

Conditions d'utilisation des contenus du Conservatoire numérique

1- [Le Conservatoire numérique](#) communément appelé [le Cnum](#) constitue une base de données, produite par le Conservatoire national des arts et métiers et protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle. La conception graphique du présent site a été réalisée par Eclydre (www.eclydre.fr).

2- Les contenus accessibles sur le site du Cnum sont majoritairement des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public, provenant des collections patrimoniales imprimées du Cnam.

Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n° 78-753 du 17 juillet 1978 :

- la réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur ; la mention de source doit être maintenue ([Cnum - Conservatoire numérique des Arts et Métiers - https://cnum.cnam.fr](#))
- la réutilisation commerciale de ces contenus doit faire l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

3- Certains documents sont soumis à un régime de réutilisation particulier :

- les reproductions de documents protégés par le droit d'auteur, uniquement consultables dans l'enceinte de la bibliothèque centrale du Cnam. Ces reproductions ne peuvent être réutilisées, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

4- Pour obtenir la reproduction numérique d'un document du Cnum en haute définition, contacter [cnum\(at\)cnam.fr](mailto:cnum(at)cnam.fr)

5- L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6- Les présentes conditions d'utilisation des contenus du Cnum sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Titre	Musée rétrospectif de la classe 18 : théâtre à l'exposition universelle internationale de 1900, à Paris : rapport du comité d'installation
Adresse	Saint-Cloud : impr. Belin frères, [1900?]
Collation	1 vol. (210 p., [31] f. de pl.) : ill. ; 29 cm
Nombre de vues	339
Cote	CNAM-BIB 8 Xae 520
Sujet(s)	Exposition internationale (1900 ; Paris) Théâtre -- Histoire Décors de théâtre -- Histoire
Thématique(s)	Expositions universelles
Typologie	Ouvrage
Langue	Français
Date de mise en ligne	10/06/2014
Date de génération du PDF	06/02/2026
Recherche plein texte	Disponible
Notice complète	https://www.sudoc.fr/019467001
Permalien	https://cnum.cnam.fr/redir?8XAE520

MUSÉE RÉTROSPECTIF
DE LA CLASSE 18
THÉÂTRE



8° Xae 520

MUSÉE RÉTROSPECTIF

DE LA CLASSE 18

THÉÂTRE

8° Xae-89
: 5.
14 mars 1903.

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE
DE 1900, A PARIS

RAPPORT

DE

COMITÉ D'INSTALLATION

Exposition universelle internationale de 1900

SECTION FRANÇAISE

Commissaire général de l'Exposition :

M. Alfred PICARD

Directeur général adjoint de l'Exploitation, chargé de la Section française :

M. Stéphane DERVILLÉ

Délégué au service général de la Section française :

M. Albert BLONDEL

Délégué au service spécial des Musées centennaux :

M. François CARNOT

Architecte des Musées centennaux :

M. Jacques HERMANT

COMITÉ D'INSTALLATION DE LA CLASSE 18

Bureau.

Président : M. GAILLIARD (Pierre), O. ✱, directeur de l'Académie nationale de musique.

Vice-Présidentes : M^{me} BARTET (Julia), sociétaire de la Comédie-Française.

M^{me} BERNHARDT (Sarah), artiste dramatique, directrice de théâtre.

Rapporteur : M. MONVAL (Georges), archiviste de la Comédie-Française.

Secrétaire : M. REYNAUD (Charles), ✱, architecte de la direction de l'Académie nationale de musique.

Trésorier : M. GUTTERLE (Richard), armes, armures, objets d'art et bijouterie de théâtre.

Membres.

MM. BERNIER (Louis), O. ✱, membre de l'Institut, architecte du gouvernement.

CARPEZAT (Eugène), ✱, peintre décorateur.

CHAPERON (Philippe), peintre décorateur.

DECERIS (Raoul), chef du service électrique à l'Académie nationale de musique.

HALLÉ (Charles), accessoires de théâtre.

LOISEL (Jules), cheveux, perruques, postiches.

COMMISSION DU MUSÉE RÉTROSPECTIF

MM. BAPT (Germain), ✱, critique d'art et collectionneur.

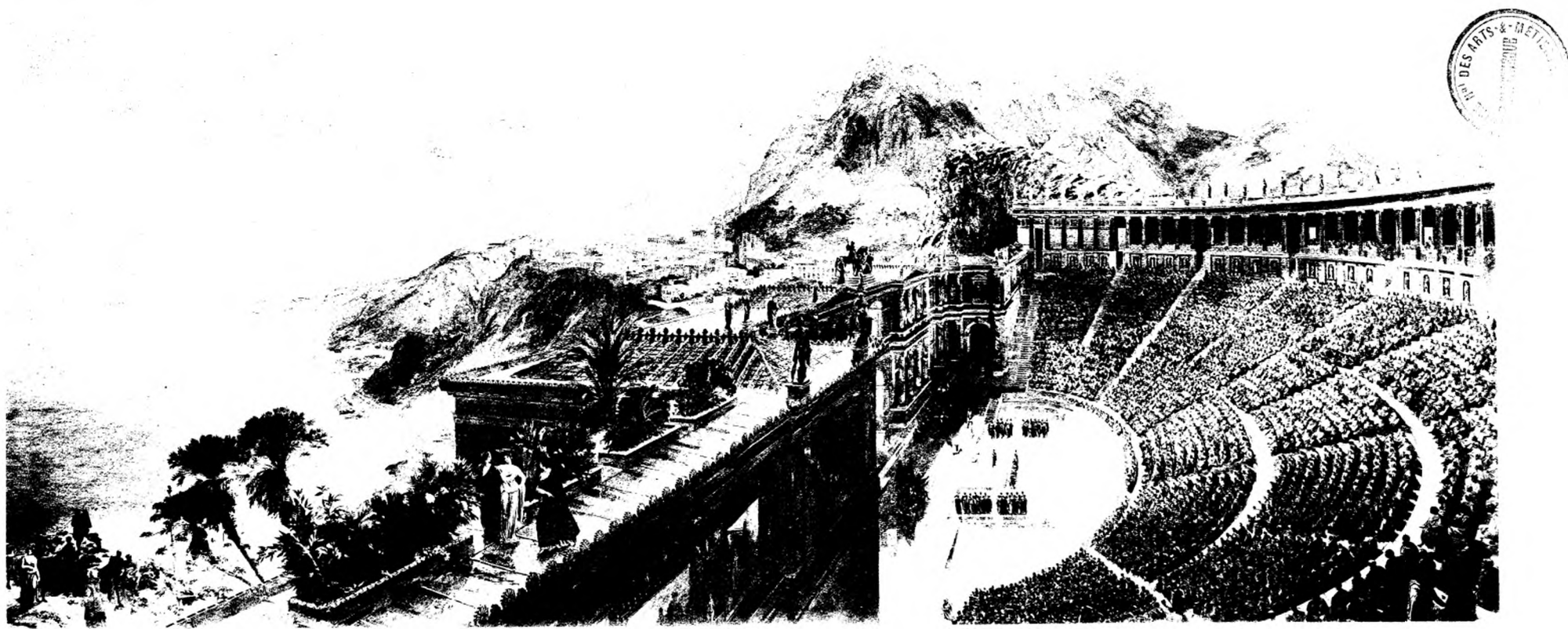
LARTIGUE (Octave), publiciste.

MALHERBE (Charles), archiviste de l'Académie nationale de musique.

QUENTIN-BAUCHART (Maurice), homme de lettres, membre du Conseil municipal de Paris, membre de la Commission supérieure des théâtres.

Rapporteur du Musée rétrospectif.

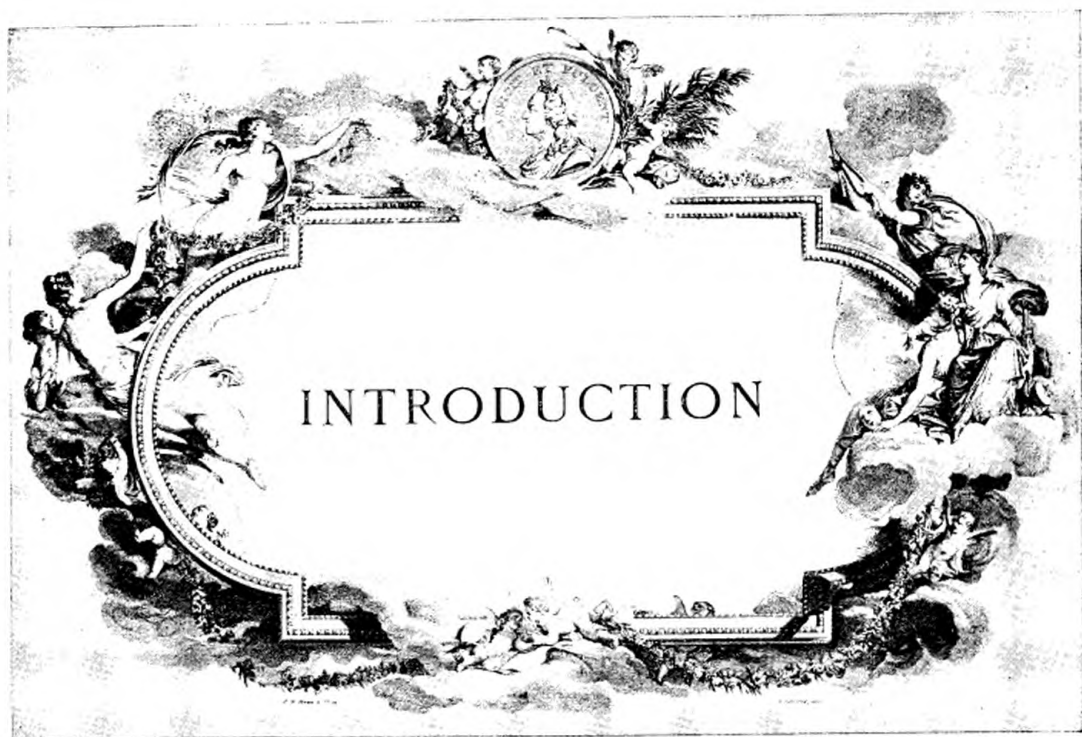
M. Ch. REYNAUD, ✱, architecte.



Bethand — Paris

Reconstitution du théâtre antique de Taormine, d'après une aquarelle de Viollet-le-Duc.

(Communiqué par M. C. Formigé.)



ous le titre général : *Matériel de l'art théâtral*, la Classe 18, à l'Exposition universelle de 1900, comprenait, pour ne citer que les principales branches qui la constituèrent : le décor, le costume et les accessoires.

Avant d'examiner séparément chacune de ces grandes divisions de la mise en scène *matérielle* du théâtre dans l'exposition rétrospective de cette Classe, il nous a semblé utile de suivre l'ordre des époques et de présenter, pour chacune d'elles, une vue d'ensemble, afin d'obtenir une idée plus nette de ce qu'était le théâtre à son origine, et des transformations successives qu'il a subies avant d'être ce qu'il est aujourd'hui.

En effet, que nous remonions à la naissance du théâtre antique, que nous considérions notre théâtre moderne, ou que nous parcourions l'histoire du théâtre pendant les vingt-cinq siècles qui séparent ces deux points extrêmes, qu'il s'agisse d'une tragédie de Sophocle, d'une comédie de Plaute, d'une farce de basochien ou d'une parade de Tabarin, sur toute scène, qu'elle s'élève en face des gradins de pierre du théâtre de Dionysius, à Athènes, ou des loges tendues de soie de notre Opéra,

qu'elle ait été bâtie pour des siècles par Pompée ou Scaurus, ou, à la hâte et pour un jour, sous le porche d'une de nos églises, sur la place d'un marché, sur la table de marbre du Palais de justice, ou les tréteaux des halles de Paris et de la place Dauphine, nous trouvons, aussi humble ou magnifique que soit cette scène, un décor, des acteurs portant des costumes et des accessoires, ici, attributs d'un rôle, et là, caractères d'une époque ou d'un milieu.



Explication des Mystères en plein vent.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Le décor peut même faire complètement défaut, mais il est tellement nécessaire que le metteur en scène y substituera quoi que ce soit pour le remplacer, comme à ce théâtre du Globe que Taine nous décrit en quelques lignes : « Sur un terrain » fangeux, au bord de la Tamise, s'élève le principal des sept théâtres de Londres » au temps de Shakespeare. Le Globe, sorte de grosse tour à six pans, entourée » d'un fossé boueux, surmontée d'un drapeau rouge; point d'apprêts, de perspec- » tive, peu ou point de décors mobiles. Un écriteau en grosses lettres indique au » public qu'on est à Londres ou à Constantinople. » Et Taine, citant Philip Sidney,

ajoute : « Vous avez l'Afrique d'un côté et l'Asie de l'autre, avec une si grande
 » quantité d'Etats secondaires que l'acteur, quand il entre, est toujours obligé de
 » vous dire où il est, autrement on n'entendrait rien à son histoire. Puis, voici
 » trois dames qui se promènent pour cueillir des fleurs et, là-dessus, nous devons
 » croire que la scène est un jardin. Un peu après, nous entendons parler, au même
 » endroit, d'un naufrage, et notre devoir est d'accepter ce même endroit pour un
 » rocher. Arrivent deux armées
 » représentées par quatre épées
 » et un bouclier, et quel est le
 » cœur si dur qui refuserait de
 » prendre cela pour une bataille
 » rangée? Quant au temps, ils
 » sont encore plus libéraux. D'or-
 » dinaire, un jeune prince et une
 » jeune princesse tombent amou-
 » reux l'un de l'autre; après beau-
 » coup de traverses, la princesse
 » devient grosse, accouche d'un
 » beau garçon : le garçon est per-
 » du, devient homme et prêt à
 » engendrer un autre garçon.....
 » tout cela en deux heures! »

Eh bien! là, sur la scène du Globe, cet écriteau, cette déclaration verbale de l'acteur vous disant où il est, comme un chef de train vous crie la station où vous vous arrêtez; cette mimique de dames cueillant des fleurs, ce rocher dénoncé par le récit d'un naufrage, ces quatre épées et ce bouclier, épaves de la bataille dont on va vous parler, sont des décors; seulement ils appartiennent à l'école *symbolique* au lieu de relever de l'école *réaliste*.

Ce qui aboutit à ce paradoxe, qu'une scène sans décor en a plus que celle où se développe l'acte d'opéra le plus mouvementé, puisque, sur l'invitation de l'acteur, les spectateurs, procédant eux-mêmes aux changements à vue les plus foudroyants, se figurent tout ce qu'on leur dit d'imaginer. Et vous avez ainsi tout juste autant de décors que de spectateurs!

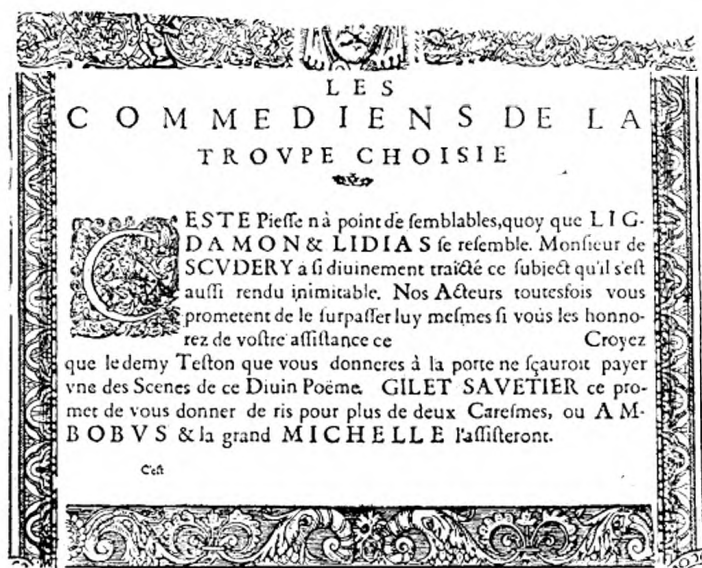
Le théâtre de Guignol a ses décors; ses acteurs ont des costumes et le bâton



Frontispice du manuscrit de Mahelot.
 (Bibliothèque nationale.)

de Polichinelle est un accessoire tout comme le sceptre d'OEdipe ou d'Agamemnon.

Le saltimbanque de carrefour a mieux qu'un décor; il débite son boniment sur la place publique elle-même, lorsque les marquis de Molière n'en ont que la silhouette peinte à la détrempe sur une toile de fond; il a aussi son costume : maillot et caleçon; et le tapis pelé, sur lequel il va peut-être se casser les reins, est un accessoire, comme l'Aubusson dans lequel s'enfoncent les talons rouges des



La plus ancienne affiche de théâtre.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

grands seigneurs de la Comédie-Française : il a même son orchestre dans le joueur d'orgue qu'il fait jouer pour retenir son public pendant les entr'actes de son travail.

Le théâtre a donc ici une indivisible unité : scènes, décors, costumes et accessoires forment un bloc. Ce bloc informe deviendra statue, mais la matière composite se dégrossira d'ensemble; comme les bonshommes dessinés par un enfant ont une tête, un corps, des bras et des jambes, aussi bien que tel personnage détaché d'une toile de maître. La première scène qui s'éleva dans un bourg de l'Attique comportait les mêmes éléments que nos scènes modernes.

Dans cette notice qui sert de préface au catalogue des objets réunis dans la partie rétrospective de la Classe 18, nous n'avions à nous occuper que du Matériel de l'art théâtral, c'est-à-dire du décor, des costumes, des accessoires, etc., de ce qui constitue, en un mot, la mise en scène *matérielle*. Or, quelques périodes de l'histoire du théâtre manquent de documents précis sur ces matières: nous n'avons

done eu à en parler que très brièvement, nous contentant simplement de les signaler pour ne point interrompre le cours *chronologique* de notre étude.

Comme tout art, l'art scénique a ses traditions, aussi anciennes que le théâtre lui-même. Elles remontent, avec lui, au théâtre grec, d'où notre esquisse sur les scènes du théâtre d'Athènes.

Rome ne donna d'original que des combats de gladiateurs, des tueries de martyrs et des pantomimes. Lorsque Néron ou Domitien, dans le drame de *Laurcolus*, un tartuffe de l'époque, fait crucifier le héros et le fait ensuite dévorer par un ours sous les yeux des spectateurs, ce n'est plus du théâtre. Nous passons!

Mais la Gaule fut une province romaine et, aussi bien que Rome, la ville impériale, Nîmes, Arles, Toulouse, Lyon, Orange et la Lutèce de Julien l'Apostat eurent leurs théâtres ou leurs arènes.

Les monuments seuls nous rattacheraient ainsi au théâtre latin. Nous lui sommes reliés plus intimement encore par les jongleurs du cinquième siècle, saltimbanques de passage ou aèdes ambulants, mimes ou discurs, acrobates ou poètes, qui continuaient les *scenici*, les *scurra*, les *histriones* et les *thymelici* disparus.

Il n'y avait là rien à dire sur la mise en scène, car tout manque, sauf l'acteur, pauvre hère qui s'en va par les chemins, une viole grossière en sautoir. Les jongleurs eux-mêmes disparaissent pour faire place aux troubadours et aux trouvères, qui ne sont plus que des



Costume d'Armide, 1787 (maquette).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

rimeurs *du gai savoir* ou des faiseurs d'épopées.

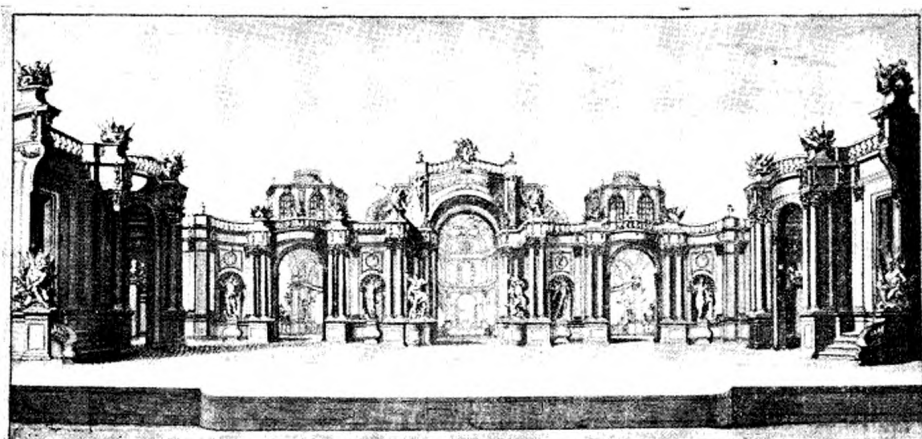
Rien jusqu'au onzième siècle qui voit naître le drame liturgique. Mais, après le drame d'Adam (xii^e siècle) dont nous connaissons la scène, assise sur les *établissements* dressés par les clercs de l'Eglise, nous avons les jeux et les miracles des treizième et quatorzième siècles qui ne nous laissent rien entrevoir de leur mode de représentation.

Nous ne pouvons donc qu'imaginer la mise en scène, au treizième siècle, des miracles : de *Théophile*, par Rutebeuf, de *saint Nicolas*, de Jean Bodel, comme celle des comédies d'Adam de la Halle qui s'appellent le jeu de *Robin et Marion* et le jeu de la *Feuillée*. Le texte de ce dernier nous décrit une procession de reliques,

un repas offert à la fée Morgue et un souper improvisé dans une taverne où un moine, en rupture de couvent, paie l'écot en laissant en gage les reliques de saint Acaire.

Pour les décors où se passait une action aussi mouvementée, nous ne savons qu'une chose, c'est que l'abri de branchages qui s'appelait une *feuillée* ou une *feuillie* donne son nom à l'œuvre d'Adam.

