler l'exigüité de ses forces et la brièveté de son esprit. Il définit ici, qu'on ne s'y méprenne pas, non ce qu'il a fait, mais ce qu'il a voulu faire. Il montre ce qui a été pour lui le point de départ. Rien de plus.

Nous n'avons en tête de ce livre que peu de lignes à écrire, et l'espace nous manque pour les développements nécessaires. Qu' on nous permette donc de passer, sans nous appesantir autrement sur la transition, des idées générales que nous venons de poser, et qui, selon nous, toutes les conditions de l'idéal étant maintenues du reste, régissent l'art tout entier, à quelques-unes des idées particulières que ce drame, *Ruy Blas*, peut soulever dans les esprits attentifs.

Et premièrement, pour ne prendre qu'un des côtés de la question, au point de vue de la philosophie de l'histoire, quel est le sens de ce drame ? Expliquons-nous.

Au moment où une monarchie va s'écrouler, plusieurs phénomènes peuvent être observés. Et d'abord la noblesse tend à se dissoudre. En se dissolvant, elle se divise, et voici de quelle façon.

Le royaume chancelle, la dynastie s'éteint, la loi tombe en ruine ; l'unité politique s'émiette aux tiraillements de l'intrigue ; le haut de la société s'abâtardit et dégénère ; un mortel affaiblissement se fait sentir à tous au dehors comme au-dedans ; les grandes choses de l'Etat sont tombées, les petites seules sont debout, triste spectacle public ; plus de police, plus d'armée, plus de finances ; chacun devine que la fin arrive. De là, dans tous les esprits, ennui de la veille, crainte du lendemain, défiance de tout homme, découragement de toute chose, dégoût profond. Comme la maladie de l'Etat est dans la tête, la noblesse, qui y touche, en est la première atteinte. Que devient-elle alors ? Une partie des gentilshommes, la moins honnête et la moins généreuse, reste à la cour. Tout va être englouti, le temps presse, il faut se hâter, il faut s'enrichir, s'agrandir et profiter des circonstances. On ne songe plus qu'à soi. Chacun se fait, sans pitié pour le pays, une petite fortune particulière dans un coin de la grande infortune publique. On est courtisan, on est ministre, on se dépêche d'être heureux et puissant. On a de l'esprit, on se déprave, et l'on réussit. Les ordres de l'Etat, les dignités, les places, l'argent, on prend tout, on veut tout, on pille tout. On ne vit plus que par l'ambition et la cupidité. On cache les désordres secrets que peut engendrer l'infirmité humaine sous beaucoup de gravité extérieure. Et, comme cette vie acharnée aux vanités et aux jouissances de l'orgueil a pour première condition l'oubli de tous les sentiments naturels, on y devient féroce. Quand le jour

de la disgrâce arrive, quelque chose de monstrueux se développe dans le courtisan tombé, et l'homme se change en démon.

L'état désespéré du royaume pousse l'autre moitié de la noblesse, la meilleure et la mieux née, dans une autre voie. Elle s'en va chez elle, elle rentre dans ses palais, dans ses châteaux, dans ses seigneuries. Elle a horreur des affaires, elle n'y peut rien, la fin du monde approche ; qu'y faire et à quoi bon se désoler ? Il faut s'étourdir, fermer les yeux, vivre, boire, aimer, jouir. Qui sait ? A-t-on même un an devant soi ? Cela dit, ou même simplement senti, le gentilhomme prend la chose au vif, décuple sa livrée, achète des chevaux, enrichit des femmes, ordonne des fêtes, paie des orgies, jette, donne, vend, achète, hypothèque, compromet, dévore, se livre aux usuriers et met le feu aux quatre coins de son bien. Un beau matin, il lui arrive un malheur. C'est que, quoique la monarchie aille grand train, il s'est ruiné avant elle. Tout est fini, tout est brûlé. De toute cette belle vie flamboyante il ne reste pas même de la fumée ; elle s'est envolée. De la cendre, rien de plus. Oublié et abandonné de tous, excepté de ses créanciers, le pauvre gentilhomme devient alors ce qu'il peut, un peu aventurier, un peu spadassin, un peu bohémien. Il s'enfonce et disparaît dans la foule, grande masse terne et noire que, jusqu'à ce jour, il a à peine entrevue de loin sous ses pieds. Il s'y plonge, il s'y réfugie. Il n'a plus d'or, mais il lui reste le soleil, cette richesse de ceux qui n'ont rien. Il a d'abord habité le haut de la société, voici maintenant qu'il vient se loger dans le bas, et qu'il s'en accommode ; il se moque de son parent l'ambitieux, qui est riche et qui est puissant ; il devient philosophe, et il compare les voleurs aux courtisans. Du reste, bonne, brave, loyale et intelligente nature ; mélange du poète, du gueux et du prince ; riant de tout ; faisant aujourd'hui rosser le guet par ses camarades comme autrefois par ses gens, mais n'y touchant pas ; alliant dans sa manière, avec quelque grâce, l'impudence du marquis à l'effronterie du zingaro ; souillé au dehors, sain au dedans ; et n'ayant plus du gentilhomme que son honneur qu'il garde, son nom qu'il cache, et son épée qu'il montre.