L'organisation scénique des miracles dramatiques du quatorzième siècle, dits *miracles de Notre-Dame*, reste aussi incertaine que celle des jeux et miracles du siècle précédent et on peut le regretter surtout pour *Griselidis*, miracle du quator-



LE DÉCOR DE LA FEUILLIE DU 14^e SIÈCLE
Dessiné par M. L. de la Harpe, gravé par M. de la Harpe.



LE DÉCOR DU COLLÈGE DE PENES
Dessiné par M. L. de la Harpe, gravé par M. de la Harpe.

Le théâtre au collège.
(Bibliothèque nationale.)

zième siècle, dont MM. Silvestre et Eug. Morand ont fait un joli mystère représenté à la Comédie-Française, le 15 mai 1891. Chose curieuse, dans le miracle du moyen âge, le diable n'avait point de rôle !

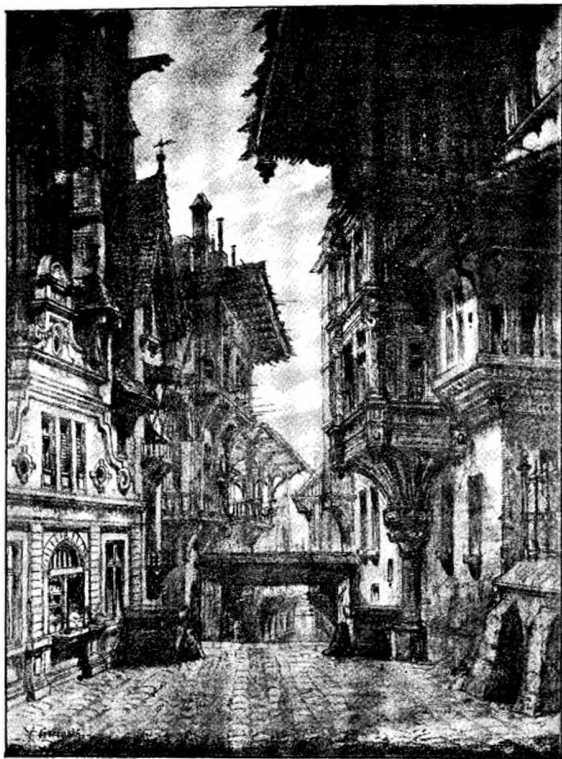
Nous nous sommes particulièrement arrêté sur les *Mystères*, qui sont un merveilleux épanouissement du théâtre du moyen âge aussi différent du théâtre des deux antiquités grecque et latine qu'une cathédrale gothique peut l'être du Parthénon.

Les *moralités*, les *farces* et les *soties*, un moment contemporaines des mystères, et qui leur survécurent quelque temps, représentent le théâtre nomade de la Basoche et des Enfants sans souci.

Ils jouent, ceux-là, un peu partout, sur la table de marbre du Palais, au marché des Innocents ou chez les notables qui les demandent ; mais ils ne transportent pas de décors avec eux ; peut-être ont-ils sous leur vêtement quelque costume de fantaisie ou dans la poche quelque coiffure bizarre, et c'est tout. Quand Baso-

chiens et Enfants sans souci, appelés par les confrères de la Passion après l'interdiction des Mystères, joueront à la Trinité ou à l'Hôtel de Bourgogne, mêlés à quelque troupe professionnelle et, par instants, aux *gelosi* italiens, ils se contenteront des décors de l'ancien répertoire censuré.

Pour les costumes, en dehors des *gelosi* qui en ont de traditionnels comme ceux d'Arlequin, de Pantalon, du Capitan et de Scaramouche, et en dehors de



Germain (esquisse au crayon).
(Bibliothèque de l'Opéra.)

quelques types particuliers tels que Turlupin et Grosguillaume qui s'en sont fait de spéciaux, les acteurs iront s'habiller chez le fripier quand la garde-robe de l'Hôtel ne sera plus mettable. De ce théâtre satirique et souvent d'une licence grossière il ne subsistera qu'un chef-d'œuvre : *Patelin*, écrit on ne sait par qui et joué on ne sait où ni comment.

Reste le théâtre de la Renaissance qui remonte au milieu du seizième siècle. Né dans les collèges, joué par des écoliers, ce théâtre, qui n'a rien de scénique, méritait pourtant qu'on s'y arrêtât un instant, attendu qu'il est le précurseur de

notre théâtre classique des dix-septième et dix-huitième siècles et nous mène au théâtre romantique du dix-neuvième siècle, si complet et si riche au point de vue de la mise en scène. C'est à ce théâtre contemporain que nous devons consacrer la plus grande partie de notre étude.

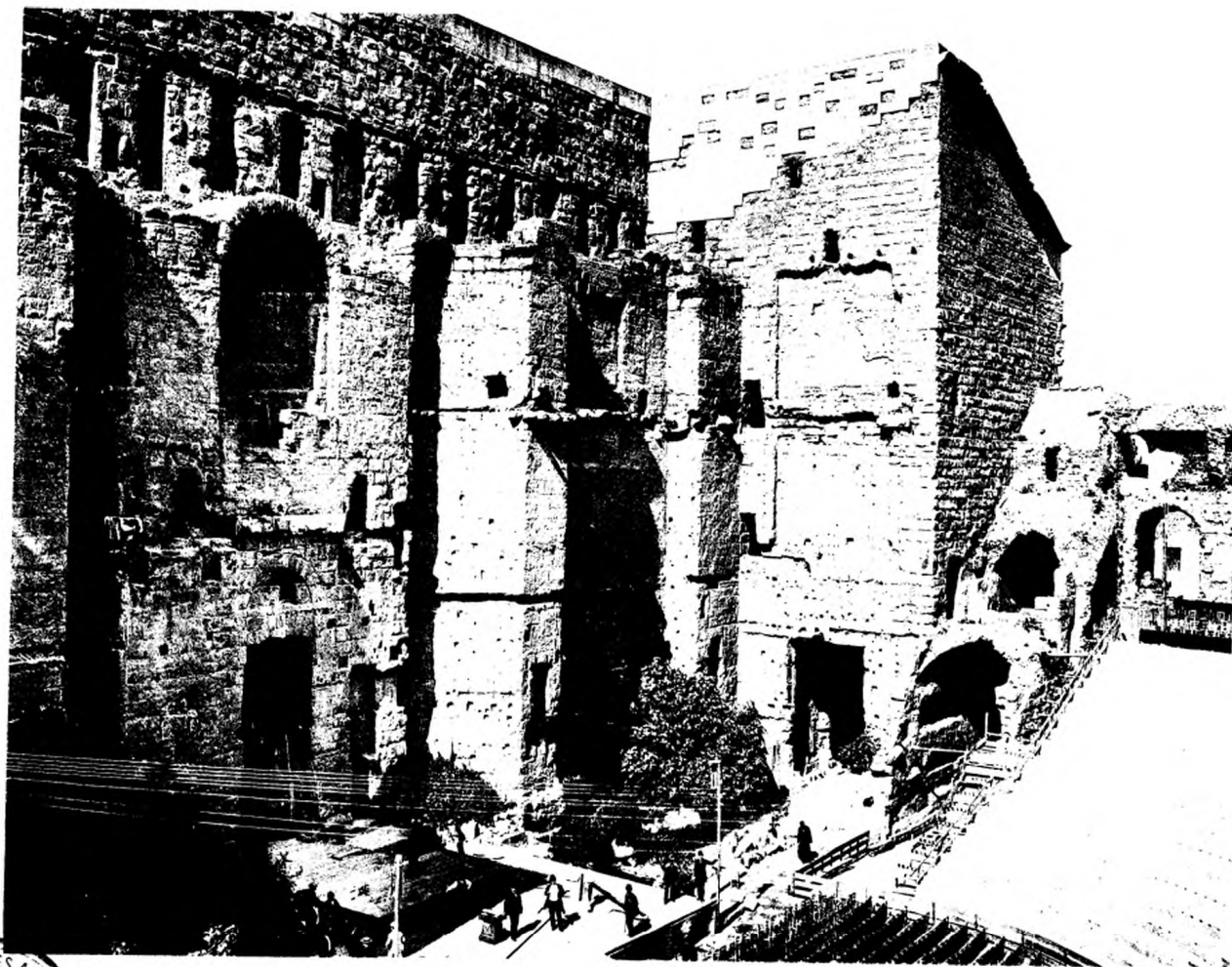
Nous n'avons pas la prétention d'avoir découvert quelque chose de nouveau. Les travaux antérieurs sur la matière sont si nombreux et si complets que nous n'avons eu qu'à les consulter pour y trouver, et au delà, tout ce que nous avions à rechercher.

L'Essai sur l'histoire du Théâtre, de M. Germain Bapst, entre autres, que notre collègue a publié à la suite de l'Exposition rétrospective de 1889, a été pour nous d'un précieux secours. Nous dirons sur le théâtre en France beaucoup de choses d'après cet excellent livre, et nous remercions l'auteur de nous avoir permis d'être aussi indiscret qu'il nous serait utile.

Des autorités littéraires comme celles de MM. Petit de Julleville, E. Rigal et Gidel, nous ont également servi de guides dans cette étude.

Enfin, nous tenons essentiellement à remercier notre ami, M. J. Lapalus, qui a été un précieux collaborateur dans ce travail de recherches, et M. Sarriau, attaché aux Musées centennaux, qui a bien voulu nous prêter son concours éclairé dans le choix des illustrations que nous avons dû emprunter à diverses bibliothèques et collections particulières.

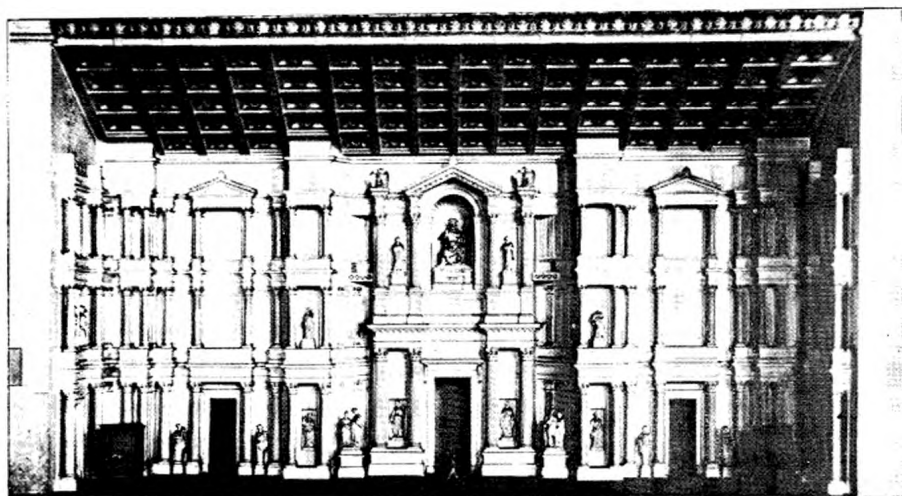




Phototypie Berthaud, Paris



Théâtre d'Orange — La Scène pendant les représentations de la Comédie Française.



Reconstitution de la Scène du théâtre d'Orange.
Maquette de M. A. Darvant, d'après Caristie Martel.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

ANTIQUITÉ



Chez les Grecs. — Comédie et tragédie sont d'origine dionysiaque. Le dithyrambe n'était d'abord qu'un cantique de choristes en l'honneur de Bacchus. En 535 avant Jésus-Christ, Thespis, du dème d'Icaria en Attique, fit du chef de chœur, du choryphée, un soliste qui, en parlant au nom du dieu lui-même, donna la réplique au chœur. Ce fut le premier dialogue dramatique.

Chez une nation aussi artiste que la Grèce, tout embryon d'art devenait vite un art parfait; les métamorphoses étaient rapides. Un seul siècle, le cinquième avant Jésus-Christ, suffit à la Grèce pour donner à l'art dramatique Eschyle, Sophocle, Euripide et Aristophane, quatre maîtres dont les chefs-d'œuvre sont encore des modèles.

Les tétralogies de ces poètes de génie furent jouées sur un théâtre de bois

qui servait encore vers 500, et qui fut remplacé par ce théâtre de Dionysos, fait de pierre et de marbre, et qui, terminé seulement en 330, laisse encore aujourd'hui, après vingt-deux siècles, admirer des ruines étagées sur le flanc méridional de l'Acropole d'Athènes.

« Le théâtre antique, a dit Saint-Marc Girardin, n'était pas une salle enfumée » et ténébreuse, éclairée par la lueur des quinquets, où l'on vient passer, le soir,



Théâtre de Taormine (état actuel). — Communiqué par M. G. Formigé.

» une heure ou deux dans de petites niches de bois; où le héros tragique, quand
» il parle du soleil, lève les yeux vers un lustre plus ou moins bien allumé, et,
» quand il invoque le ciel, regarde un plafond de bois peint, ou bien, au-dessus du
» plafond, la dernière galerie pleine de spectateurs tumultueux et débraillés. Le
» théâtre antique était placé sur le penchant d'un coteau, avec le ciel pour plafond,
» les montagnes et la mer pour décoration. »

Et jamais drame ne fut, en effet, joué dans un décor plus merveilleux et mieux adapté à l'action qui s'y déroulait.

Fables ou légendes religieuses, adultères royales ou parricides vengeurs, amours ou guerres, que les sujets soient empruntés à Hésiode ou à Homère, à des

temps disparus ou à des événements à peine à leur lendemain, tous avaient, pour excitant, l'intérêt national.

La ville offrant à chaque citoyen pauvre les deux oboles (30 centimes) qui représentaient le prix d'une place pour une journée, ces 20000 ou 30000 spectateurs suivant du regard les gestes du protagoniste et tendant l'oreille à ses récits ou aux lamentations du chœur, c'était Athènes tout entière voyant revivre un épisode de l'histoire de ses dieux ou de ses héros.

Que le lieu de l'action soit Argos, Thèbes, Trézène, Aulis ou Corinthe, de sa place, chacun pouvait indiquer le point de l'horizon où se trouvait la ville dont on parlait et dont la plus éloignée ne l'était pas de 20 lieues.

Lorsqu'on représentait les *Perses* d'Eschyle, on pouvait entendre, accompagnant doucement les vers du poète, les murmures des mêmes flots qui avaient recouvert les cadavres des Perses jetés de leur nef tyrienne dans la mer de Salamine.

Tous les drames du théâtre antique se passent devant deux décors : la façade d'un palais ou d'un temple avec trois portes ; un rivage avec ou sans un camp.

C'est toujours une action de plein air sur une scène de plein ciel.

Et ce maigre décor, enveloppé de la lumière du grand jour, planté devant la mer qui parle en sourdine au ciel qui l'écoute, suffit à enfermer des drames dont le tragique n'a jamais été dépassé.

A l'avant-dernière scène de l'*Agamemnon* d'Eschyle, le chœur des vieillards est devant la porte fermée du palais de l'Atride.

Il entend Agamemnon s'écrier derrière cette porte : « *A moi, je suis blessé à mort, en plein cœur !* »

— *Qui a crié !* interrogent les quinze choreutes.

— *Encore, encore une blessure !* gémit la victime.

— *C'est un cri de roi* », clament les vieillards et, pendant qu'ils se demandent s'ils ne vont pas, pour secourir ou punir, enfoncer la porte royale, cette porte s'ouvre.....

..... Et Clytemnestre, qu'elle encadre, une hache sanglante à la main, montrant un corps étendu à ses pieds, crie à Argos : « *Ce cadavre, c'est Agamemnon, mon époux, tué par la main que voici ! L'ouvrage est d'une bonne ouvrière, j'ai dit !* »

Quel autre décor imaginer à cette scène, que cette porte qui s'ouvre pour vous montrer la meurtrière, son amant derrière elle, restée debout auprès du corps de son époux qu'elle vient de tuer.

Cette nudité dans le décor s'explique en dehors même du drame qu'il souligne à peine.

Palais d'Argos ou de Thèbes, temple d'Apollon à Delphes ou de Pallas à Athènes, c'était, ici et là, les mêmes colonnes, les mêmes chapiteaux, les mêmes

frises et les mêmes frontons. La magnifique simplicité de l'art grec unifiait tout.

Chaque scène ne comportait que deux acteurs, trois au plus; s'il y en avait un quatrième, il était muet. Le drame se déroulait sans repos, entrecoupé seulement par les exclamations ou les réflexions du chœur. L'unité de lieu, sans être la règle, était l'habitude, d'où unité de décor. La seule tragédie des *Euménides* comporte trois décors : le temple d'Apollon à Delphes, l'Acropole d'Athènes avec le temple de Pallas et le Tribunal de l'Aréopage sur la colline d'Arès. Ces décorations étaient peintes sur des pylônes, à faces prismatiques tournant sur pivot, appelés *periacti*, et placés à gauche et à droite de la scène.

Les apparitions, comme celle du fantôme de Darius dans les *Perses* d'Eschyle;

les enlèvements, comme celui de Médée s'élevant dans les airs sur son char de magicienne; le *Deus ex machina*, ou l'intervention d'un dieu, comme, dans l'*Electre* d'Euripide, l'apparition des Dioscures descendant du ciel pour déclarer que, si le meurtre de Clytemnestre était un châtiment mérité, Oreste, son fils, qui l'avait commis, n'en était pas moins un parricide, étaient exécutées au moyen de trappes et de grues, celles-ci cachées dans le postscénium ou arrière-scène.

Sur une scène de quarante mètres de longueur faisant face à un amphithéâtre contenant 30 000 spectateurs, ouverte sous le ciel en pleine lumière, l'acteur rapetissé se voyait et s'entendait à peine. D'où la nécessité d'augmenter les tailles au moyen de cothurnes très élevés et d'accentuer les visages avec des masques agrandis, surmontés de perruques et garnis de barbes assorties. Ces masques permettaient, en outre,



Masque de Clytemnestre.
Reproduction de M. Ch. Hallé.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

aux hommes de jouer les rôles de femmes; celles-ci étant insuffisantes sur une scène qui exigeait une stature de Titan et une voix de Stentor. Les mœurs, d'ailleurs, qui ne donnaient, au théâtre, place aux femmes que pour les représentations tragiques, ne leur auraient pas livré la scène où se jouait la *Lysistrata* d'Aristophane.

Les masques étaient classés suivant le sexe, l'âge et le type qu'ils représentaient.

Il y avait : 25 séries de masques tragiques, savoir : 6 pour vieillards, 7 pour jeunes gens, 9 pour femmes et 3 pour esclaves;

Et 47 séries de masques comiques, savoir : 9 pour vieillards, 10 pour jeunes gens, 7 pour vieilles femmes, 14 pour jeunes filles et 7 pour esclaves.

Puis c'étaient les masques des dieux et des héros, des marchands et des pédagogues, des pères et des fils, des soldats et des nourrices.

Ils étaient faits d'écorce de bois, ou de cuir, ou de toile, repoussés dans un moule en creux, qui faisait saillir en dehors tous les reliefs du visage, et peints ensuite pour les rendre aussi vivants que possible.

Doublés en cuivre, en airain ou en argent, ils s'adaptaient à la figure de l'acteur en ne laissant à découvert que les yeux et la bouche. L'ouverture, pratiquée en face de la bouche, s'élargissait à l'intérieur et, formant entonnoir, augmentait la portée de la voix.

Faits de main d'artiste, ces masques idéalisaient les dieux ou les héros, fixaient dans des lignes tourmentées l'expression de la douleur ou de la passion, creusaient en rides puissantes les rides de la comédie ou les emportements du drame.

Un masque désignait un rôle et parfois, dans la comédie, par une ressemblance voulue, un contemporain qui pouvait être un spectateur. Quand Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, mit Socrate sur la scène, le masque de l'acteur devait reproduire les traits du philosophe. Le même poète projetait certainement d'en faire faire un à la ressemblance de Cléon, tyran d'Athènes, lorsque, pour la représentation des *Chevaliers*, la crainte ayant empêché le modelleur de se risquer à une exactitude trop parfaite, le poète dut lui-même se grimer le visage et jouer, dans sa propre comédie, le rôle trop redouté.

Les traits exagérés de ces masques s'estompaient dans la large perspective de la scène, un peu comme les statues à peine dégrossies de nos cathédrales, perdues dans la pénombre des tours ou équilibrées sur les pointes des flèches, grimacent dans le ciel, mais apparaissent, d'en bas, enveloppées d'extases.

Le costume achevait de définir ce que sous-entendait le masque.

Le génie grec, qui fixa l'expression de la beauté divine et humaine, sut d'abord draper le corps humain comme un artiste le modèle qu'il va idéaliser. Une mode immortelle sortit de cet art intuitif et ne changea plus. Les chlamydes et les péplums grecs n'étaient pas tous de même couleur ni de même étoffe, mais la coupe, toujours la même, laisse tomber le vêtement en plis presque hiératiques.

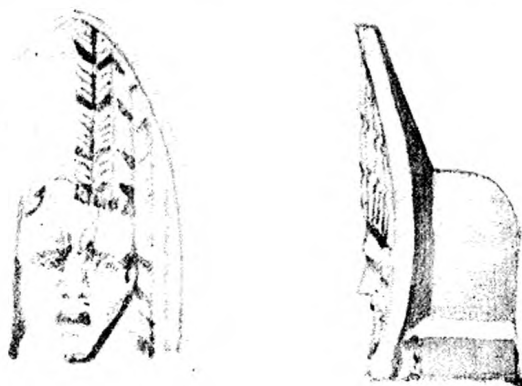
Le costume resta donc, sur le théâtre, immuablement traditionnel. Ample et de couleurs éclatantes pour les dieux et les héros, il ne se modifiait qu'en se simplifiant pour les seconds et les troisièmes rôles, et cette simplification était toujours assez caractéristique pour désigner, à première vue, à qui l'on avait affaire. Les attributs distinguaient, d'ailleurs, les personnages d'une façon plus précise. Une robe jaune et un caducée annonçaient Mercure; Diane avait un croissant dans les cheveux et Jupiter des foudres à la main; un long bâton à la crosse sculptée en



Masque de comédie.
Reconstitution de M. Ch. Hallé.
[Bibliothèque de l'Opéra.]

fruit, en fleur ou en tête d'oiseau, était le sceptre des rois d'Ihomère et des rois de théâtre.

La comédie, plus vive d'allure et plus fantaisiste dans son scénario, exigeait une mise en scène plus compliquée et des costumes plus variés.



Masque ornemental du Théâtre antique de Vayson
(d'après un croquis de M. G. Formigé).

Les *Oiseaux* d'Aristophane comptent vingt-trois personnages parlants, dont trois dieux : Prométhée, Neptune et Hercule, deux rôles muets, des messagers et un chœur d'oiseaux.

Nous voyons, dans ce chœur, des pies, des tourterelles, des plongeurs, des pies-grièches, des orfraies, des piverts et d'autres encore. La huppe à la triple aigrette les nomme les uns après les autres, comme une commère de revue : le roitelet et son cri aigu, le flamant aux ailes rouges comme des flammes, Procné costumée en courtisane avec une tête de rossignol. C'était là surtout une affaire de masques, mais aussi de costumes, car ces oiseaux avaient des ailes quoique les ailes n'aient pas de plumes, ce dont la huppe s'excuse à Evelpide. « *Es-tu oiseau ou paon ?* lui demande celui-ci.

— *Je suis oiseau !*

— *Et tes plumes ? Je ne les vois pas. Elles sont tombées à la suite d'une maladie ?*

— *Non, chaque hiver, tous les oiseaux perdent leurs plumes et, plus tard, il leur en repousse d'autres. »*

Dans les *Grenouilles*, qu'Aristophane écrit contre Euripide, il y a plusieurs changements de décor et une descente aux enfers. Voici comment elle s'exécute. Bacchus, comme plus tard Alexandre, cherche un poète qui soit digne de le chanter. Eschyle, Sophocle et Euripide sont morts. Il ira donc aux enfers pour faire son choix. Mais on n'y descend qu'en traversant l'Achéron dans la barque du nocher infernal. L'orchestre, lieu où le chœur rythmait ses danses et ses évolutions

autour de la thyméla, était, comme le nôtre, en contre-bas de la scène avec laquelle il communiquait par deux escaliers situés l'un à droite et l'autre à gauche. L'orchestre va donc représenter l'Achéron, et Bacchus s'embarquant à droite de la scène (*logeum*), dans une barque portée à dos d'hommes ou emboîtée dans une rainure qui permettra de la trainer, traversera l'orchestre et ira aborder à gauche,



Bas-relief de Pompée (moulage).

(Bibliothèque de l'Opéra).

et comme le temps du voyage, coupé par un chœur de grenouilles, a permis un changement de décor, le dieu, en débarquant, se trouvait dans les enfers, en face du palais de Pluton.

La suppression de la parabase empêchant le choryphée, à la fin de la pièce, de retirer son masque et de parler à visage et à mots découverts des hommes et des choses du jour, fit, après Aristophane, dévier la comédie vers l'étude de mœurs.

Aux masques et aux costumes des rôles personnifiés, comme ceux de Socrate, de Cléon, d'Euripide; de généraux, comme Démosthène et Nicias, ou de Démos, le peuple, se substituèrent les masques et les costumes des rôles types du rhéteur, du sycophante, du fils prodigue et amoureux, du père avare, de l'esclave fourbe, de l'usurier, du parasite, du cuisinier, du soldat fanfaron, de la matrone acariâtre et de l'ingénue. Celle-ci, victime d'un enlèvement et rencontrée au milieu de la

pacotille d'un marchand d'esclaves, est reconnue par son père, à une cicatrice, comme Oreste reconnu par Electre, ou à un bijou qu'elle a pu conserver. La croix de ma mère remonte ainsi presque à Palamède, comme le jeu de l'oie.

Tout le répertoire des comédies grecques et latines est bâti sur ce plan. Le

thème est classique et les variations ne le modifient guère. Molière lui-même ne le modifiera pas davantage.

Et ici, plus encore que dans la tragédie, la simplicité d'intrigue impose la simplicité du décor, et la liste restreinte des personnages types impose la tradition dans le costume et dans les accessoires.

Notre vêtement moderne relève tout entier de l'art du tailleur, la chlamyde grecque était à elle seule toute une garde-robe. Ce n'était qu'un manteau, mais on le portait de vingt manières différentes, chacune désignant presque le caractère, et tout au moins le rang social et les mœurs de celui qui le revêtait. Rejeté sur l'épaule gauche et dégageant la main droite à la hauteur de la poitrine, c'était la tenue des premiers citoyens; la bienséance obligeait les jeunes gens à s'en envelopper plus étroitement; plus ou moins bien drapé, il disait l'élégance ou la vulgarité du personnage; attaché sur la poitrine, c'était le manteau du soldat; roulé comme une couverture autour du corps, il dénonçait un sycophante, mangeur de figes en public, et, ailleurs, tout ce qu'on voulait.

La seule tunique, serrée autour des reins et descendant jusqu'aux genoux, avec deux manches courtes, était le vêtement du citoyen; si, pour laisser le bras droit plus libre, elle n'avait qu'une

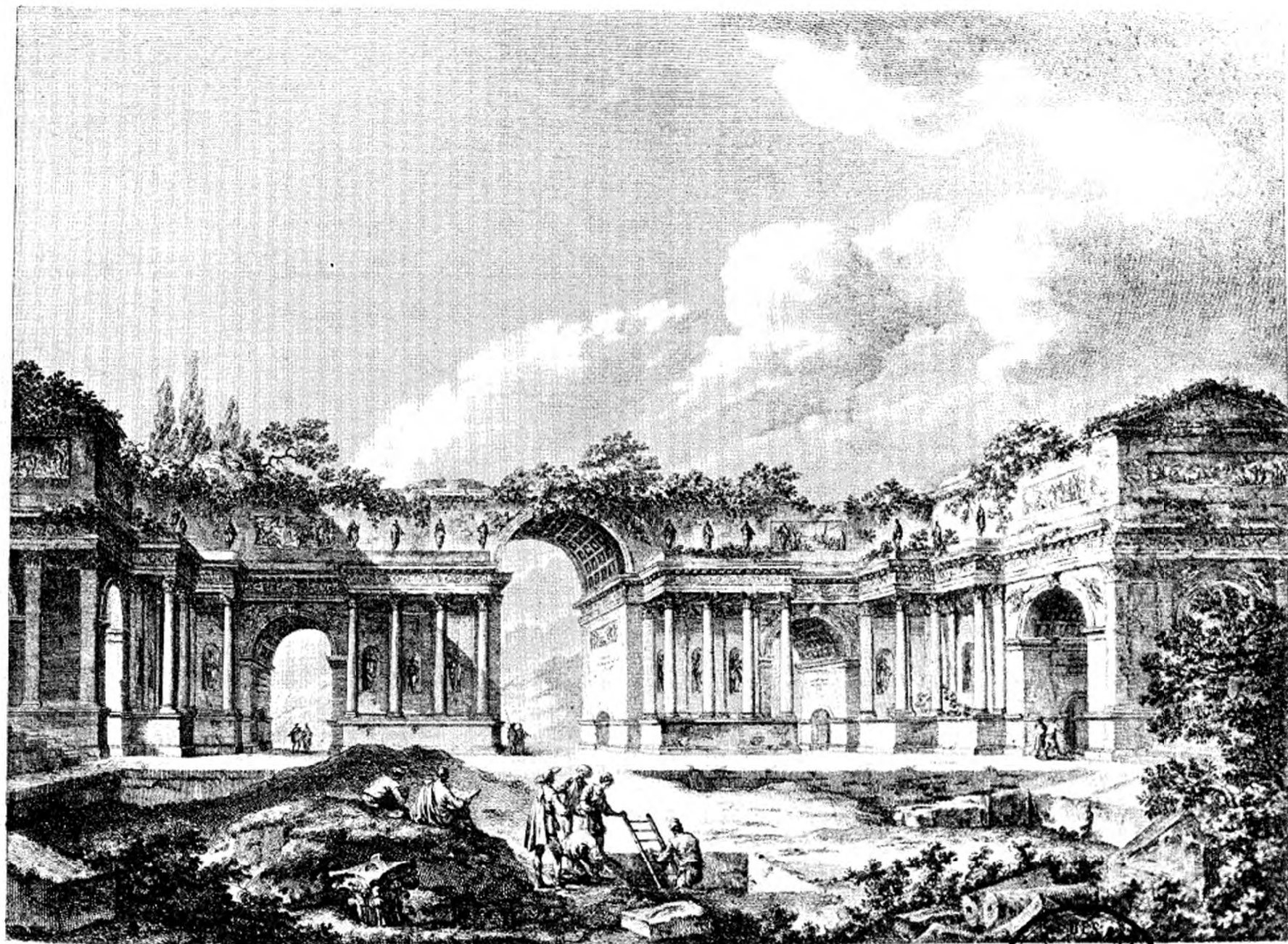
manche descendant sur le bras gauche au-dessus du coude, elle devenait le vêtement de l'esclave, et il en était ainsi de chaque partie du costume.

Du haut du troisième étage de l'amphithéâtre, le spectateur distinguait alors le rôle du personnage, et, s'il ne l'entendait pas toujours, devinait sa parole à son geste et à sa tenue.

Chez les Latins. — Rome et Athènes étaient l'une et l'autre des villes orien-



Danseuse du théâtre d'Herculanum.
Statue du Musée de Naples.



Composée par Pierre de Vitruve

Gravée par Berthault

*Vue de l'Avant-Scène ou Proscenium du Théâtre de Taorminum
rétabli,*

et tel que l'on présume qu'il pouvoit être d'après ce qui en existe encore.

17^e Siècle



A. P. D. A.

tales. Si Thèbes et Argos ont incendié Troie, des peuples de même origine, descendus du plateau de l'Iran, avaient bâti la dernière et les deux autres.

Les Romains, fils d'Énée le Troyen, étaient de la même race que les Grecs. La guerre de Troie fut une querelle de deux ménages appartenant à une même famille.

Nous retrouverons donc, ici et là, les mêmes mœurs sinon les mêmes tempéraments et les mêmes caractères. Au Latium et dans la Grèce, nous avons des peuples héritiers des mêmes légendes, inventeurs des mêmes dieux, et, les uns et les autres, bâtisseurs de temples et scrupuleux observateurs des cultes qui les avaient élevés.

Le culte engendre les fêtes religieuses, les fêtes invocatrices et d'actions de grâce, et la Grèce, ces jours-là, pour louer ses dieux, entretient le peuple, par la bouche de ses poètes, des grands hommes à la vie desquels ses dieux s'étaient mêlés. Rome fit de même.



Les spectacles dramatiques (*ludi scenici*) furent introduits pour la première fois à Rome en 362 avant Jésus-Christ comme un moyen d'apaiser le courroux des dieux (Tite Live). Avant cette époque on ne connaissait que les jeux du cirque. Les Romains avaient emprunté ces spectacles aux Toscans et les premiers comédiens qui jouèrent à Rome vinrent de l'Etrurie.

Dans l'origine, ces acteurs n'exécutèrent autre chose que des danses au son de la flûte ; ils ne parlaient pas, leur langage étant inconnu à Rome.

Les jeunes Romains commencèrent à imiter ces étrangers dans leurs fêtes solennelles des moissons ; ils se provoquaient réciproquement par des railleries qu'ils exprimaient en vers plus ou moins grossiers appelés *Versus Fescennini*, de Fescennia, ville d'Etrurie.

Peu à peu on perfectionna le genre de ces *compositions dramatiques*, qu'on appela *Satyræ* ou *Lanx satura*, composées de différents sujets et en vers de différentes mesures, sorte de plateau chargé de différentes espèces de fruits offerts tous les ans aux dieux à l'anniversaire de leurs fêtes. On mettait ces satyres en musique et on les débitait avec des gestes en rapport au sens des paroles avec un accompagnement de danses au son de la flûte.

Livius Andronicus, en 240 avant Jésus-Christ, tenta le premier d'écrire une pièce régulière.

Il était acteur dans ses propres ouvrages, comme c'était l'usage alors ; mais, comme sa voix devenait rauque à force de parler, il demanda la permission d'avoir à côté de lui un jeune garçon pour chanter les paroles au son de la flûte et il se bornait à jouer la pièce.

Livius Andronicus traduisit les tragédies grecques pour les faire jouer à l'occasion des fêtes nationales, *ludi Romani*; puis viennent, en 210, les fêtes plébéiennes, *ludi Plebei*; et les fêtes d'Apollon, *ludi Apollinares*; en 194, ce furent les fêtes de Cybèle, *ludi Megalenses*; et, plus tard, enfin, on donna des représentations théâtrales un peu sous n'importe quel prétexte : le triomphe d'un impérateur ou la mort d'un consulaire.

Le Romain, au point de vue social, fut un législateur et un soldat; au point de vue de l'art, il fut orateur et historien, littérateur à peine et poète quelquefois.



Bas-relief de Pompéi (moulage).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Original seulement dans la satire, il le sera moins au théâtre que partout ailleurs. Rome empruntera à la Grèce le plan de ses amphithéâtres, et Plaute et Térence imiteront Ménandre.

Le théâtre grec, quand cela était possible, était adossé à une colline dans les rochers de laquelle on taillait les sièges des spectateurs; le théâtre romain est, le plus souvent, isolé et sur un terrain plat. Son amphithéâtre est une demi-circonférence, tandis que celui des Grecs était formé d'un segment de cercle plus grand que la demi-circonférence, afin de recevoir plus de spectateurs. Mais Rome, dont les imitations furent surtout des agrandissements, retrouva et même dépassa le nombre des spectateurs du théâtre grec en bâtissant des amphithéâtres de plus grand rayon. Son théâtre aura, comme le nôtre, des loges d'avant-scène, et, de plus que le théâtre grec, une façade à plan droit, qui n'est que le mur du

postscénium auquel on accolera, en dehors, un portique dont les colonnades serviront de rendez-vous aux élégants et aux nouvellistes de l'époque.

L'orchestre grec, au milieu duquel s'élevait la *thymela* ou autel de Bacchus, était réservé aux danses du chœur qui montait sur la scène lorsqu'il avait à se mêler au drame.

L'orchestre du théâtre latin, qui ne fut jamais honoré d'aucun culte, était moins encaissé, et réservé aux personnages de distinction. La situation sociale des spectateurs était en raison inverse de la hauteur des gradins occupés. C'est la même chose aujourd'hui, seulement les gradins sont divisés en galeries.



Fresque de Pompéi (copie à l'huile).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

La scène latine, comme la scène grecque, était séparée de l'orchestre par un mur où se creusait une rainure destinée à recevoir le rideau (*aula*) qui s'abaissait pour ouvrir la scène et se relevait pour la fermer, et, encore comme la scène grecque, elle aura son mur de fond percé des trois portes classiques : celle du milieu, la porte royale (*valva regia*) et les autres, les portes des hôtes (*valvæ hospitales*), réservées, la porte royale à l'acteur qui jouait le rôle principal, au protagoniste ; la porte latérale de droite à l'acteur jouant le second rôle, au déutér-agoniste ; et la porte latérale de gauche à l'acteur jouant le troisième rôle, au tritagoniste.

Derrière le mur de fond était le *postscénium*, espace compris entre le mur de la scène et celui du théâtre lui-même. C'étaient les coulisses, occupées par les loges des acteurs et les magasins.

Les décors étaient de deux sortes : les *versatiles*, qui tournaient sur pivot

comme les *periacti* du théâtre grec, et les *ductiles*, qui glissaient sur des coulisses.

Mais bien modestes devaient être les décors illustrant les planches du théâtre volant, qu'à Rome, pendant plus d'un siècle, on monta et démonta à chaque représentation.

Le premier théâtre en pierre y date de 154 avant Jésus-Christ. Le sénat ayant interrompu les travaux, ce théâtre n'eut que des estrades provisoires en char-



Fresque de Pompéi (copie à l'huile).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

pentés sur lesquelles Hummius faisait encore asseoir, en 145, le public romain et qu'on enlevait après la fête.

Il faut arriver en 55 pour voir, sur le vieux sol de Rome, Pompée construire, sur le plan du théâtre de Mitylène, le premier amphithéâtre de pierre avec ses *cunei* et ses *præcinctiones*, dont les gradins pouvaient recevoir 40 000 spectateurs.

Le public grec, plus épris d'art littéraire, entendait les œuvres de ses poètes sans qu'elles soient coupées par acte; le chœur seul, par ses chants où il exprimait ses indignations ou ses pitiéés pour les héros du drame, suspendait l'action et laissait reposer les acteurs.

Après les spirituelles effronteries des parabases d'Aristophane, la parabase, qui n'était que le chœur tragique adapté à la comédie, fut supprimée et ne reparut plus dans les comédies grecques.

La tragédie et la comédie latine se passèrent du chœur et de la parabase. D'où la nécessité, pour un public aussi peu entraîné que les Romains, de découper les pièces par acte. La scène vide, la manœuvre du rideau indiquait les entr'actes

pendant lesquels un joueur de flûte, comme Arion au milieu des dauphins, calmait l'impatience des spectateurs.

« *J'ai besoin*, dit Pseudolus à la fin du premier acte de la pièce de Plaute qui porte son nom, *j'ai besoin de me retirer quelques moments chez nous pour rassembler dans ma tête une légion de fourberies; pendant ce temps-là, le joueur de flûte vous divertira.* »

Il arrivait même, comme dans le *Stichus* du même poète, que, s'il y avait en scène quelque buverie, le musicien en avait sa part.



Fresque de Pompée (copie à l'huile).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

« *Tiens*, dit Sagarinus versant à boire au musicien, *tiens, joueur de flûte, bois d'abord; quand le gobelet sera vide, tu nous joueras, comme d'habitude, un air quelconque, mais doux et tendre qui nous chatouille jusqu'au bout des ongles.* » Allons, entonne! » — A Stéphanie : « *Et toi, prune de mes yeux, donne-moi maintenant un baiser aussi long que sa lampe!* »

Souvent aussi, le musicien intervenait dans les jeux de scène. C'était au moment d'un monologue animé, d'un morceau d'éclat (*canticum*) qui se jouait à trois personnages : un mime qui faisait les gestes, l'acteur qui récitait et le musicien qui l'accompagnait en sourdine, comme aujourd'hui, d'ailleurs, notre orchestre au moment les plus pathétiques d'un drame.

Mais, au temps même des traductions grecques de Livius Andronicus qui osa le premier, dit Tite Live, faire représenter à Rome une pièce de théâtre « qui

ausus est argumento fabulam scribere »; au temps des drames romains et des légendes troyennes de Nævius et d'Ennius, des *fabulæ palliatæ* et des *fabulæ prætextæ* de Pacuvius et d'Acilius, Rome était trop préoccupée de son avenir pour s'absorber dans la contemplation d'un passé inconnu ou oublié.

La comédie de Plaute et de Térence et de leurs successeurs, de Trabea et d'Attilius à Titinius et Atta, avec ce qu'on appellerait aujourd'hui ses rôles à manteau, que ce manteau soit la prétexte, la toge ou le pallium, n'était pas non plus un divertissement populaire.



Scène de l'Andrienne de Térence. — Manuscrit du dixième siècle.

[Bibliothèque nationale.]

Pour connaître le public qui venait l'entendre, écoutez Plaute lui parler :

« Holà, crieur, lève-toi, invite les spectateurs à nous donner audience. » —
Aux spectateurs : « Il est de votre intérêt d'observer mes ordonnances. Aucune
» vieille courtisane ne s'assoira sur le devant du théâtre. Les licteurs se tairont,
» ainsi que leurs verges : l'indicateur des stalles (notre ouvreuse) ne passera pas
» devant les personnes pour faire placer quelqu'un pendant que les acteurs seront
» en scène. Ceux qui ont dormi chez eux toute la matinée doivent se résigner à
» rester debout, ou bien qu'ils ne dorment pas si tard. Que les esclaves ne s'emparent
» point des banquettes, qu'ils laissent la place aux hommes libres, ou qu'ils paient
» leur liberté. S'ils n'en ont pas le moyen, qu'ils s'en aillent chez eux pour éviter
» une double mésaventure : ici les verges qui leur chamarreraient le dos, chez eux
» le fouet qui punirait leur négligence au retour du maître. Les nourrices soigne-
» ront au logis les enfants à la mamelle et ne les apporteront pas au spectacle; par
» ce moyen, elles ne souffriront pas de la soif, leurs marmots ne mourront pas de
» faim et ne crieront pas ici comme des chevreaux. Les dames regarderont sans
» bruit, riront sans bruit et modéreront les éclats de leur voix perçante. Qu'elles
» réservent leur caquet pour la maison, afin de ne pas faire enrager leurs maris, ici,
» comme chez elles ! »

Une autre fois, sont mis en cause les coussins en jone qu'on louait pour adoucir la dureté des sièges de pierre, et dont le commerce, comme celui de nos petits banes, troublait la représentation.