Si le double tableau que nous venons de tracer s'offre dans l'histoire de toutes les monarchies à un moment donné, il se présente particulièrement en Espagne d'une façon frappante à la fin du dix-septième siècle. Ainsi, si l'auteur avait réussi à exécuter cette partie de sa pensée, ce qu'il est loin de supposer, dans le drame qu'on va lire, la première moitié de la noblesse espagnole à cette époque se résumerait en don Salluste, et la seconde moitié en don César. Tous deux cousins, comme il convient. Ici, comme partout, en esquissant ce croquis de la noblesse castillane vers 1695, nous réservons, bien entendu, les rares et vénérables exceptions. - Poursuivons.

En examinant toujours cette monarchie et cette époque, au-dessous de la noblesse ainsi partagée, et qui pourrait, jusqu'à un certain point, être personnifiée dans les deux hommes que nous venons de nommer, on voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. C'est le peuple. Le peuple, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent ; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort ; placé très bas, et aspirant très haut ; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le coeur les préméditations du génie ; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa

misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait Ruy Blas.

Maintenant, au-dessus de ces trois hommes qui, ainsi considérés, feraient vivre et marcher, aux yeux du spectateur, trois faits, et, dans ces trois faits, toute la monarchie espagnole au dix-septième siècle ; au-dessus de ces trois hommes, disons-nous, il y a une pure et lumineuse créature, une femme, une reine. Malheureuse comme femme, car elle est comme si elle n'avait pas de mari; malheureuse comme reine, car elle est comme si elle n'avait pas de roi ; penchée vers ceux qui sont au-dessous d'elle par pitié royale et par instinct de femme aussi peut-être, et regardant en bas pendant que Ruy Blas, le peuple, regarde en haut.

Aux yeux de l'auteur, et sans préjudice de ce que les personnages accessoires peuvent apporter à la vérité de l'ensemble, ces quatre têtes ainsi groupées résumeraient les principales saillies qu'offrait au regard du philosophe historien la monarchie espagnole il y a cent quarante ans. A ces quatre têtes il semble qu'on pourrait en ajouter une cinquième, celle du roi Charles II. Mais, dans l'histoire comme dans le drame, Charles II d'Espagne n'est pas une figure, c'est une ombre.

A présent, hâtons-nous de le dire, ce qu'on vient de lire n'est point l'explication de *Ruy Blas*. C'en est simplement un des aspects. C'est l'impression particulière que pourrait laisser ce drame, s'il valait la peine d'être étudié, à l'esprit grave et consciencieux qui l'examinerait, par exemple, du point de vue de la philosophie de l'histoire.

Mais, si peu qu'il soit, ce drame, comme toutes les choses de ce monde, a beaucoup d'autres aspects et peut être envisagé de beaucoup d'autres manières. On peut prendre plusieurs vues d'une idée comme d'une montagne. Cela dépend du lieu où l'on se place. Qu'on nous passe, seulement pour rendre claire notre idée, une comparaison infiniment trop ambitieuse : le mont Blanc, vu de la Croix-De-Fléchères, ne ressemble pas au mont Blanc vu de Sallanches. Pourtant c'est toujours le mont Blanc.