Tout indique que le public venait là bien plutôt pour voir et entendre quelque chose qu'on ne voyait et n'entendait pas tous les jours, que pour s'émouvoir d'une intrigue monotone et invraisemblable, et se laisser aller aux charmes d'un esprit trop fin, d'une observation trop délicate et d'une langue trop littéraire, comme celle de Térence.

Pour ce théâtre, bâti sur un plan grec et dont le répertoire, latin par le fond



Scène de l'*Andrienne* de Térence. — Manuscrit du dixième siècle.

(Bibliothèque nationale.)

et la langue, reste grec par la forme, souvent par les costumes et surtout par le lieu de l'action, il n'y avait que trois espèces de décors : le décor tragique, le décor comique et le décor champêtre.

Le décor de la tragédie reproduit l'inévitable palais ou temple à trois portes des tragédies grecques ; la comédie, de son côté, évoluait dans la rue ou sur une place publique, entre deux maisons ou dans un décor, toujours le même, représentant, avec quelques arbres, un jardin ou un site quelconque.

D'ailleurs Plaute ne se gêne pas avec ses spectateurs.

Dans les *Ménechmes*, où la scène est à Epidamne sur l'Adriatique (aujourd'hui Durezzo, en Albanie), le poète s'exprime ainsi dans son prologue : « *La ville que vous voyez est Epidamne et le sera tout le temps de la pièce, puis, quand on en jouera une autre, la ville changera de nom avec les acteurs. Le même acteur n'est-il pas tour à tour marchand d'esclaves, jeune homme et vieillard, mendiant, roi, parasite ou charlatan ?* »

Dans son prologue de la *Mandragore*, Machiavel, qui a lu Plaute, présentera de même le décor de sa pièce à Léon X et aux spectateurs qui assistaient à sa représentation en 1515. « *Regardez cette décoration qui se déploie sous vos yeux : voilà votre Florence, une autre fois ce sera Rome ou Pise. Cette porte que vous*

» voyez là, à main droite, c'est celle de la maison d'un docteur qui a appris force
» lois dans Boëce. Cette rue qui s'ouvre à ce coin est la rue de l'Amour, où celui qui
» tombe une fois ne se relève plus. »



Symon Daus.

SIMON : Tout le monde dit que mon fils a une maîtresse.

DAUS : On se soucie bien de ça.

SIMON : M'écoutes-tu, oui ou non.

DAUS : Moi ? Oui, vraiment !

L'Andrienne, acte I, scène v. — Térence des Dues 1.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Beaucoup d'œuvres dramatiques nous manquent. Tout le théâtre latin qui nous est parvenu se compose de trente-six pièces : vingt comédies de Plaute, six comédies de Térence et dix tragédies de Sénèque qui ne furent pas écrites pour la scène.

(1) Manuscrit du *Térence des Dues*. — Les six comédies de Térence sont illustrées de 132 miniatures dues à un artiste inconnu du moyen âge à l'époque où, la tradition romaine étant absolument perdue, il dut imaginer une mise en scène en s'inspirant de ce qu'il avait sous les yeux. — « Par l'infinité variété des » édifices, nous dit M. H. Martin dans son savant article publié dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre* (janvier 1902), des décors, des jeux de scène aussi bien que des costumes et des attitudes des acteurs, les miniatures de ce manuscrit sont probablement la source la plus sûre de renseignements techniques que nous possédons pour l'histoire de la mise en scène à la fin du quatorzième siècle et au commencement du siècle suivant. »

Nous devons, à l'obligeance de M. H. Martin, les légendes qui accompagnent les miniatures que nous avons reproduites.

Des vingt-six comédies qui nous restent de Plaute et de Térence, aucune ne se passe à Rome ou même en Italie. Pour dix-huit, la scène est à Athènes : pour les autres, elle se transporte à Thèbes, à Calidon en Etolie, à Sicyone dans l'Argolide, à Epidamne en Albanie, et à Cyrène en Libye.

Pour le Romain, le théâtre reste un jeu grec, il vient s'y divertir comme un homme qui se croit sérieux se divertit aux fantaisies d'un artiste.

Parmi ce résidu du théâtre latin, le seul Stichus nous ouvre deux maisons : l'une est celle d'Antiphon, père de deux filles : Panegyris et Pinacie ; l'autre est celle de Panegyris.

Dans la première, c'est un dialogue entre Antiphon et Pinacie :

PINACIE, offrant un siège à son père : « *Asseyez-vous ici, mon père.* »

ANTIPHON : *Je ne m'assieds pas là, à toi de t'y asseoir ; mais je me mettrai sur ce banc.*

PINACIE : *Permettez-moi au moins qu'un coussin.....*

ANTIPHON : *Tu es bien attentive pour moi, je suis bien assis comme cela.*

Dans l'autre maison, c'est un banquet d'esclaves : il se compose de noix, de fèves, d'olives dans une écuelle et de petits gâteaux ; on y boit dans des gobelets samiens, on s'y assoit sur des bancs, comme les cyniques, ou l'on s'y couche sur un lit à trois places (*lectus tricliniaris*), où Stéphanie, la servante, se glisse entre ses deux camarades masculins, Stichus et Sagarinus, comme la fille de l'hôte entre Adolphe et Joconde.

Un siège, un banc, un coussin, un lit, des gobelets et des écuelles, tels sont tous les accessoires nécessaires à un répertoire de vingt-six comédies.

Cela nous affirme, une fois de plus, la simplicité primitive de la mise en scène du théâtre latin. Ce ne fut qu'au cours du premier siècle avant Jésus-Christ que cette mise en scène se fit moins succinète et que les acteurs, qui jouaient jusque-là à visage découvert, firent usage du masque grec ; mais, alors, il n'y avait plus de comédies parce qu'il n'y avait plus de poètes pour les écrire.

Le théâtre de Pompée contenait 40000 spectateurs.

Celui de Scaurus pouvait en recevoir 80000.

Pline l'Ancien nous le décrit en ces termes : « Scaurus fit élever le plus grand » ouvrage qu'ait jamais élevé la main de l'homme, non pour durer quelques jours, » mais avec la pensée d'éternité. Ce fut un théâtre soutenu par trois cent soixante » colonnes, et cela dans une ville où six colonnes de marbre hymettien, chez le » citoyen le plus illustre, avaient excité des murmures. La scène se composait de » trois étages. Les colonnes du premier étage étaient de marbre, celles du second » étaient en verre, luxe inouï dont on n'a pas d'exemple, celles du troisième étage » étaient en bois doré. Les colonnes du premier étage avaient trente-huit pieds » de haut, trois mille statues d'airain étaient placées dans les entre-colonnements.

» Quant aux étoffes attaliques, aux tableaux et à tous les accessoires du

» théâtre, tel en était le prix que Scaurus, ayant fait transporter à sa maison
» de Tusculum tout ce que ne réclamait pas l'usage journalier du luxe, et ses
» esclaves y ayant mis le feu par vengeance, la perte fut de 100 millions de
» sesterces (20 millions de francs). »

Scaurus avait été précédé par d'autres.

Dans les jeux funèbres célébrés en l'honneur de son père, César, qui n'était encore qu'édile, voulut que tout ce qui devait servir dans l'arène fût en argent :



PHEDRIA : *Tout mon corps tremble, Parmenon, et je frissonne depuis que je l'ai vue.*

PARMENON : *Du sangfroid ! Approchez-vous de ce feu, vous aurez plus chaud que vous ne voudrez.*

THAIS : *Qu'est-ce qui parle ? Comment ! c'est vous qui êtes là, Phedria ?*

L'Éunuque, acte I, scène II. — Terence des Dues.

Bibliothèque de l'Arsenal.

des lances d'argent brillaient dans les mains des criminels et perçaient les bêtes farouches, exemple, ajoute Plin^e l'Ancien, qu'imitent maintenant de simples villes municipales.

Aux jeux d'Antoine, la scène était d'argent, et, plus tard, Néron fit revêtir d'or, pour un jour, le théâtre de Pompéi, afin de le montrer à Tiridate, roi d'Arménie.

Et le même auteur nous dit encore ce qu'imagina Curion pour égaler Scaurus en extravagance.

« Il fit construire en bois deux théâtres de la plus grande dimension, chacun
» sur un pivot tournant. Le matin, on jouait des pièces sur les deux théâtres :

« alors ils étaient adossés pour que les acteurs ne puissent pas s'interrompre ;
« sur le soir, tournant tout à coup sur eux-mêmes, ils se trouvaient face à face :
« les quatre extrémités se rejoignaient et formaient un amphithéâtre où se donnaient des combats de gladiateurs moins dévoués à la mort que le peuple romain ainsi promené dans les airs. »



*Trafo mules. Gnato parafitus. Sanga fimathio fufcus
Dixat. locaus fari. cixmes. adolefcs thais martux.*

CHREMÈS : *Voyez-vous, Thais, comment il y va. Je vous donnais un bon conseil quand je vous disais de barricader la maison.*

THAIS : *Bon ! Celui qui vous parait en ce moment un homme de cœur n'est qu'un grand poltron. N'ayez pas peur.*

L'Eunuque, acte IV, scène VIII. — Térence des Ducs.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Dans le moins grand de ces trois théâtres, la plus mouvementée des pièces de Plaute se perdait.

De 90 à 50, on recourut alors à l'Atellane, la vraie comédie nationale des Latins, et plutôt parade que comédie, venue d'Atella, bourg de la Campanie, où cette farce avait pris naissance. C'était une bouffonnerie rustique et grossièrement satirique que les paysans de la Grande-Grèce jouaient sur des théâtres en pierre avant que Rome ait des tréteaux.

Les jeunes Romains, qui eussent été disqualifiés en jouant la tragédie,

s'adonnèrent à l'Atellane qui permettait à leur verve satirique de broder sur un canevas de fantaisie. *Nec ab histrionibus pollui passa est juvenus*, écrit Tite Live. La jeunesse ne permit pas que l'Atellane fût faussée par les histrions.

L'Atellane mettait au service de ses acteurs des types conventionnels et dont les caractères, les ridicules et les vices étaient fixés par la tradition. Ces rôles échappaient à la monotonie par l'application qu'on en faisait à diverses situations. Ainsi le *Maccus*, paysan gourmand, sensuel, retors et poltron, s'il est soldat, devient fanfaron ou matamore ; menteur et voleur, s'il est hôtelier ; fourbe et adroit, s'il est intermédiaire, médiateur ou valet, et il en est de même du *Bucco*, le niais ahuri, du *Pappus*, le vieillard moqué et volé, à titre d'ivrogne invétéré et de débauché ridicule ; du *Dossennus* ou *Dorsellus*, le savant prétentieux et vide, gibbeux et avare ; du *Manducus*, parasite et fantoche, plat comme un ventre vide ou gonflé comme une outre pleine ; du *Sannio* à la tête rasée, à l'habit bariolé ; du *Panniculus*, grotesque vêtu de baillons pittoresques. Puis c'étaient les courtisanes maquillées, le médecin apothicaire, le candidat à n'importe quoi, le marchand d'esclaves, le boulanger et les parodistes d'Agamemnon, d'Andromaque, d'Atrée ; tout le personnel de notre belle Hélène.

Dans un décor champêtre, variable à l'infini, s'agitaient tous ces bouffons qui cachaient leur haute mine sous le masque et promenaient leur moquerie dédaigneuse à travers les mœurs, les gens et les titres. Familles, consuls, empereurs même, rien ni personne n'était respecté. C'était la comédie d'Aristophane avec ou sans son esprit, mais avec cette verve emportée dont chaque saillie éclate en coup de fouet. Le jeu était quelquefois dangereux, et Caligula fit brûler vif un acteur d'Atellane dont les sous-entendus ne l'étaient pas assez.

Au point de vue des costumes, l'Atellane fut un thème fécond en trouvailles originales, et la comédie *d'ell'arte* n'aura plus qu'à fouiller dans les détroques d'un costumier de Rome pour habiller tous ses *Zanni*.

Le *Maccus*, paysan en galoches, madré d'une bonne foi douteuse, deviendra Polichinelle, dont quelques fresques d'Herculanum et de Pompéi semblent déjà dessiner la silhouette tourmentée ; le vieux *Pappus* sera Cassandre ou Messer Pantalon ; *Dossennus*, important et vide, c'est le Docteur ; et l'Arlequin, avec sa calotte noire et son habit fait de losanges taillés dans les sept couleurs d'un arc-en-ciel, n'est-ce pas le *Sannio* ou le *Panniculus* de l'Atellane ?

Etonné d'une origine qui les fait remonter aux Étrusques, on peut se contenter de croire qu'Arlequin est né à Bergame, Pantalon à Venise, et Polichinelle à Naples ; mais personne ne niera qu'ils sont de la même race et que la bouffonnerie italienne, en les enfantant, dut leur naissance aux mystérieuses influences de l'atavisme.

Avec l'Atellane apparut le mime, drame écrit, court et d'allures populaires, qui remontait à Sophron, contemporain d'Aristophane, s'interprétait à la fois par

le geste et la parole, puis la pantomime dont le jeu n'était plus qu'en gestes. L'énormité des théâtres romains rendit peut-être la pantomime nécessaire pour l'interprétation des tragédies et des comédies dont seuls les spectateurs des premiers rangs pouvaient à peine entendre les vers. Les sénateurs et les chevaliers de l'orchestre suivaient le spectacle sur un livret indiquant les mouvements du scénario. Le peuple, habitué à ne pas entendre les paroles des drames parlés, suivait tant bien que mal l'action traduite par le seul geste.



PAMPHILE : *Va, Parmenon, entre et annonce-leur mon retour.*
PARMENON (à la porte de Phidippe) : *Ouais ! que se passe-t-il là ?*
L'Hécyre, acte III, scène 1.

[Bibliothèque de l'Arsenal.]

Mais le succès de la pantomime doit aussi être attribué à la facilité que des spectateurs de nations et de langues différentes, tels que ceux des grandes villes de l'Empire romain, avaient à comprendre une action interprétée par gestes, le geste étant, pour ainsi dire, un langage enseigné par la nature et, partant, universel.

Avec des masques appropriés à leurs rôles, et appelés masques muets parce que la bouche en était fermée, les pantomimes portaient, comme vêtement, la *pella*, manteau court, ou la *tunica talaris*, qui tombait à longs plis jusqu'aux chevilles. Mais, écourté ou non, le costume était toujours d'un tissu assez léger pour ne rien atténuer des formes plastiques de l'acteur.

Toutefois, dans le silence du geste, l'interprétation mimée d'une action dramatique devint bientôt un spectacle d'un intérêt insuffisant ; abandonnant alors les anciens textes et les allégories politiques en raison desquelles Auguste avait banni Pylade et fait fouetter Hylas, la pantomime ne fut plus qu'un divertissement où de merveilleux décors servaient de cadres à de voluptueuses féeries. La mythologie fournissait les thèmes, et elle était riche. Les tableaux se firent de plus en plus vivants. Les danses ithyphalliques, où s'encadraient des femmes nues, en étaient les apothéoses finales. De là des scandales qui obligèrent quelques empereurs à proscrire les pantomimes, mais les firent durer aussi longtemps que l'empire lui-même.

C'était une pantomime, ce jugement de Paris cité par M. A. Picard, dans son rapport général de l'Exposition universelle de 1889, d'après Apulée, et dans lequel on voyait le mont Ida couvert de troupeaux, avec des forêts, jeter des gerbes de vin parfumé, puis s'effondrer et disparaître sous la scène. Pantomime aussi cette fête de l'Olympe, décrite par Pline l'Ancien, représentée au théâtre de Scaurus, et dont les éblouissements nous étonneraient encore.

Pour réaliser ces splendeurs, la machinerie des dessous du théâtre romain devait être puissante, rapide et ingénieuse. Nous n'en avons aucun dessin. Vitruve nous fait soupçonner ce qu'elle était quand il écrit : « Celui qui veut » dépenser quatre cents livres pour son bâtiment pourra bien y ajouter encore » cent autres pour avoir le plaisir de voir achever son ouvrage ; mais, quand on » est trompé de la moitié dans la dépense à laquelle on s'était résolu, on perd » courage, et, bien souvent, on est contraint d'abandonner son entreprise. Et ce » n'est pas seulement dans la construction des bâtiments qu'on est trompé de la » sorte, la même surprise se fait dans les jeux publics, soit de gladiateurs, soit » de comédiens, que les magistrats donnent au peuple, car ces choses ne souffrent » point de retard, et il y a un temps fixé dans lequel on doit avoir mis en état, les » amphithéâtres, les voiles qu'on y tend, les décorations des théâtres et toutes » les machines qui se font pour les spectacles et qui exigent beaucoup de soins » et une grande application d'esprit, parce que rien de tout cela ne se fait sans » le secours d'inventions nouvelles et nombreuses. »

Sous les successeurs d'Auguste, bien que les journées de théâtre se soient successivement élevées de soixante-six à cent soixante-quinze par an, ces nouvelles et nombreuses inventions dont parle Vitruve ne furent plus que les auxiliaires d'un art de décadence, interprète de l'étrange ou du monstrueux.

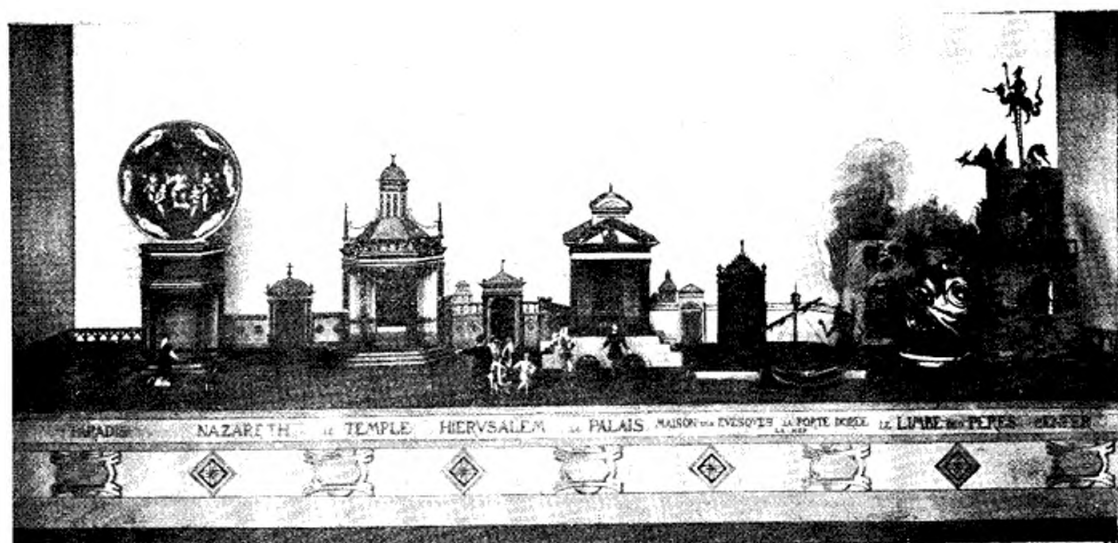




Le Théâtre antique, d'après le Tèrence des Ducs.

(Manuscrit de l'an 1200 environ. — Bibliothèque de l'Arsenal.)

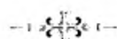




Mystère de Valenciennes.
Reconstitution de MM. Gabin et Duvignaud, sous la direction de Ch. Nutter.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

MOYEN AGE



Les derniers empereurs de Rome assistent aux dernières pantomimes. Constantinople n'a plus que des courses de chars.

A Rome, théâtres et temples sont vides, le christianisme les ferme, les barbares les démolissent, le temps les enfouit.

Le drame liturgique. — Cependant l'ancien drame religieux d'Eschyle se joue toujours. En 500 avant Jésus-Christ c'était Prométhée, le ravisseur du feu, que le poète nous montrait enchaîné par Jupiter au fond de la Scythie et expiant, par un éternel supplice, le vol commis au profit de l'humanité.

A l'époque où nous sommes arrivés, depuis onze cents ans, l'Ere chrétienne est ouverte, le Calvaire a fait ombre au Caucase, et c'est encore un Dieu, qui, volontairement cette fois, s'offre pour les hommes en sacrifice à un autre Dieu. Le drame purement divin avec Eschyle s'est compliqué, avec Jésus, d'un drame humain, et, depuis onze siècles, tous les jours, l'un et l'autre déroulent leurs péripéties devant les fidèles du Dieu victime et du Dieu justicier.

Ici, en France, ils étaient représentés dans une langue oubliée, le latin, que les prêtres seuls avaient retenue.

Le décor merveilleux des cathédrales et les costumes liturgiques des prêtres restaient toujours une mise en scène incomparable, — toutefois, le dialogue du

drame n'était plus entendu que de l'officiant, — le peuple répondait comme le chœur antique, mais seulement de mémoire, et ne comprenait plus ni le récit du prêtre, ni la réplique qu'il y faisait. Il aurait pu lire encore les récits évangéliques dans les sculptures de ses églises, si les illustrations de ce livre de pierre n'eussent pas été muettes et sans légendes. Le symbolisme liturgique était trop compliqué,



Frontispice de l'*Heautontimerumenos* (folio 60, verso).

Térence de 1496.

(Bibliothèque Mazarine.)

la langue cultuelle s'était faite presque mystérieuse; le prêtre, en chaire, essayait bien de parler la langue populaire, mais celle-ci, restreinte aux besoins vulgaires, ne lui fournissant pas tous les mots utiles, il chargeait sa phrase d'expressions latines qui, sans la rendre plus claire, la faisaient grotesque; on ne s'entendait plus. La foi se perdait alors dans l'imprécision de formes vagues que bientôt l'imagination allait seule éclairer et fausser de sa lumière falote.