De même, pour tomber d'une très grande chose à une très petite, ce drame, dont nous venons d'indiquer le sens historique, offrirait une tout autre figure, si on le considérait d'un point de vue beaucoup plus élevé encore, du point de vue purement humain. Alors don Salluste serait l'égoïsme absolu, le souci sans repos ; don César, son contraire, serait le désintéressement et l'insouciance; on verrait dans Ruy Blas le génie et la passion comprimés par la société, et s'élançant d'autant plus haut que la compression est plus violente ; la reine enfin, ce serait la vertu minée par l'ennui.

Au point de vue uniquement littéraire, l'aspect de cette pensée telle quelle, intitulée *Ruy Blas*, changerait encore. Les trois formes souveraines de l'art pourraient y paraître personnifiées et résumées. Don Salluste serait le drame, don César la comédie, Ruy Blas la tragédie. Le drame noue l'action, la comédie l'embrouille, la tragédie la tranche.

Tous ces aspects sont justes et vrais, mais aucun d'eux n'est complet. La vérité absolue n'est que dans l'ensemble de l'œuvre. Que chacun y trouve ce qu'il y

cherche, et le poète, qui ne s' en flatte pas du reste, aura atteint son but. Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme ; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine. La foule qui se presse chaque soir devant cette oeuvre, parce qu'en France jamais l'attention publique n'a fait défaut aux tentatives de l'esprit, quelles qu'elles soient d'ailleurs, la foule, disons-nous, ne voit dans *Ruy Blas* que ce dernier sujet, le sujet dramatique, le laquais ; et elle a raison.

Et ce que nous venons de dire de *Ruy Blas* nous semble évident de tout autre ouvrage. Les œuvres vénérables des maîtres ont même cela de remarquable qu'elles offrent plus de faces à étudier que les autres. *Tartuffe* fait rire ceux-ci et trembler ceux-là. *Tartuffe*, c'est le serpent domestique ; ou bien c'est l'hypocrite ; ou bien c'est l'hypocrisie. C'est tantôt un homme, tantôt une idée. *Othello*, pour les uns, c'est un noir qui aime une blanche ; pour les autres, c'est un parvenu qui a épousé une patricienne ; pour ceux-là, c'est un jaloux ; pour ceux-ci, c'est la jalousie. Et cette diversité d'aspects n'ôte rien à l'unité fondamentale de la composition. Nous l'avons déjà dit ailleurs : mille rameaux et un tronc unique.

Si l'auteur de ce livre a particulièrement insisté sur la signification historique de *Ruy Blas*, c' est que, dans sa pensée, par le sens historique, et, il est vrai, par le sens historique uniquement, *Ruy Blas* se rattache à *Hernani* . Le grand fait de la noblesse se montre, dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, à côté du grand fait de la royauté. Seulement, dans *Hernani*, comme la royauté absolue n'est pas faite, la noblesse lutte encore contre le roi, ici avec l'orgueil, là avec l'épée; à demi féodale, à demi rebelle. En 1519, le seigneur vit loin de la cour, dans la montagne, en bandit comme *Hernani*, ou en patriarche comme *Ruy Gomez*. Deux cents ans plus tard, la question est retournée. Les vassaux sont devenus des courtisans. Et, si le seigneur sent encore d'aventure le besoin de cacher son nom, ce n'est pas pour échapper au roi, c'est pour échapper à ses créanciers. Il ne se fait pas bandit, il se fait bohémien. - On sent que la royauté absolue a passé pendant de longues années sur ces nobles têtes, courbant l'une, brisant l'autre.

Et puis, qu'on nous permette ce dernier mot, entre *Hernani* et *Ruy Blas*, deux siècles de l'Espagne sont encadrés ; deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles-Quint de dominer le monde ; deux siècles que la providence, chose remarquable, n'a pas voulu allonger d'une heure, car Charles-Quint naît en 1500, et Charles II meurt en 1700. En 1700 Louis XIV héritait de Charles-Quint, comme en 1800 Napoléon héritait de Louis XIV. Ces grandes apparitions de dynasties qui illuminent par moments l'histoire sont pour l'auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses yeux se fixent souvent. Il essaie parfois d'en transporter quelque chose dans ses oeuvres. Ainsi il a voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche.

Paris, 25 novembre 1838

Victor HUGO, *Ruy Blas*, préface