Gravure extraite du *Térence* de 1493. — (Bibliothèque nationale) (1).

(1) Cette gravure se trouve au revers du quatrième folio du *Térence* imprimé à Lyon en 1493, par

Le clergé remit donc les réalités de l'histoire chrétienne sous les yeux du peuple, en lui offrant, aux jours des fêtes solennelles, la représentation dialoguée de l'événement dont on solennisait le souvenir. Le texte écrit en prose latine paraphrasait le texte sacré et les clercs expliquaient l'un et l'autre en personnifiant les héros du récit, qu'ils soient hommes ou Dieu, anges ou démons.

C'était le drame liturgique du onzième siècle.

Le jour de Pâques, les trois Maries se rendant au sépulchre du crucifié pour l'embaumer plus encore de leur souvenir que de leurs aromates, étaient trois chanoines qui, pour mieux représenter les trois saintes femmes, se voilaient la tête de leurs aumusses, *ad similitudinem mulierum*. Ils tenaient une ampoule à la main et un ange venait à leur rencontre pour leur annoncer que Jésus était ressuscité. Le jour de l'Ascension, un clerc, des ailes de gaze aux épaules, montait sur le jubé ou même sur la galerie extérieure du portail, et, aux yeux de la foule des fidèles, représentait Jésus s'élevant de terre pour disparaître dans une nuée.

La nuit de Noël, le bœuf et l'âne avaient entrée dans l'église à titre de figurants. Les prêtres remplissant le rôle des pasteurs, allaient, revêtus de l'amiet, adorer la crèche auprès de laquelle veillait et priait la Vierge. Du cintre de l'église un chœur d'enfants chantait, comme autrefois les anges, *Gloria in altissimis Deo*, les pasteurs répondaient : *Alleluia*, en retournant à leurs stalles, et l'office commençait.

Il en était ainsi pour les Saints Innocents, l'adoration des Mages, le souper des disciples d'Emmaüs et pour toutes les fêtes pouvant donner prétexte à une représentation scénique.

Peu à peu la langue vulgaire se substitua, dans le texte du drame liturgique, à la langue rituelle; la figuration se fit plus nombreuse, et ce qui n'avait été tout d'abord que la traduction mimée d'un office religieux devint œuvre théâtrale.

L'Eglise permit, aux premiers jours, de dresser les tréteaux de la scène sous son porche; elle prêta ses clercs et ses ornements, et sa porte, entr'ouverte sur l'ombre de la nef, restait l'infini mystérieux d'où le Dieu du ciel sortait et dans lequel il disparaissait selon que son intervention avait à se produire ou à se dérober.

Puis, la scène s'élargissant, il fallut la transporter sur la place même de l'église qui sert encore de mur de lointain. La semence d'art, qui avait germé entre les

Treschel. Elle représente un théâtre romain tel qu'on se le figurait au quinzième siècle, peut-être d'après certaines dispositions d'alors. Trois rangs de galeries superposés sont remplis par le public; en avant, et dans une loge située comme le sont aujourd'hui les avant-scènes, ont pris place deux *adiles* que désigne leur nom et dont l'un tient une baguette. Au fond est le *proscenium* où doivent paraître les acteurs quand commencera la pièce et sur le côté duquel est assis un musicien jouant de la flûte à bec: c'est celui dont le *Pseudolus* de Plaute dit, en annonçant la fin d'un acte: Pour un moment je rentre à la maison, et, pendant que j'y préparerai mes tromperies, le joueur de flûte vous charmera par ses airs. L'image offre encore un autre intérêt, car l'artiste a voulu la compléter et lui donner, par un détail de plus, le caractère antique en représentant, dans le rez-de-chaussée voûté, un de ces lieux de débauche qui s'y trouvaient chez les Romains. Afin que nul ne s'y méprenne, il l'a surmonté d'une banderolle où se lit le mot *fornices*. — E. Le Blant, *Revue archéologique*, 1891.)

dalles du temple, tombait dès lors en pleine terre; hier, elle donnait encore des fleurs semblables à celles dont on orne les autels, pâlisant à la lueur des cierges et mourant vite en mêlant leurs derniers parfums à celui de l'encens; elle va produire maintenant des fleurs moins cultivées, qui puiseront dans un sol vierge de moins douces senteurs, mais qui auront pour elles la vie débordante d'une plante de plein air.

Le onzième siècle voit naître le drame liturgique tout en latin, comme le drame des Prophètes du Christ, qui se jouait dans l'église entre matines et tierce et dans lequel le prêtre, en les appelant, faisait se lever et répondre tout Israël, Moïse, Daniel, Habacuc, David, Siméon, Elisabeth, Jean-Baptiste, Nabuchodonosor, la Sibylle et Virgile, qui venait redire les deux fameux vers prophétiques de la quatrième Eglogue.

Ultima Cumæi venit jam carminis ætas;
Magnus ab integro sæclorum nascitur ordo.

Le drame. — Le douzième siècle, mêlant la langue du peuple à la langue des clercs, nous laisse deux poèmes : le drame de l'*Epoux* ou des *Vierges folles* (1180), dont le refrain en dialecte poitevin : « *Dolentas! chaitivas! trop y avem dormit!* » Dolentes, chétives, nous avons trop dormi! ressemble à un de ces cris douloureux qui rythment les chœurs de Sophocle; — et le drame d'*Adam* qui, encadré dans les textes de l'Ecriture sainte, fait succéder à la procession des Prophètes du Christ, Adam chassé du Paradis et le meurtre d'Abel et où le mur de lointain n'est autre encore que l'église, ouverte comme la porte royale du théâtre antique.

Le manuscrit du drame d'*Adam* nous en donne la mise en scène avec les détails des décors et des costumes : « Qu'on tende, prescrit-il, tout autour, des courtines » et des étoffes à une hauteur telle que les personnages qui seront dans le Paradis » ne puissent être vus qu'à partir et au-dessus des épaules; qu'on voie des fleurs » odoriférantes et des feuillages, qu'il y ait divers arbres et fruits pendants aux » branches, afin que ce lieu paraisse très agréable; qu'alors vienne le Sauveur » revêtu d'une dalmatique, et que, devant lui, se tiennent Adam vêtu d'une tunique » rouge et Eve d'un vêtement de femme blanc avec un voile de soie blanc. Que » tous ceux qui auront à nommer le Paradis, qui doit être établi sur un lieu élevé » (ce qui nous indique une scène à deux étages), le regardent et l'indiquent de la » main. »

Les décors peints que l'Italie demandera à Raphaël, à J. Romain, à Peruzzi, à Léonard de Vinci, les échevins des villes, les corporations ou les paroisses les marchandent aux artistes peintres, miniaturistes et verriers en renom, comme Jehan Poyet, l'enlumineur du livre d'heures d'Anne de Bretagne; Coppin Delf, le peintre du roi; René-Michel Colomba, le sculpteur du tombeau de François II à Nantes, et Jean Cousin, peintre sculpteur, architecte et graveur.

Pour les costumes : Satan paraissait sous les traits d'un serpent, *Artificiose compositus*, s'enroulait autour de l'arbre au fruit défendu et Eve l'écoutait; Caïn a des habits rouges et Abel des habits blancs; au défilé des Prophètes, Abraham a d'amples vêtements et une grande barbe; Moïse porte une baguette dans la main droite et les tables du Décalogue dans la main gauche; Aaron, en habit d'évêque,



Frontispice de *L'Eunuque*. — (Térence de 1596.)

(Bibliothèque Mazarine.)

tient dans ses mains une verge garnie de fleurs et de fruits; David et Salomon ont un diadème sur la tête, Balaam est sur son ânesse, puis viennent Daniel, Habacuc, Jérémie avec un rouleau de papier et Isaïe avec un livre à la main, et enfin Nabuchodonosor paré comme un roi (Littre). On aura une idée de la langue par cet extrait du dialogue de ce drame.

Satan, s'adressant à Eve, lui dit :

Tu es fieblette et tendre chose
Et es plus fresche que n'est rose ;
Tu es plus blanche que cristal,
Que nief 'neige' qui cheit sur glace en val.
Mal couple en fist le Criatur ;
Tu es trop tendre, et il Adam trop dur
Mais ne porquant tu es plus sage
En grant sens a mis ton courage.



Scène du troisième acte de l'*Eunuque*.

Térence de 1496.

(Bibliothèque Mazarine.)

Nous n'avons pas encore de théâtre, mais nous avons déjà une scène plus large qu'un portail de cathédrale, des décors, des costumes même truqués et des accessoires à remplir un magasin.

Les mystères. — Après les jeux et les miracles des treizième et quatorzième siècles, où le comique égaie le merveilleux, où Satan, le grand vaincu, fait des grimaces grotesques sous le talon de la femme annoncée dans la Genèse; voici les mystères du quinzième siècle qui déborderont sur la première moitié du siècle suivant.

Nous entrons alors dans une période théâtrale très active, presque emportée.

Les sujets embrassent toute l'histoire religieuse, l'Ancien et le Nouveau Testament, les prophètes et les sibylles, les apôtres et les saints. Daniel, Judith et Esther, Octavien et saint Dominique, Mgr saint Didier et saint Louis, et s'étendent de l'histoire ancienne à l'histoire contemporaine, d'Hélène à Jeanne d'Arc, car il y a le *Mystère du Siège d'Orléans* qui fait pendant à la *Destruction de Troie*.

La représentation d'un seul mystère dure presque une semaine et quelquefois plus d'un mois. Et l'on ne s'étonne plus quand on sait que le *Mystère de la Résurrection* de Jean Michel, joué en 1475, à Angers devant le roi de Sicile, compte 20 000 vers; que le *Mystère de la Passion*, d'Arnoul Gresban, chanoine du Mans, en a 25 000; que le *Mystère du Vieux Testament* des deux Gresban, au bien

résonnans style, dit Marot, en a 49 386. On s'étonne moins encore, lorsque toutes les tragédies de Racine représentent à peine 19 000 vers, qu'il ait fallu 40 jours pour débiter à Bourges (1536) les 61 968 vers du triomphant *Mystère des Actes des apôtres*, *translaté fidèlement de la vérité historique ordonnée par 455 personnages*, du seul Simon Gresban.

Ces longues représentations peuvent faire supposer quelques changements de décoration, mais il serait difficile de s'imaginer qu'une représentation décomposée en 20, 25 ou même 40 journées pût motiver autant de décors que de journées.

Comme les moissons et les vendanges ont leurs bans, les mystères ont leur *cry* et leur *montre*.

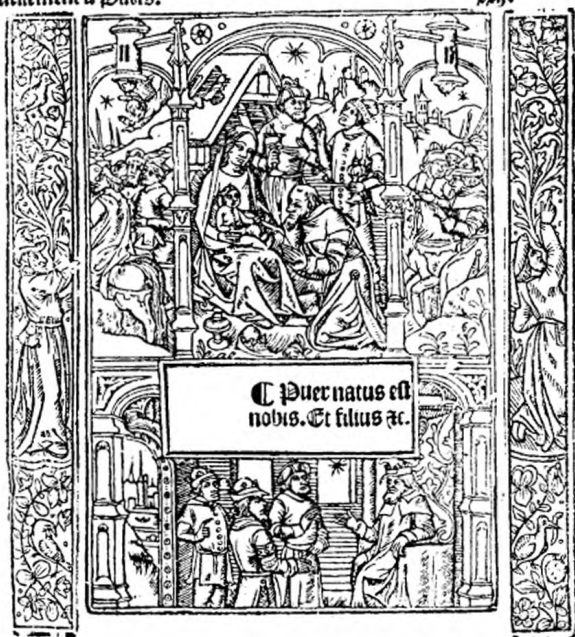
Le crieur juré du cortège annonçait que, tel jour, en tel lieu, les personnes qui voulaient prendre part au drame devaient se réunir pour choisir leur rôle, s'y exercer, s'engager, souvent devant notaire, par serment et sous peine d'amende, à parfaire à l'œuvre.

La chose était utile, aucune ville de province ne possédant d'acteurs de profession.

À Paris même qui, depuis 1402, avait dans les confrères de la Passion une troupe de comédiens autorisée par une ordonnance royale, la représentation des *Actes des apôtres* donne lieu au cri suivant, daté du 16 décembre 1540 :

Mystère de la conception/ Natiuite/ ma-

riage/ et annouciatio de la benoiste vierge Marie. Avec la natiuite de Jhesuchrist et son enfance. Contenant plusieurs belles matieres/ dont les noms sont en la table de ce present livre. Imprime nouvellement à Paris.



Frontispice du *Mystère de la Conception*.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

« Le jeudi, seizième jour de décembre 1540, cry et proclamation publique » pour jouer le mystère des Actes des apôtres en la ville de Paris, par le commandement du roi François, premier du nom, et M. le Prévost de Paris, afin de venir » prendre les ruelles pour jouer le dict mystère. »

Et la représentation, fractionnée par dimanche, en dura sept mois.

Aussitôt le cry publié, que ce soit à Valenciennes ou à Cambrai, à Bourges ou à Angers, à Seurre ou à Paris, la ville entraînait en rumeur.

Sermon saint iehan



Scène du *Mystère de la Passion*.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Alors des volontaires, pris dans toutes les classes de la société, même parmi la noblesse, s'enrôlaient. Il y avait des prêtres et des moines auxquels le personnage de Jésus était d'ailleurs réservé, des clercs et des bourgeois, des écoliers et des artisans, des marchands et des gens *mécaniques*, associant leurs bonnes volontés, mêlés déjà dans l'égalité d'un art fait de verve et d'imprévu et vivant, par avance, un chapitre du roman comique de Scarron.

Et cependant, en raison même des sujets choisis, quelque chose de religieux planait toujours sur cette effervescence. On joue « en l'honneur de Dieu pour l'instruction du pauvre peuple ».

A Seurre, en 1496, la veille du jour où devaient commencer les représentations d'un mystère de saint Martin, les acteurs, en costume, vont assister à un salut

solennel dans l'église du saint, pour en obtenir du beau temps. Et pendant tout le temps des représentations, à la fin de chaque journée, ils se rendent à la même église pour chanter un *Salve Regina*. (Lanson, *Histoire de la littérature française*.)

Au théâtre de Bacchus, les poètes relisaient à la Grèce les drames de son histoire auxquels ses dieux s'étaient mêlés; les poètes du quinzième siècle allaient au delà de l'histoire de l'homme et relisaient l'histoire d'un Dieu; ils furent nos Eschyles, mais leur foi était tout leur génie et leurs interprètes avaient au moins leur foi. La sublimité du thème était écrasante pour les uns et les autres; leur naïveté, qui reste leur excuse, transparait doucement troublée et presque charmée, dans les maladresses des œuvres et les enfantillages de l'action scénique que domine le sentiment du sacré.

Mais comme, ici, le théâtre sera fait pour le drame, nous allons avoir une scène assez haute et assez large pour encadrer toutes les péripéties d'une action qui s'étend du commencement à la fin des temps et associe dans le même intérêt le ciel, la terre et l'enfer.

« Qu'on se figure, écrit M. Gidel, une de nos salles modernes, découverte, en » plein air, d'une grandeur triple et retournée, pour ainsi dire. Le public occupe » la place que prend aujourd'hui la scène et les acteurs sont à la place où se » trouvent les loges. Cet espace est divisé dans toute sa hauteur en échafauds » superposés les uns aux autres. Au plus élevé est le Paradis avec Dieu le Père, » ayant à ses côtés Justice, Espérance, Miséricorde et la milice des anges. » C'est là que retentit le chant des orgues et celui des cantiques; c'est là que se » déploie toute la magnificence des riches tapisseries employées à servir de » courtines.

« Au-dessous, la terre et les lieux différents où se doit passer le drame, Jérusalem, la maison de Pilate, celle de Caïphe, le Calvaire, etc... Plus bas encore, » les Limbes, et enfin, à la partie inférieure, les spectateurs aperçoivent la tête » énorme d'un horrible dragon ayant, en guise d'yeux, deux gros clous d'acier poli. » C'est l'entrée de l'enfer. Cette gueule formidable, mise en mouvement par un » fort mécanisme, s'ouvre et se ferme à volonté. Quand elle est béante, il en sort » de la fumée; l'œil épouvanté y voit des flammes. La troupe immonde des démons y fait rage. Ils hurlent, ils grimaient, ils se battent. Satan et Lucifer y » tiennent leur cour, gourmandant leurs serviteurs, excitant leur zèle, et à chaque » miracle nouveau de Jésus, donnant des nouvelles marques de désespoir. »

L'action pouvait ainsi s'étendre et envahir les trois sphères à la fois, comme dans cette scène où, pendant que, sur la terre, on mène les funérailles d'un persécuteur de la foi, la Miséricorde implore Dieu, dans le Paradis, pour l'âme pécheresse, et Satan, dans l'enfer, la réclame à grands cris.

Le théâtre n'est plus alors adossé à l'église, on l'a transporté sur la place pu-



Cheux viellards est grand cocu et fort infame.

A qui les cornes met sa icune belle dame.

blique ou en dehors même de la ville. La scène, très étendue, se divisait en autant de compartiments ouverts qu'il y avait de lieux à figurer et chaque compartiment, appelé mansion, représentait un des lieux du drame; l'acteur, entraîné par l'action, passait de l'un à l'autre et se trouvait toujours ainsi dans le décor nécessaire.

La scène du *Mystère de la Nativité*, joué à Rouen en 1474, comportait vingt-quatre mansions; celle de la *Passion*, jouée à Valenciennes en 1547, en avait onze qui se succédaient de gauche à droite, dans l'ordre suivant : le Paradis, avec Dieu le Père au centre et des anges l'enveloppant de leurs envolées; il a pour support un pavillon à quatre colonnettes; une porte suit, c'est celle de la ville de Nazareth; puis, successivement, le temple; une porte flanquée d'une tour qui figure Jérusalem; le palais d'Hérode, représenté par un trône placé sous une coupole ornée d'un fronton grec; la maison des évêques; la porte dorée; un bassin carré avec barque, l'eau *ad libitum*, c'est la mer de Tibériade; les Limbes et l'enfer avec bombarde, bêtes et diables tournant une roue où s'étend un supplicié, et une gigantesque gueule de dragon qui avale des damnés et vomit des démons.

Pour les acteurs, ils officiaient plus encore qu'ils ne jouaient. Il leur semblait remplir là presque un ministère; ils s'essayaient à réaliser, dans une heure de vie scénique, tout l'idéal qu'ils s'étaient fait des figures criminelles ou divines, infernales ou célestes qu'ils représentaient.

Ils sont Jésus, Pierre, Judas ou Barabas, Dismas ou Gestas, le bon ou le mauvais larron, Simon le Cyrénéen ou Caïphe, Pilate ou le Centurion, Marie ou Madeleine, à leur manière, sans autre tradition que leur foi, sans autre originalité que celle de leurs professions, ou même de leurs charges ou de leur rang social. Comme les poètes de la geste d'Alexandre ne donnaient au fils de Philippe, pour compagnons, que des chevaliers de leur temps, les auteurs de la *Passion*, en

La tentation de Jésus.



Du pour obtenir la victoire
Du faulx dyable/ou par voie gloire
Souz ombre de devotion
Declaire ton intention
Que ie sache ta volonte/
Tu as quarante tours esto
Au desert sans avoir maison
Diquant a ieusne et oraison
Nuit et iour si parfaitement
Que ie suls esbahy comment
Tu as endure tant de peine/

Scène du *Mystère de la Passion*.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

dehors des protagonistes du drame, jetaient sur la scène des mendiants, des juges, des bourreaux, des paysans et des valets, des soldats et des scribes, des écoliers et des marchands, contemporains. Ils composaient la foule qu'ils faisaient grouiller autour de Jésus avec la foule de tous les jours, recrutée dans la rue ;

Leurs démons terribles et cornus,
Gros et menus aux regards basiliques,

étaient les clowns chargés des intermèdes. Ils ne parlaient pas, comme les nôtres, le français à l'anglaise ; c'était celui de Rabelais, écho des halles, à l'esprit de ruisseau, rapide, mais entraînant avec lui une écume abondante et maculée.

Quel que soit le rôle accepté, il n'obligeait à aucun costume de convention. On met ce que l'on a et ce que l'on a de plus beau. Les acteurs des mystères, comme les artistes des verrières et des missels, faisaient assaut de richesse et non d'exactitude. Il s'agit de briller dans le cortège et sur le théâtre. Il faut faire honneur à la ville et à soi-même. Qu'importe que l'on soit comparse. Le riche bourgeois faisant le personnage de l'aveugle-né qui mendiait aux portes de Jéricho sera vêtu d'un manteau de soie bordé de fourrures.

Les rôles de femmes étaient tenus par des jeunes gens. Cependant, en 1468, on jouait à Metz le *Mystère de sainte Catherine* aux frais d'une dame riche dont cette sainte était la patronne. Le rôle de sainte Catherine fut joué par une jeune fille. « Cette jeune fille, âgée de 18 ans, dit le chroniqueur, cité par M. de Julleville, fit merveilleusement bien son devoir, au gré et plaisir de chacun ; toutefois avait-elle vingt-trois cents vers (2300) de personnage et néanmoins elle les savait tous sur le bout du doigt, et parla cette fille si vivement et si piteusement, qu'elle provoqua plusieurs personnes à pleurer, et était agréable à toutes gens. Et, quoique de petite naissance, fut cette fille richement mariée à un gentilhomme de Metz, appelé Henri de Latour, qui d'elle s'enamoura par le grand plaisir qu'il y prit. »

Mais que les saintes femmes appartiennent à leur sexe ou au nôtre, elles auront des robes à traîne, comme les châtelaines du temps, et s'envelopperont d'un voile de gaz enroulé à la pointe de leur hennin, comme un drapeau autour d'une hampe. Le Christ seul revêt la robe et le manteau traditionnels ; sur la croix il apparaît nu comme il le fut sur celle du Calvaire. Quant à la Vierge, elle est habillée en religieuse, et les apôtres sont en moines ; Nabuchodonosor ou Néron portent la couronne royale de France et s'habillent de velours et d'hermine. Dieu le Père a une grande barbe et un chapeau à trois étages, comme le pape une tiare à trois couronnes.

Pour Dieu le Père, on empruntait des vêtements d'église aux paroisses, qui souvent se chargeaient, avec les municipalités, des frais du mystère.



Un passant par my
 Vne lande
 Blaine de roses
 Et de fleurs
 De romarin et de
 lauende
 Daubefins de toutes couleurs
 Pour entoblier mes douleurs
 Ainsi que cueur qui se soulcie
 Transi en lermes et en pieurs
 Par force de melencolie
 Trouuay vng lieu moult delectable
 Moult souef fleurât moult saourât
 A lombre d'ung arbre notable
 Qui estoit bel et bien fleurant
 Ung ru auoit dessoubz courant
 Tout enuironné de fleurettes
 D'ung son gracieux murmurant
 Et plus cler que les sept planettes
 La veis vne bergrouncte
 Chanter melodieusement
 Et disoit vne chansonnette
 D'ice moult souitusement

Je prins tel reioüissement
 A oïr sa douce armonie
 Que ioubliay torelllement
 La douleur de ma maladie
 Je ne prins point a elle garde
 Ma son habit ne a sa facon
 Me aussi aux brebis quelle garde
 Mais entendis à la chanson
 Et iacoit ce que le doult son
 Et de contrainst a sommeiller
 Pour apprendre aucune leçon
 Et desforçay de moy reueiller
 Si entendoy quelle parloit
 De l'arbre que deuant nommoye
 Et que en chantant elle disoit
 Gentil arbre dieu te doint ioye
 Lige plaisant en qui verdoye
 Une fleur gracieuse et blanche
 Sur la quelle loisel de proye
 Ma peu retener quelque branche
 Fleur redolant d'amenite
 De franchise l'amer portant
 Fleur de rouie suauite

« Maistre François Villon, sur ses vieux jours, se retira à Saint-Maixent, en Poitou, soubz la faveur d'un homme de bien, abbé du diocèse. Là, pour donner passe-temps au peuple, entreprit faire jouer la passion en gestes et language poitevin. Les rolles distribuez, les joueurs recollez, le théâtre préparé, dist au maire et eschevins que le mystère pourroit estre prêt à l'issue des foires de Niort; restoit seulement trouver habillemens aptes aux personnages. Le maire et eschevins y donneront ordre. Il, pour un vieil paisant habiller qui jouoyt Dieu le Père, requist frère Etienne Tappecoue, secrétaire des Cordeliers du lieu, luy prester



Priam.
 Beffes et dieux
 Par fais erglozieux
 Qui gouvernez les cieulx
 En cieur vous remercie
 Bien doy estre loyeux

Quant le voy de mes yeulx
 Ma cite qui est mieulx
 Que devant restablie
 Laquelle par envie
 Aeste assaillie
 Des grecs arse et bruyé.

a 111

Scène de la Destruction de Troye la Grant.

Bibliothèque nationale.

une chappe et estolle. Tappecoue le refusa, alléguant que, par leurs statutz provinciaulx, estoit rigoureusement défendu rien bailler ou prester pour les jouans; Villon répliquoit que le statut seulement concernoit farces, mommeries et jeux dissoluz, et qu'ainsi l'avoit veu practiquer à Bruxelles et ailleurs. Tappecoue, ce nonobstant, luy dist péremptoirement qu'ailleurs se pouvaist, si bon luy sembloit, rien n'espérast de la saeristie, car rien n'en auroit sans faulte. Villon feist aux joueurs le rapport en grande abhominacion, adjoustant que de Tappecoue Dieu feroit vengeance et punition exemplaire bien toust.

» Au samedi subséquent, Villon eut advertissement que Tappecoue, sur la poultre du convent (ainsi nomment-ils une jument non encore saillie), estoit allé en queste à Sainet-Ligaire, et qu'il seroit de retour sur les deux heures après midy. Adoneques faist la montre de la diablerie parmy la ville et le marché. Les avoir

ainsi conduitz avecques contentement du peuple et grande frayeur des petitz enfans, finalement les mena banqueter en une cassine hors la porte en laquelle est le chemin de Saint-Ligaire. Arrivant à la cassine, de loing il aperçeut Tappecoue, qui retournoit de queste, et leur dist en vers macaroniques :

Hic est, de patria, natus de gente belistra,
Qui solet antiquo bribas portare bisacco.



Châti
Levez vous ma tresdouce amye
Et venez veoir vostre mary
Lequel si a perou la vie
Dont lay le cuer miste et marry
Levez vous baisez vostre amp
Jamais plus ne le baiserez
Levez vous belle se vous poy
Approchez vous sile verrez

Vois andromache se lieue et em
brasse hector en disant
Hélas o: est bien advenu
Et mal quen mon cuer ie pensoye
Hélas o: ay le tout perou
Mon amy mon cuer et ma ioye
O: suis te maintenant en voye
Se despoir se dieu ne me aide
Quant il fault que mon amy voye
Ador deuant moy sans nul remede
Hélas fleur de cheualerie
Honneur de guerre et de prouesse
Mon pareil chief de baronnie

Et accroissement de no blesse
Renom de route gentillese
Et tout le monde l'excellence
Pour vrè amour le cuer me blesse
Quât vous voy mouz en ma presence
Lasse pouure vesue chetive
O: es tu bien mal fortunee
Plus suis douleure et pensive
Que femme qui fut oncques net
La fortune de fordoonnee
Appelle de ta faulcete
Deuant les dieux en ma pensee
De plains de ta desloyaute
Comment as tu la hardiesse
De faire mouz faulcement
La fleur de route gentillese
Et le renom du firmament
Terre sens te diligemment
Et engloutis ceste douleure
Pour me donner soulagement
Se la douleur qui me tomente
Las mes pouures petit enfans
Vous auez perdu vostre pere

o ii

Scène de la Destruction de Troye la Grant.

[Bibliothèque nationale.]

« Par la mort dienne ! (dirent adoneques les diables) il n'a voulu prester à Dieu
» le Père une pauvre chappe : faisons luy paour. — C'est bien diet (respond
» Villon), mais cachons-nous jusques à ce qu'il passe, et chargez vos fuzées et
» tizons ! »

» Tappecoue arrivé au lieu, tous sortirent en chemin au davant de luy en
grand effroy, jectans feu de tous cotez sus luy et sa poultre, et sonnans de leurs

cymbales et hurlans en diable, hho, hho, hho, brrrourrrrrrs, rrrourrrrs. Hou, hou, hou, rrrourrrrs, hho, hho, hho ! Frère Estienne, faisons-nous pas bien les diables ? » (Rabelais.)

Et c'était ainsi, en vérité, que les acteurs faisaient les diables sur les scènes des mystères...

Le réalisme de l'époque ne savait pas truquer les accessoires. La croix était en bois plein, elle écrasait Jésus qui tombait réellement sous sa charge. « En 1437,



La mort de Judas.

Scène du *Mystère de la Passion* (d'après un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal).

au mois de juillet, fut joué, à Metz, le jeu de la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ. L'amphithéâtre avait neuf degrés de haut et, derrière, il y avait grands sièges et longs pour les seigneurs et pour les dames. Et, fut Dieu, un sire, appelé Nicole, lequel était curé de Saint-Victor de Metz, lequel cuida mourir étant en l'arbre de la croix, car le cœur lui faillit et convint mettre en sa place un autre prêtre, tenant le rôle d'un des bourreaux du dict jeu. Le lendemain le dict curé de Saint-Victor fut revenu à lui et parfit la Résurrection: et fit très hautement son personnage. »

Dans le même mystère, « Judas, en chemise, accompagné de deux diables, monte sur un escabeau et se passe autour du cou une corde que l'un des diables lui tend, puis il l'attache à la branche d'un arbre avec l'aide des deux diables, et, poussant l'escabeau, reste pendu. — Alors ouvrant sa chemise, il laisse voir les entrailles d'un animal qu'il avait eu soin préalablement d'attacher sur son ventre,

et le scénario porte ces mots : « *Icy crève Judas par le ventre et les tripes saillent* » dehors... »

« Jean de Messey, lequel portait le personnage de Judas, pour ce qu'il pendait trop longuement, fut pareillement transi et quasi mort; il fut bien hâtivement dépendu et emporté pour le frotter de vinaigre.

» La bouche et entrée de l'enfer d'icelui jeu était bien faite; car, par un engin elle s'ouvrait et recloait seule quand les diables voulaient entrer ou issir. Et avait cette heure deux gros yeux d'acier qui reluisaient à merveille. »

Il faut que, lorsque le Christ est dépouillé de ses vêtements pour être crucifié, un des bourreaux puisse dire : « Ce me semble un mouton qu'on écorche, la peau s'en vient avec l'habit. »

La décollation d'un martyr a toujours lieu sur la scène; la tête est « *feinte* » et tombe à terre sous le coup de hache du bourreau, tandis qu'une liqueur rouge, imitant le sang, coule à flots. — Au moment où le martyr meurt on voit l'âme du défunt s'envoler, c'est un oiseau qui, attaché par la patte, est mis en liberté et s'envole, ou bien c'est une marionnette suspendue à une ficelle avec laquelle on la tire en paradis.

Si c'est un vrai maçon qui maçonne pour de vrai sur la scène, c'est aussi un vrai repas qu'on y dresse, les bouteilles sont pleines et les mets fument; on mange et l'on boit en causant, les pieds sous la table.

Nos charpentiers étaient des constructeurs audacieux et sûrs, et la forêt de la cathédrale de Chartres, incendiée en 1836, a été pendant trois siècles un chef-d'œuvre admiré. On s'explique alors la rapidité d'exécution et la solidité de ces scènes volantes dont, après la représentation, on vendait les bois à la chandelle, et l'on est moins surpris par la machinerie qui faisait descendre du ciel l'ange de l'Annonciation ou celui du jardin des Oliviers. « A Valenciennes, où la représentation du drame de la Passion dure vingt-cinq jours, on vit Jésus-Christ se rendre invisible et se transfigurer sur la montagne du Thabor; on vit l'éclipse, la terre tremble, le brisement des pierres et les autres miracles advenus à la mort de Jésus. »

Les trucs permettaient de changer des diables en pourceaux et de reproduire tous les miracles du Christ, sur une scène de plein jour qui avait, comme les nôtres, ses trappes pour les apparitions des morts et les engloutissements des maudits.

Pour le *Mystère des Apôtres* qui se donnait chaque année à Besançon, le jour de l'Ascension à l'église Saint-Etienne et le jour de la Pentecôte à Saint-Jean, nous trouvons, dans la remarquable étude publiée par M. U. Robert (1), une liste de décors et accessoires employés dans ce « jeu ».

(1) *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*. — Tome LIX.

» Fault des pierres fainctes pour lapider saint Estienne. Se fault grand tonnerre en enfer pour la perte qu'ils ont faict de l'âme de saint Estienne.

» Fault ung chariot pour l'eunuque de la royne Candare avec deux chevaulx et ung coffre de bahut qui soit riche et deux coussins qui soient riches. Un chariot pour Saulus.

» Fault ung chameau et ung dromadaire pour Abanes, qui va guérir à Rome un architecte.

» Fault un mur en Damas auquel soit descendu Saulus en une courbeille d'ouzier.



Frontispice de *Dulceius de Hroscita I.*

(Bibliothèque Mazarine.)

» Un lyon qui estrangle soudoienement le sommelier d'Andermopolus; qui bailla sur la joue un soufflet à saint Thomas.

» Symon Coriarius faict ung petit diner à saint Pierre et aux messagers de Cornelius centurion.

» Fault un chat-huant pour Hérode Agrippa qui lui doit voller sur la teste et l'espaule.

» Fault une ydolle qui doit rire par le commandement du dyet Symon (le magicien).

» Fault un chien qui chantera par le commandement du dessus dict.

» Fault un serpent d'airain à terre qui chemine par bonds.

» Une tour en forme de capitol sur laquelle montera Symon Magus pour voller.

» A l'endroit de la cheutte fault Sathan et Cerberus et aultres diables apparaissant,

» puis sera tiré par eux Symon Magus en enfer.

» Fault que tous les diables se meectent en un rondeau et Sathan au milieu.

» Fault des lunettes pour Sathan.

» Faut qu'il se fasse un tremblement de terre tellement que l'huys de la prison se doit ouvrir.

» Fault un dragon le plus horrible qui se pourra qui se couchera aux pieds de saint Mathieu.

» Un temple et une ydolle qui doit hurler de cruelle voix.

» Fault avoir du bois pour brûler saint Barnabé et faudra un corps fainct, plein d'os et de trippes.

» Fault une sûreté pour faire cheoir du hault l'enfant nommé Anticus, estant
» au sermon de saint Paul.

» Fault deux couteaulx fainets desquels seront tués Symon et Jude.

» Fault de la poix pour fondre et rhabiller le navire qui porte saint Pol, etc... »

Le *Mystère des Apôtres* était encore représenté en 1454 et 1455.

En 1485, les 14 et 15 août, le *Mystère de sainte Marie Madeleine* est joué à



Cy comence un miracle de et de
saint Valentin. que un empereur fist deo
ler devant sa table / et tantost
sestrangla l'empereur d'un os q'il tra
issa la gorge. et dyable l'emporter

Miracle de saint Valentin.

Recueil de moralités. — Manuscrit du quinzième siècle.

(Bibliothèque nationale.)

Chamars. La municipalité y contribue en donnant onze francs, un gros, quatre engrognes. (*Registre des comptes municipaux* cité par M. U. Robert.)

A Besançon, comme partout ailleurs, de graves abus se produisirent à l'occasion des représentations de mystères. Le 16 mars 1496, les gouverneurs de la ville firent annoncer à son de trompe qu'il serait défendu de jouer « fersses, moralitez ou autres jeux sans la licence et congédié des dits gouverneurs ». Le 1^{er} avril 1500, l'autorisation fut accordée aux recteurs des choriaux de représenter la Résurrection de Notre-Seigneur devant l'archevêque, le jour de Pâques, en la cathédrale de Saint-Jean.

Il y eut une interruption d'une vingtaine d'années dans les représentations des mystères, dans les églises. En 1519, le Chapitre fit des démarches auprès du Conseil pour rétablir l'usage de la représentation des Mystères de l'Ascension et de la Résurrection.

Le Mystère de l'Ascension fut représenté à l'église Saint-Etienne pour la dernière fois en 1584.

« A partir de cette époque, dit M. U. Robert, il n'est plus fait, dans les registres capitulaires, mention de mystères, dont la suppression coïncide avec celle de la fête des fous qui cessa d'exister en 1585 en vertu d'une décision du Concile de Trente. »

Comme au commencement du monde Satan fit fermer l'Eden, ce fut encore lui qui fit fermer le paradis de nos mystères.

Les gravelures de l'enfer étaient plus écoutées que les cantiques du troisième ciel et les clowneries des démons intéressaient davantage que le défilé des prophètes. Quand le Saint-Esprit refusait de descendre, on accusait les trois personnes de la Sainte Trinité de n'être pas d'accord. On prenait avec les textes sacrés des libertés qui émurent l'Eglise et, avec les travestis, des licences qui scandalisèrent le Parlement.

Ce dernier rendit, le 17 novembre 1548, l'arrêt par lequel « il inhibe et défend aux Confrères de la Passion de jouer le Mystère de la Passion de notre Sauveur, ne aultres Mystères sacrez, sous peine d'amende arbitraire, leur permettant néantmoins de pouvoir jouer aultres mystères profanes, honnêtes et licites, sans offenser ne injurier aucunes personnes. »

Théâtre comique. — Moralités.

Farces et sotties.

L'histoire de la Comédie en France n'est pas, comme celle du drame sérieux, coupée en deux par la Renaissance. Ainsi que le fait observer M. Petit de Julleville dans son *Histoire de la langue et de la littérature françaises*, entre le mystère et la tragédie tout diffère depuis le sujet et le style jusqu'à la mise en scène ; dans la comédie, au contraire, la tradition du genre se suit et se développe jusqu'à nos jours sans brusques révolutions. « La moralité aboutit à la grande comédie de » caractère. La sottie devient la comédie politique, sociale, et, dès le temps de » Louis XII, aurait pu s'appeler une *revue* : et combien de vaudevilles pourraient » se nommer modestement des farces.

» Les formes dans lesquelles le théâtre comique s'est pleinement développé au » moyen âge datent seulement du quinzième siècle. »



Théâtre et boutique du marchand d'orvietan.



Moralités. — La moralité désigna d'abord tout poème didactique inspiré par une pensée édifiante ou philosophique; transportée au théâtre, l'intention édifiante subsiste toujours, mais elle est la plupart du temps noyée dans l'élément comique et satirique.

« La moralité diffère du mystère en ce que son sujet est nettement fictif et quelquefois allégorique, tandis que le mystère reste historique. »

« Parmi les moralités sérieuses plusieurs se sont inspirées d'une pensée religieuse et ont mis en scène la lutte des bons et des mauvais instincts qui se partagent le cœur de l'homme. » *Bien avisé, Mal avisé*, moralité en 8000 vers, représente la vie terrestre d'un élu et celle d'un damné jusqu'à leur mort, qui conduit l'un au paradis, l'autre en enfer. *L'Homme pécheur* en 22000 vers, joué à Tours vers 1490, traite à peu près le même sujet. Les *Frères de maintenant* sont l'histoire de Joseph arrangée en drame bourgeois.

D'autres moralités cherchent à remuer l'âme du spectateur par la pitié ou l'attendrissement.

« Un empereur tue de sa propre main son neveu qui a fait outrage à une jeune fille et que les juges n'osaient punir. »

« Une vertueuse fille de serf sait échapper par la mort aux poursuites de son seigneur, etc., etc. »

« Dès l'apparition de la Réforme, » la *moralité* fut mise au service des

« passions religieuses : les protestants s'en servirent pour attaquer l'Eglise ; les catholiques usèrent aussi de la scène pour combattre la Réforme. »

Pourtant, vers le milieu du seizième siècle, on composa, sous le nom de moralités des drames intimes. « Ce premier essai de ce qui fut plus tard la « tragédie bourgeoise » aurait pu, en se développant, rajeunir le genre et fournir des œuvres originales. Mais l'avènement bruyant de la tragédie classique



Maître pierre commence

Sainte marie guillemette
Pour quelque paine que ie metie
Al cabasser na ramasser
noue ne pouons rien amasser
or viz ie que ianocassope
Guillemette

an

Maistre Pierre Pathelin.
Paris, Jehan Trepperel, petit in-4.
(Bibliothèque nationale.)

» étouffa la tentative en germe ; et le nom même de *moralité* disparaît du théâtre » après 1550. »

Farces. — Le mot *farce* désigne essentiellement un mélange. Au théâtre, le mot désigna d'abord une petite pièce, plus ou moins comique, n'ayant aucune prétention d'édifier ou d'instruire, uniquement composée pour faire rire ; intercalée dans la représentation du mystère, comme un lever de rideau. Prise au sérieux par personne, la farce pouvait tout dire.



Théâtre comique au seizième siècle
(d'après une estampe de Jean Gourmont.)

Bibliothèque nationale.

« Les farces, dit Louis Guyon, cité par M. G. Gidel, dans son *Histoire de la* » *Littérature française*, ne diffèrent en rien des comédies, sinon qu'on y intro- » duit des interlocuteurs qui représentent gens de peu, et qui par leurs gestes » apprennent à rire au peuple, et, entre autres, on y en introduit un ou deux qui » contrefont les fols, qu'on appelle Zanis et Pantalons, ayant de faux visages fort » contrefaits et ridicules. En France, on les appelle *badins* revestus des mesmes » habits. Et communément il ne se traite sinon des bons tours que font des fri- » pous, pour la mangeaille, à de pauvres idiots et mal advisez qui se laissent légè-

» rement tromper et persuader; ou on y introduit des personnages luxurieux,
» voluptueux, qui decoivent quelques maris sots et idiots pour abuser de leurs
» femmes..... Quant aux farces, d'autant que volontiers elles sont pleines de
» toutes impudicités, vilenies et gourmandises, et gestes peu honnêtes, ensei-
» gnans au peuple comme on peut tromper
» la femme d'autrui et les serviteurs et ser-
» vantes..... »

Il faut pourtant mettre tout à fait à part la farce de *Maître Pathelin*. C'est assurément un des rares chefs-d'œuvre que nous ait laissés le théâtre du moyen âge. Elle appartient à la seconde moitié du quinzième siècle. On l'a attribuée à Pierre Blanchet, à Villon, à Antoine de la Salle; mais sans aucune preuve concluante.

Sotties. — La *farce* jouée par des *sots* prenait le nom de *sottie*. « Les *sots*, ou *fous*, sont
» les anciens célébrants de la *fête des Fous*,
» jetés hors de l'Eglise par les conciles et les
» parlements, et rassemblés sur la place pu-
» blique ou dans le prochain carrefour pour
» y continuer la fête. La Confrérie des Sots
» dans toutes les villes où elle exista, sous les
» noms les plus divers : à Paris, *Enfants sans*
» *souci*; à Rouen, *Connards* ou *Cornards*; à
» Dijon, *Suppôts de la mère Folle*, etc., c'est
» toujours, à l'origine, la fête des Fous sécu-
» larisée. A la parodie de la hiérarchie et de
» la liturgie ecclésiastiques, ils font succéder
» la parodie de la société tout entière. » (Petit de Julleville, *Histoire de la littérature et de la langue françaises*.)

Le théâtre comique remplace pour la France du moyen âge la tribune et le journal, en lui donnant le moyen de censurer le gouvernement et de se moquer des puissants du jour.

« Nous possédons, dit M. Petit de Julleville, une trentaine de farces qu'on
» pourrait publier par ordre chronologique; ce serait une revue satirique de l'his-
» toire de France entre 1440 et 1580. La plus ancienne paraît tournée contre les
» seigneurs qui firent la *Praguerie*. Les pilleries des gens de guerre inspirent la
» farce de *Mieux que devant*, etc., etc. »



Pathelin
He dea on ne te orra point
Parle hard ment ne te chaille
Le bergier
Bee
Pathelin
Il est temps que ie me y aille
pepemoy

Maistre Pierre Pathelin.

(Bibliothèque nationale.)

Sous Louis XI la comédie politique semble s'être assagie par prudence, mais elle reprend de plus belle sous Charles VIII. Le poète Henri Baude fut mis au Châtelet avec quatre basochiens, pour avoir fait jouer sur la table de marbre du Palais de Justice une farce où il attaquait vivement les hommes qui gouvernaient au nom du jeune roi. « Le roi y était comparé à une fontaine d'eau vive et pure,



DAME GIGOGNE
*Dame Gigogne en sa Colere.
Vaut plus que douze autres harangeres,
Vomissant mille mots choisis,
qui font nargue aux plus beaux Esprits.
Se vend A Paris Chez l'ouldain l'ainé, rue S. Iacque, a la Ville de Cologne.*

Ce personnage, qui était celui d'une vieille ridicule,
était joué par un acteur dont on ignore le nom et a succédé à celui qui avait joué le rôle de *Perine*.
Cet acteur a paru à l'Hôtel de Bourgogne en 1600 (1).

» obscurée par un amas de boue et de gravois. Les gens de cour ne furent pas
» contents. Les uns, dit le poète, se reconnurent dans la boue, les autres dans
» les gravois. »

Les basochiens furent les enfants terribles de l'époque. Chassés du Palais de Justice, où ils jouaient sur la table de marbre, ils s'en vont à l'hôpital de la

1 Note manuscrite sur l'estampe de la Bibliothèque nationale.

Trinité, chez les confrères de la Passion, au Pré-aux-Cleres, de l'autre côté de l'eau. Partout poursuivis, on les rencontre à tous les coins de rue. Cependant la Faculté de théologie les interdit en 1444, pour l'immoralité de leurs moralités, et des arrêts du Parlement de 1476 et 1477 leur défendent de jouer publiquement au Palais ou ailleurs, en lieux publics, farces, sotties, moralités, ni autres jeux à convocation de peuples, sous peine de bannissement du royaume, de confiscation des biens et de la peine des verges.

Louis XII, plus libéral que les théologiens, rendit leurs privilèges aux basochiens; il répondait à ceux qui lui conseillaient plus de sévérité : « Je veux que » les jeunes gens déclarent les abus qu'on fait à ma cour, puisque les confesseurs » et autres qui font les sages n'en veulent rien dire; pourvu qu'on ne parle pas » de ma femme, car je veux que l'honneur des dames soit gardé. »

Les Valois-Angoulême leur furent moins bienveillants. Sous François I^{er} le Parlement leur interdit, le 2 janvier 1526, de parler des princes et princesses de la cour, et, le 2 mai 1536, de jouer à la montre (grande procession annuelle) aucuns jeux taxant ou notant quelque personne que ce soit, sous peine de prison et de bannissement perpétuel. En 1538, il ordonne de remettre à la cour, quinze jours avant la représentation, le manuscrit des pièces qui ne seraient plus annoncées par le cri, sans autorisation; et la permission portait défense, sous peine de prison et de correction corporelle, de faire jouer autre que ce qui est, hormis les choses rayées. On voit que la censure théâtrale date de loin.

La dernière farce des cleres de la basoche fut jouée en 1582, sous Henri II.

La farce était morte simplement parce qu'autre chose allait naître.

Ni le décor, ni la mise en scène ne préoccupaient guère le prince des sots ou le roi des basochiens, ou les troupes qui avaient déjà succédé aux confrères de la Passion. Les costumes étaient ceux du temps; les personnages des moralités ne se distinguaient que par des attributs et ceux des sotties et des farces s'improvisaient sans autre souci que celui de l'originalité, comme le dit Marot, qui sans doute avait été basochien :

Attache moy une sonnette
Sur le front d'un moine crotté,
Une oreille de chaque costé
Du capuchon de sa caboche :
Voilà un sot de la basoche
Aussi bien painct qu'il est possible.

Et le même poète écrit encore dans sa ballade intitulée le Cry du jeu de l'Empire, c'est-à-dire de la basoche d'Orléans :

Harnois, chevaux, fifres, tabours et trompes,
Riches habits et grans bragues avoir
Ce ne sont pas de l'Empire les pompes :
Leurs mots, leur jeu, c'est cela qu'il fault veoir;

Qui voudra donc des nouvelles scavoir,
Qui ne saura des folies cent mille,
Qui ne saura mainte abusion vile.
Sans trop picquer l'en ferons souvenir :
Pourtant, seigneurs de ceste noble ville,
N'y envoyez, mais pensez de venir.

Et la basoche de Paris n'était pas mieux pourvue que celle d'Orléans.

On voulait d'abord faire montre d'esprit, rire de toutes les vanités et de toutes les hypocrisies, rendre ridicules les vices solennels, et grotesques les cafarderies bourgeoises, se moquer du Pape et du Roi, du marchand et du gendarme, du juge et du moine, et faire entendre, entre temps, la plainte dolente de sotte Commune ou de la Pauvreté que la Noblesse et l'Eglise obligent à laver leur linge sale sans vouloir la payer. Comme le dit M. Petit de Julleville, le but principal était de s'amuser encore plus qu'on n'amusait les autres.

Moralités, farces et sotties se jouaient dans le décor du mystère du dimanche précédent; comme à Seurre, en 1496, on jouait dans le cadre du dévot mystère de saint Benoit, la farce du *Meunier*, où l'on voyait un curé appelé au chevet du meunier mourant, confesser le malade et, après l'absolution, consoler la meunière en lui faisant la cour.





Les noms de Turlupin, de Gros Guillaume, & de Gaultier Garguille, ne sont que des noms de Théâtre. Le premier se nommait Henri Legrand, le deuxième Robert Guérin, & le troisième Hugues Guérin. Tous les trois anciens garçons Boulangers, quittèrent cette profession pour celle de Comédien. Ils jouèrent au Théâtre de l'hôtel de Bourgogne des farces qui eurent un très-grand succès. Quant au Capitaine fracasse, ce rôle d'Espagnol était celui d'un figurant.



Costumes types de théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.

THÉÂTRE

DE LA

RENAISSANCE



Le commencement en miracle de nre Dame de
Robert le Diable filz du duc de Normandie a
qui il fu enuoyé par ses messins q'il fist
le fol pour peler et de prier et mes-
mercy de li et espousa la fille de l'ape-
rem.

RONSARD, en 1548, fit jouer, sur le théâtre du collège de Coqueret, le *Plutus* d'Aristophane qu'il avait traduit en vers français. Charles Lamothe, l'éditeur de Jodelle, n'hésite pas à mettre Ronsard en tête des novateurs du théâtre : il dit qu'il fut le « premier et le » plus hardi, qui se fit auteur et chef de cette brave entreprise, qu'il a » tracé le chemin des autres. »

Malheureusement il n'y avait point de théâtres réguliers à l'époque et seuls, pendant tout le siècle, les Confrères de la Passion, fondateurs du théâtre de l'hôtel de Bourgogne, avaient, par privilège authentique qui datait de 1402, le monopole des représentations « publiques tant en la ville, faux bourgs que » banlieue de Paris ». Les essais de comédie régulière ne pouvaient donc paraître que dans les exercices de collège, dont ils faisaient partie, ou dans des représentations particulières.

Cependant le vrai théâtre devait apparaître en 1552 avec Jodelle, qui fit jouer au collège de Boncour et devant le roy Henry à Paris, à l'hôtel de Reims, la tragédie de *Cléopâtre*, et une comédie, l'*Eugène*. « Le théâtre, dit M. Gidel, » les spectateurs, le sujet, les entreparleurs, tout est singulier dans cette » représentation, tout en marque le caractère nouveau. C'est un retour à l'an- » tiquité grecque.

» Dans la tragédie le christianisme semblait vaincu : les *Actes des Apôtres*, » les *Martyres des saints*, les histoires du *Vieux* ou du *Nouveau Testament* » étaient repoussés de la scène. Eschyle, Sophocle,

1 Miracle de Robert le Diable. — Manuscrit du quin-
zième siècle. — Bibliothèque nationale.)

» Euripide, Sénèque surtout, allaient inspirer et guider désormais les poètes. »
(*Histoire de la littérature française*. — A. Lemerre, Paris.)

Fontenelle (1), peu favorable d'ailleurs à cet engouement des hellénistes de la Renaissance, ne fait pas l'éloge de la *Cléopâtre* de Jodelle qui avait eu un succès triomphal parmi les poètes et savants de son temps. « La nouveauté du grec, » dit Fontenelle, les beautés que l'on y avait découvertes et, plus que tout cela, » la gloire de l'entendre, avaient tellement enivré tous les savants, qu'ils étaient » devenus tous Grecs. »



Robert Guérin
dit Gros Guillaume (2).

Quant à *Cléopâtre* « elle est, dit-il, d'une simplicité fort convenable à son ancienneté. Point d'action, point de jeu, grands et mauvais discours partout. Il y a toujours, sur le théâtre, un chœur à l'antique, qui finit tous les actes, et s'acquitte bien du devoir d'être moral et embrouillé. » Voici, toujours d'après Fontenelle, l'analyse de la pièce, acte par acte, et qui permet de juger du peu d'importance que devait avoir la mise en scène.

Acte I, scène 1. L'ombre d'Antoine plaint ses malheurs et annonce que *Cléopâtre* mourra bientôt. — Scène II. *Cléopâtre* dit à Eras et Charmion, ses confidentes, qu'elle a vu Antoine en songe. Elle ne doute pas qu'Octavien ne la destine au triomphe, et elle veut absolument éviter ce déshonneur. Ensuite le chœur a un beau sujet de moraliser sur l'inconstance de la fortune.

Acte II. Octavien, Agrippe, Procule. Longue histoire et peu nécessaire de toutes les guerres passées. Résolution de faire vivre *Cléopâtre* pour la mener à Rome, et puis le chœur moral.

1) Nous faisons toute cette citation d'après M. Gidel.

(2) Robert GRÉVIN dit GROS GUILLAUME.

Tel est dans l'Hôtel de Bourgogne
Gros Guillaume avecques sa trogne,
Enfariné comme un meunier:
Son minois et sa rethorique
Valent les bons mots de Regnier
Contre l'humeur mélancolique.

Ce gai bateleur qui débitait, de compagnie avec Turlupin et Gaultier Garguille, des bouffonneries improvisées sur les tréteaux du jeu de paume de la porte Saint-Jacques, fut associé, par ordre du cardinal Richelieu, à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne.

Il avait imaginé un costume qui rendait encore plus grotesque sa corpulence naturelle.

Il portait une culotte rayée, de gros souliers noués d'une touffe de laine, et s'enveloppait dans un sac garrotté de deux ceintures, l'une au-dessous des aisselles, l'autre sur le ventre, et, comme son corps avait l'apparence d'un tonneau, les ceintures semblaient deux cerceaux. Sa coiffure se composait d'une barrette ronde ayant une mentonnière de mouton mérinos. Il avait abandonné le masque en usage à l'époque et s'enfarinait simplement le visage.

Acte III. Octavien, Cléopâtre, Seleuque. Lamentations de Cléopâtre à Octavien qui répond à toutes ses mauvaises excuses. Enfin Cléopâtre, pour mieux le toucher, lui livre son trésor. Seleuque, sujet de la reine, dit qu'elle ne livre pas tout. Sur cela, elle lui saute aux cheveux devant César, les lui arrache et lui donne cent coups de pied... Ce n'était certainement pas là la scène à faire.

Acte IV. Cléopâtre, Eras, Charmion. Résolution de ces trois femmes de mourir ensemble.

Acte V. Proculée, le chœur. Proculée conte au chœur la mort de Cléopâtre.

A notre point de vue tout spécial le théâtre de la Renaissance offre un intérêt secondaire; c'était un théâtre de collège sans décors, sans costumes, représentations d'écoliers, jouant leurs rôles en habits d'écoliers.

Un souvenir pourtant, que rappelle M. Gidel en citant l'abbé Gouget, mérite d'être noté comme mise en scène.

« Jodelle composa des mascarades (au » dix-septième siècle on eût écrit divertis- » sement) pour les fêtes royales. Dans l'une d'elles, le *Navire des Argonautes*, il » avait imaginé des personnages parlants où lui-même jouait le rôle de Jason. » Son dessein était que le vaisseau fût porté sur les épaules; que Minerve accom- » pagnât les porteurs; qu'Orphée, l'un des Argonautes, marchât devant eux son-



Gauthier Garguille (1).

(1) Gauthier GARGUILLE, de son vrai nom Hugues GRÉAR, était Normand. Il débuta vers 1622 au théâtre du Marais sous le pseudonyme de Flechelle, passa ensuite à l'Hôtel de Bourgogne où il devint le rival de Turlupin, Gros-Guillaume, sous le nom de Gauthier Garguille.

Il jouait à merveille les rôles de vieillards ridicules ou de maîtres d'école.

Son costume se composait d'une large camisole noire à manche rouge, culotte et bas noirs, des pantoufles comme chaussures; il se couvrait le visage d'un masque et portait une calotte plate et fourrée posée sur une perruque en plumes de poulet. A sa ceinture pendait une gibecière et un sabre de bois; il marchait un bâton à la main.

Il chantait avec esprit et composait lui-même des couplets pour les pièces dans lesquelles il devait jouer.

Voici deux couplets d'une de ces chansons que nous empruntons à la *Galerie théâtrale*, publication A. Barraud.

Jean, cette nuit, comme m'a dit ma mère,
Doit m'assaillir, mais je ne le crains guère.

Si

Ma mère n'en est pas morte,
Je n'en mourrai pas aussi.
Je ne suis pas de ces folles badines
Qui font venir à l'aide leurs voisins.

Si

Ma mère n'en est pas morte,
Je n'en mourrai pas aussi.

Gauthier Garguille mourut en 1661: il laissait une veuve, la fille de l'illustre Tabarin, associé de Mondor, qui vendait du baume sur les places publiques.

» nant et chantant à la louange du Roy une petite chanson en vers français, et
» que, comme Orphée attirait à lui les rochers, deux rochers le suivissent en effet,
» avec musique au dedans. Mais l'exécution ne répondit point à ses vues. Les
» acteurs récitèrent mal les vers qu'ils avaient appris, le trouble le saisit lui-même
» et le déconcerta, et les décorateurs, au lieu d'amener des rochers à la suite
» d'Orphée, amenèrent des clochers, ils avaient entendu de travers. »

Ces petits échecs n'empêchèrent pas Jodelle de conserver auprès de ses contemporains l'honneur d'être un grand poète.

Ronsard n'avait pas craint d'écrire :

Jodelle le premier, d'une plainte hardie,
Françoisement chanta la grecque tragédie.
Puis, en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françois.
Et si bien les sonna que Sophocle et Ménandre,
Tant fussent-ils sçavants, y eussent peu apprendre.

Cette réputation dura plus de vingt ans; elle fut éclipsée par Robert Garnier, l'auteur de *Cornélie*, la *Troade*, *Antigone*, etc., etc.

Ce sont toujours des imitations scolaires de Sophocle ou de Sénèque, sans action, sans passion et d'une naïve simplicité; mais qui frappèrent les contemporains par de grandes qualités de style.

Nous n'avons pas la prétention de procéder à un examen critique des tragédies et comédies des poètes du seizième siècle et encore moins d'établir un parallèle entre les œuvres dramatiques de Jodelle, Garnier et tant d'autres; mais, au point de vue de la mise en scène, nous pensons devoir nous arrêter particulièrement à Alexandre Hardy (1570-1632), comme ayant eu une très grande influence sur l'avenir de notre théâtre français.

Pendant toute la seconde moitié du seizième siècle, l'histoire du théâtre avait été remplie par la lutte entre les continuateurs du moyen âge retranchés à l'Hôtel de Bourgogne et les partisans d'une renaissance dramatique n'ayant à leur disposition que des scènes de collèges ou de châteaux. La lutte paraissait sur le point de prendre fin; mais par l'épuisement des deux partis. Le public désertait de plus en plus l'Hôtel de Bourgogne, et, quant aux formules nouvelles ébauchées par l'art de la Renaissance, elles dépérissaient faute d'une scène publique pour se produire.

La profession de comédien était inconnue au moyen âge; jusqu'au milieu du seizième siècle les représentations avaient été données, à Paris comme en province, par des sociétés d'amateurs qui s'étaient formées pour se distraire et amuser leurs concitoyens. Peu à peu, le goût de ces associations cessant, beaucoup de villes furent privées à regret de ces spectacles, qui leur étaient restés chers. C'est alors qu'il vint à l'esprit de certaines sociétés de joueurs de mystères, qui



Dame Ragonde



*Colombine dans Ses Amours
trompe Ses Amans tous les jours
comme un singe elle a de l'adresse
Et plus qu'un renard de finesse*



GANDOIN



LE CAPITAN MATAMORE

*Ce Capitain n'est qu'un opérateur
Croyant en ses aventures
Sa grande valeur est un jeu d'enfant*

*A tout événement il se prépare
Car il n'est pas un homme d'acier
Qui se peut vanter d'être invulnérable*



avaient particulièrement réussi, d'amuser les étrangers aussi bien que leurs concitoyens en jouant, à droite et à gauche, les pièces de leur répertoire et d'essayer d'en vivre.

C'est ainsi que se formèrent les premières troupes de comédiens qui parcoururent la France, comme les *tournées* contemporaines.

Cependant les *mystères*, moralités, etc., se démodaient de plus en plus, il fallait du nouveau et le nouveau, dans le genre sérieux, était les pièces de Jodelle, Garnier, etc. Les lettrés de province en avaient entendu parler et pouvaient être désireux de les voir; mais, pour faire recette, il fallait attirer le grand public et l'on ne pouvait avoir la chance de lui plaire qu'en se décidant à alléger les tragédies contemporaines de leurs chœurs à la mode antique, à faire de grandes coupures dans leurs récits, monologues interminables et ennuyeux, et enfin à les représenter, tant bien que mal, dans les décorations sommaires que chaque troupe traînait après elle pour donner à la représentation l'apparence d'un spectacle.

C'est ainsi qu'une troupe dirigée par un comédien de talent, Valleran Lecomte, donna en représentations des pièces de Jodelle à Rouen, Strasbourg, etc., mais le succès en fut problématique et le théâtre était compromis si quelque réforme n'en venait accroître l'intérêt.

Valleran Lecomte eut l'idée de s'adjoindre un jeune Parisien, Alexandre Hardy, qui pour un infime salaire s'engagea à fournir la troupe d'œuvres nouvelles.

« Hardy avait de dix-huit à vingt ans, nous dit M. Rigal (2); il avait reçu quelque instruction et savait du latin. Ancien habitué de l'Hôtel de Bourgogne, familier avec les procédés du théâtre et ayant reçu du ciel cet instinct dramatique que les meilleurs écrivains sont hors d'état d'acquérir quand ils ne l'ont pas tout d'abord, il n'en était pas moins un admirateur de Ronsard et un adorateur de *Melpomène*. Nul n'était plus capable de brocher à la hâte des tragédies moins ennuyeuses et des *histoires* moins grossières que celles dont les comédiens avaient jusqu'alors composé leur répertoire. »

Le succès de Valleran Lecomte fut grand; en 1599, il passa un bail avec les confrères de la Passion et monta, à leur place, sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne;



Guillot Gorju (1).

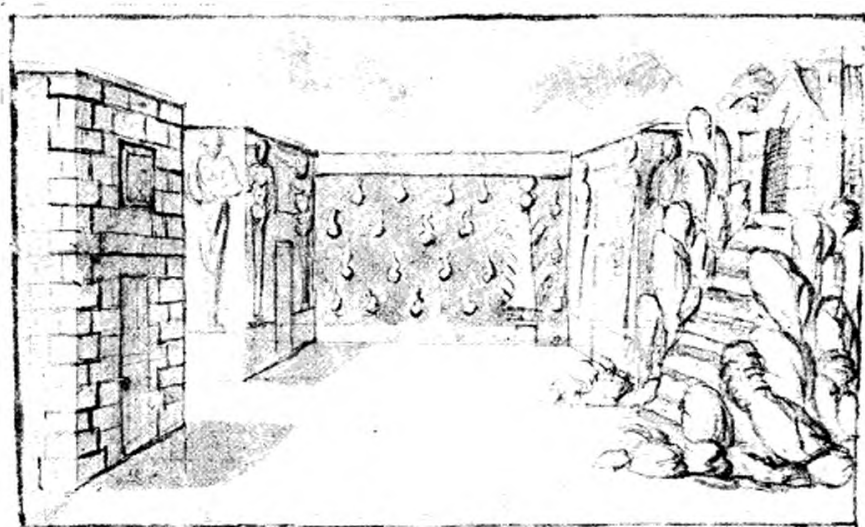
[1] Bertrand HARDOIX DE SAINT-JACQUES débuta à l'Hôtel de Bourgogne en 1634 dans l'emploi de Gauthier Garguille, sous le nom de Guillot Gorju.

Il avait gardé rancune à sa première profession — sa famille lui avait fait étudier la médecine — et se chargeait spécialement de rôles où il pouvait bafouer les médecins.

[2] *Histoire de la langue et de la littérature françaises*, publiée sous la direction de M. Petit de Julleville. — Armand Colin éditeur, Paris, 1897.

mais ce n'est réellement qu'en 1628 que des comédiens de profession furent définitivement établis à l'Hôtel de Bourgogne. « Si Hardy avait sauvé seul le théâtre » français, seul aussi il continua longtemps à le soutenir. Talonné par les besoins » de sa troupe ainsi que par son incurable pauvreté, il produisit sans relâche » et cultiva tous les genres. Lorsqu'il mourut en 1631 ou 1632, il avait composé » environ 700 pièces. » Mais sur ce nombre énorme il n'en a publié que quarante et une dont onze tragédies parmi lesquelles *Didon se sacrifiant*, *Panthée*, *Méleagre*, la *Mort d'Achille*, *Coriolan*, la *Mort d'Alexandre*, etc., etc.

Hardy débarrassa ses tragédies des chœurs; il fit des songes et des présages un complément de son exposition, il abrégéa les monologues, et donna aux



Esquisse de la Décoration de Mahelot pour l'*Inceste* supposé. — Pièce de M. HARDY.

Il faut au milieu du théâtre une chambre funèbre.

A un des cotés où il y ayt une pyramide pleine de bougies et un cœur dessous, le tout tendu de noire avec des larmes.

A un des cotés un hermitage où l'on monte et descend.

La dicte chambre s'ouvre et ferme au cinquième acte.

Il faut aussi des dards et javelots.

Manuscrit de Mahelot, folio 37.

(Bibliothèque nationale.)

discours plus de rapidité. Ses récits devinrent plus rares et dans tous les cas plus dramatiques; quant au dialogue, il se fit plus vif, plus animé. Ses tragédies furent mieux coupées, il augmenta le nombre des rôles et voulut que la scène fût plus animée et moins vide que celles de ses prédécesseurs. Enfin, sans aller contre l'unité de lieu et l'unité de temps, il sut conserver la mise en scène complexe à laquelle les spectateurs des mystères et des *histoires* étaient habitués, en donnant une assez longue durée à ses actions.

Cette mise en scène des tragédies de Hardy, ainsi que celle de ses prédécesseurs, était médiocre à l'Hôtel de Bourgogne aussi bien qu'au théâtre du Marais, rue Vieille-du-Temple, où Mondory et sa troupe s'étaient installés en 1634.

La Renaissance, en s'éprenant du théâtre grec, avait ramené les procédés scéniques à la simplicité antique. L'unité de lieu, conséquence de l'unité de temps, et qui n'étaient, l'une et l'autre, que des règles de bon sens transformées en règles d'école, s'imposèrent comme une indiscutable obligation. L'unité de temps avait conduit à l'unité de décor. Ainsi la troupe ambulante n'avait à promener avec elle, pour une tragédie : qu'un vestibule de palais avec, dans le fond, les trois portes traditionnelles ; pour une comédie, que ce même décor qui devenait un salon, et un autre représentant une rue ou une place publique ; enfin, pour une pastorale, qu'un décor champêtre. Les pièces de Hardy s'accommodaient des anciens décors simultanés qui, d'un seul coup, mettaient sous les yeux du public tous les lieux divers que l'action théâtrale allait parcourir.

C'était un couvert mis à la russe avec tout le dessert d'avance, sur la table.

Pour une pièce perdue de Hardy, le décorateur de la comédie note ainsi la mise en scène : « Il faut au milieu du théâtre un beau palais, et, à un des côtés, une mer où paraît un vaisseau garni de mâts, où paraît une femme qui se jette à la mer, et, à l'autre côté, une belle chambre qui s'ouvre et ferme, où il y ait un lit bien paré avec des draps. »

(Mss. de Laurent-Mahelot, cité par M. Lanson, *Hist. de la littérature française.*)

Le *Cid* de Corneille se joua à l'Hôtel de Bourgogne, en 1636, dans un décor simultané à trois mansions : le palais du roi, la maison du comte et la place publique entre les deux. Et Voltaire, annotant le grand tragique, écrit : Remarquez que la scène, qui est à Séville, est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormas, tantôt dans la ville ; mais l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait un théâtre digne de Corneille, semblable à celui de Vienne, qui représente une ville, un palais, des rues, une place, etc...

Cette parcimonie dans les décors s'explique, d'abord, par la nature des pièces représentées, auxquelles la règle de l'unité de lieu ôtait tout prétexte à une succession de tableaux, et encore, et surtout, par une raison relevant de l'exploitation théâtrale.

En effet, la représentation des mystères d'autrefois était à la charge : 1° des communes, paroisses ou corporations qui pourvoyaient à la dépense de construction de la scène et à la confection des décors, et 2° des acteurs, trop heureux d'avoir à fournir leurs costumes ; personne ne cherchait à tirer profit d'une fête à laquelle, au contraire, chacun apportait généreusement ce dont il pouvait disposer. Pour une fois, l'on pouvait être magnifique.

Mais dès que le spectacle ne fut plus gratuit ou que le prix des places ne fut pas calculé seulement sur le montant de la dépense à recouvrer, mais encore sur le rapport que cette dépense devait produire pour rémunérer des comédiens de profession, on se trouva devant une exploitation commerciale quoique artistique.

Le prix des places était fort minime; un arrêt du Parlement condamnait une troupe de bateleurs, en 1577, pour avoir commis une exaction contre le pauvre peuple en demandant 3, 4, 5 et 6 sous, « somme excessive et non accoutumée d'être levée en tel cas (1) ». (Delamarre, *Dictionnaire de police*.)

On pouvait assister au spectacle pour quelques deniers. Plus tard les spectateurs, gens du peuple pour la plupart, ne payaient guère davantage, et encore,



Scène de théâtre du seizième siècle. — Pièce en couleur de la collection Hennin.

(Bibliothèque nationale.)

quoique gentilshommes, les mousquetaires, les gardes du corps, les gendarmes et les cheval-légers entrèrent-ils sans payer au théâtre de Molière, dont ils remplissaient le parterre, jusqu'à ce que Molière eût obtenu du roi qu'aucune personne de sa maison n'entrât gratuitement à la comédie. Ainsi donc, les spectateurs rendaient peu, les représentations étaient espacées et les troupes étaient gueuses. Elles jouaient en conséquence, avec des décors de convention, aussi simples que

1 Les troupes de comédiens qui jouaient dans leur hôtel ou dans un hôtel royal demandaient davantage, bien que les *Gelosí* ne prissent que quatre sols.

possible, et des costumes appropriés, vaille que vaille, aux rôles tragiques.

La comédie seule, stylée par les comédiens italiens appelés en France en 1584 par le cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, avait ses costumes traditionnels, comme ceux des Scapins.

Et puis, qu'importaient les décors et les costumes pour des tragédies qui n'étaient que de longues dissertations dialoguées que le public analyste du dix-septième siècle suivait avec la même attention que les divisions d'un sermon de Bourdaloue; pour la comédie italienne, aux types inamovibles, dont on n'avait à retenir que les grimaces et les lazzi; pour la comédie espagnole, aux imbroglios tellement inextricables que les spectateurs, rentrés chez eux, ne s'y étaient pas encore retrouvés, et pour les comédies de Molière, dont le génie suffisait à illustrer d'un art prodigieux les situations d'une intrigue des plus simples?

L'intérêt était avant tout dans les rôles. On écoutait plus qu'on ne regardait.

L'*Aululaire* de Plaute se passe à Athènes et les scènes de l'*Avare* à Paris, mais Euclion et Arpagon, demandant à voir la troisième main de leurs valets, pourraient changer de costumes sans changer de noms, ils resteraient le même personnage.

Quand le type est d'ordre général, le costume et le décor peuvent être quelconques.

De là ces tragédies des dix-septième et dix-huitième siècles, jouées en habits de ville et en robe de cour. Si Polyeucte est habillé à l'espagnole avec chapeau à plumes, petit manteau et culotte à crevés, si Venceslas porte le cordon bleu, et si Andromaque, Phèdre et Pauline pleurent, se désespèrent et aiment dans le costume de M^{lle} de la Vallière; c'est que Polyeucte sous la toge, Venceslas en roi de Bohême, Andromaque et Phèdre en péplum et Pauline revêtue de la palla romaine, auraient été des déguisés pour le public du dix-septième siècle, qui ne reconnaissait en eux des grands seigneurs et des grandes dames d'autrefois que parce qu'il les voyait habillés comme ceux et celles qui montaient dans les carrosses du roi.

Qu'importaient l'époque et le lieu de l'action, le titre et le nom des héros? Ceux-ci étaient croyants jusqu'au martyre, amoureux jusqu'à l'inceste, c'étaient des âmes énergiques ou tendres agitées par de superbes luttes passionnelles, et ils savaient bien mourir s'ils étaient vaincus.

Cela suffisait à des spectateurs tout vibrants encore des combats de la Ligue et des amours de la Fronde.

Ce fut déjà une chose énorme que les rôles de femmes ne fussent plus remplis par des hommes. C'est Corneille qui avait réalisé ce progrès en 1634 en substituant, dans *la Galerie du Palais*, une suivante à la nourrice traditionnelle. « Le » personnage de nourrice, explique-t-il dans l'examen de sa pièce, qui est de la » vieille comédie et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé » jusqu'alors, afin qu'un homme pût la représenter sous le masque, se trouve ici

» métamorphosé en celui de servante qu'une femme représente sur son visage. »

On ne connaît guère, au seizième siècle, que l'existence d'une seule comédienne de profession qui suivait une troupe de province. M. Boyer, archiviste du Cher, la signala en publiant l'acte d'engagement de cette femme, document qu'il découvrit il y a quelques années. (*Mémoires de la Société historique du Cher*, 1888.) « Par » cet acte, daté de 1545 et passé par-devant notaire, la femme Marie Fairet, mariée » au sieur Fairet, bastilleur de son état, s'engage à suivre l'Esperonnière, impre- » sario qui organise des tournées; elle était, pendant un an, tenue de jouer des » anticailles de Rome ou austres hystoires, farces ou soubresauts en présence » du public, partout où l'Esperonnière le voudra. Marie Fairet s'engage à s'ac- » quitter de sa promesse, de telle façon que chacun qui y assistera y prendra » joieuseté. En échange, l'Esperonnière promet de nourrir, alymenter et hospita- » lyser son actrice; elle recevra douze livres pour ce service; si on lui fait des » cadeaux à la suite des représentations organisées par l'Esperonnière, elle devra » les partager avec Gaillarde, femme de ce dernier. Si, au contraire, ce sont des » représentations privées données chez et pour des particuliers, Marie Fairet gar- » dera pour elle tout ce qu'on lui donnera à cette occasion. »

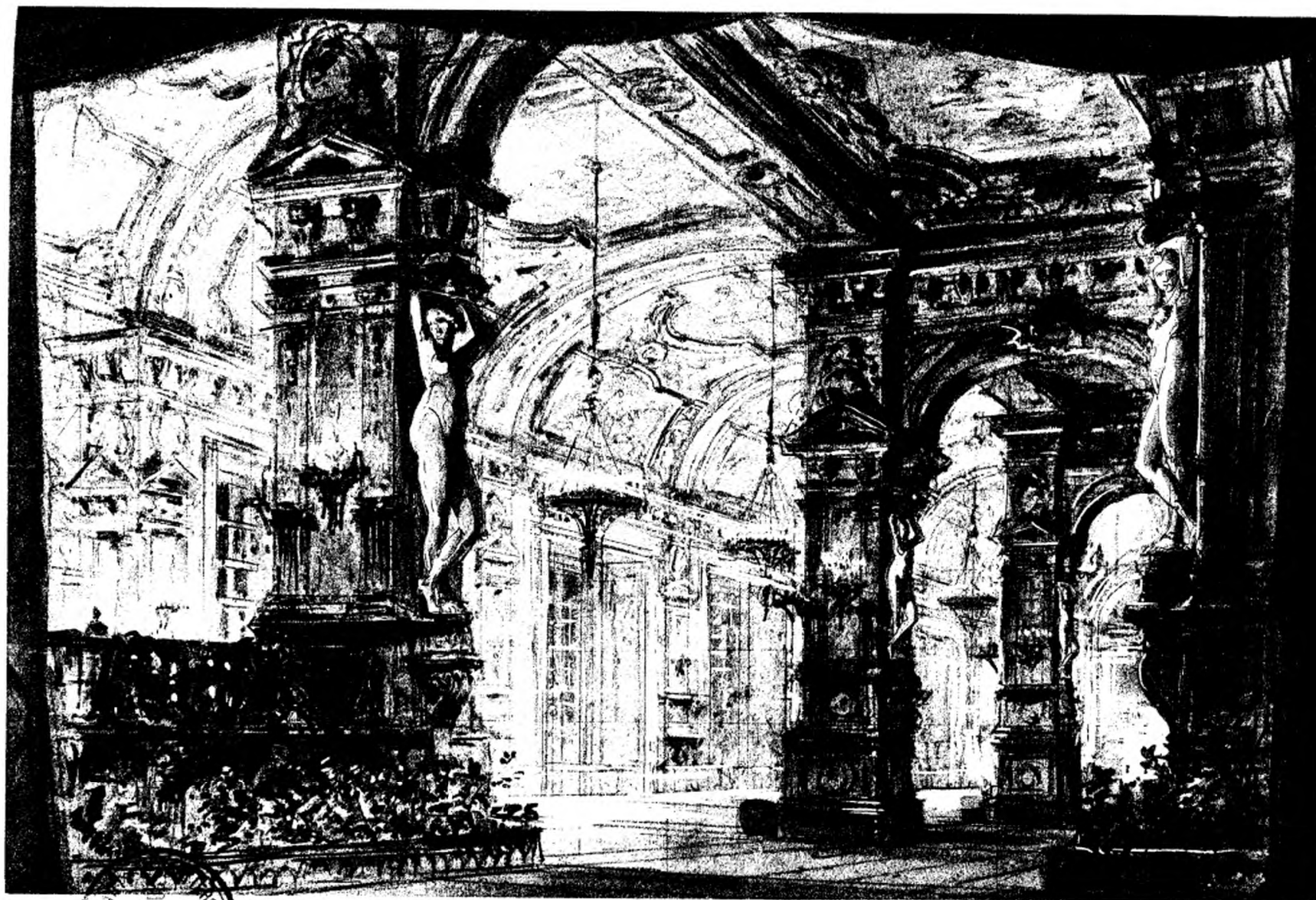
La jeune fille qui jouait à Metz, en 1468, le rôle de l'héroïne dans le *Mystère de sainte Catherine*, fait remonter l'entrée de la femme sur le théâtre un siècle plus haut.

Saint Paul en disant : « Il faut que la femme se taise à l'église » n'avait pas prévu le théâtre des mystères qui fut si longtemps une annexe de l'église !



Jeton des Comédiens du roi.

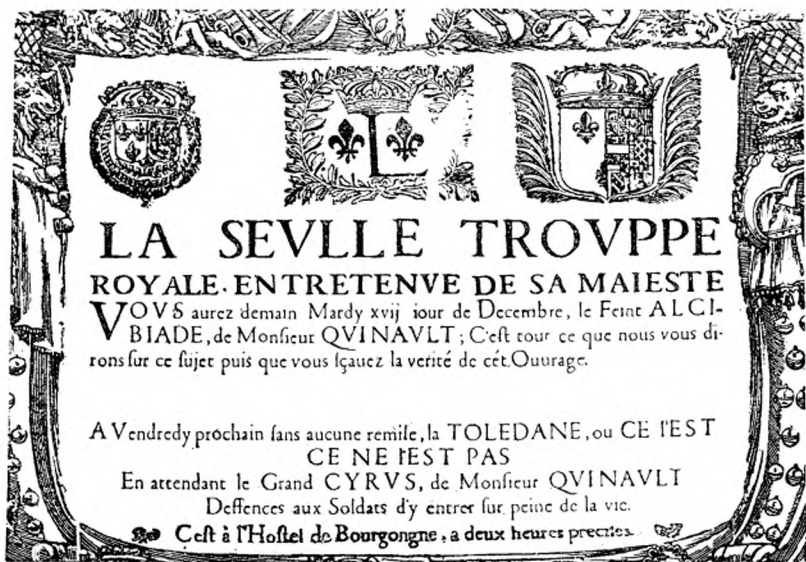
(Collection Richard.)



Phototypie Berthaud, Paris

M. Ph. Chaperon — Esquisse d'une décoration pour le comte d'Egmont.





(Bibliothèque de l'Opéra.)

THÉÂTRE MODERNE & CONTEMPORAIN

LES PREMIERS THÉÂTRES PERMANENTS DE PARIS

Durant le seizième siècle et au commencement du dix-septième siècle, il n'y avait qu'un seul théâtre public permanent à Paris, celui de l'Hôtel de Bourgogne. Il y avait bien les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent; mais ces théâtres, montés sur des tréteaux mobiles, n'étaient ouverts que pendant la durée de la foire et transportés ensuite ailleurs, suivant l'humeur voyageuse des comédiens. Enfin certains jeux de paume étaient utilisés par des troupes de passage.

Première salle de spectacle. — C'est à Richelieu que l'on doit la construction de la première salle de spectacle digne de ce nom par sa disposition architecturale et la richesse de son ornementation. En 1635, après avoir fait établir des projets par plusieurs architectes, il choisit celui de son architecte ordinaire, Mercier, parce qu'il était à la fois plus solide, plus commode et plus majestueux. « La salle était un carré long (dit Sauval), la scène était élevée à l'un des » bouts et le reste occupé par vingt-sept degrés de pierre qui montent insensiblement et qui sont terminés par une espèce de portique en trois grandes » arcades; deux balcons dorés, posés l'un sur l'autre de chaque côté, commençant

» aux portiques, viennent finir assez près du théâtre. Sur les degrés qui remplis-
» sent tout le parterre, il n'y a ni vomitorium, ni balustres, ni toutes ces entrées
» et sorties si commodément distribuées dans les théâtres des Grecs et des
» Romains. Les degrés ne sont pas arrondis en circonférence; ils règnent, en
» droite ligne, sur la largeur entière de ce parallélogramme; ils ont moins de
» hauteur et de largeur que les anciens. Ils sont cependant plus commodes que
» ceux des anciens, par le fait qu'on y monte et qu'on en descend plus facilement.
» Dans un même espace on peut y asseoir trois fois plus de monde; les specta-
» teurs n'y sont point assis à même la pierre, car un même degré n'y servait
» point de siège et de marchepied à deux files d'auditeurs, qui s'y seraient entre-
» crottés. Sur chacun des degrés il a fait construire une longue suite de bois qui,
» ne couvrant que les deux tiers de la largeur des gradins, laisse une place aux
» spectateurs pour y mettre leurs pieds. »



(Bibliothèque de l'Opéra.)

L'ouverture de la scène n'occupait pas toute la largeur de la salle, elle était en forme d'arc surbaissé supporté par des pieds-droits en maçonnerie, ornés de pilastres et de niches contenant des statues allégoriques. Le rideau de scène était en deux parties s'ouvrant à gauche et à droite.

Théâtre du Marais. — Vers 1625, une des troupes de passage qui donnait ses représentations à l'Hôtel de Bourgogne, aux jours où les comédiens du roi faisaient relâche, prit, sous la direction de Lenoir d'abord et ensuite de Mondory, une certaine importance. Fièrre du succès qu'elle remporta, en jouant une

des premières tragédies de Corneille, elle s'installa en 1634 rue Vieille-du-Temple, dans un local qu'on agença à peu près dans le genre de l'Hôtel de Bourgogne.

C'est dans ce théâtre dit « du Marais » que Corneille donne ses pièces, c'est là aussi que vont se jouer les pièces dites à machines.

Le malade Imaginaire 1686
Théâtre Est

Vn. — Chambre — Et vn. all. cou-
rant L. — fonds de premier acte,
vn. — Chais. tabl. — Sonnet. Et vn.
bous. au d. Mont vn. mantiau fourré.
Six oreiller vn. baston ou luit
premier Interm. — vn. qui Varr. —
q moult. font, q Lantier. four. — q bous
bastons vn. oreiller Second acte. L
fant q Chais. — vn. poign. d. vng.
du papier Second interm. — q,
tambour d. balqu. — Trois Interm.
il faut La Chais. d. prest. — Et
L. et deux grand banc huit Siringues
q Schell. q martiaux q moite. d.
q pillont la six tabouret L. et Rob.
Acou. s. finisse.

Il faut Changer L. — Théâtre au
premier intermède et représentant
vn. vill. — sa d. et Luit Et La chambre
paroist comme L. ou a comme
il faut 3 p. d. d. — Tapi. d. d. —
haut. Lill. — Ad. et p. d. et Cord.
pe.

Accessoires de scène du Malade imaginaire. — Manuscrit de Mahelot.

[Bibliothèque nationale.]

Théâtre de Molière. — En 1643, Molière forme sous le nom de « l'illustre

Théâtre », une association d'acteurs qu'il installe dans la salle du jeu de paume, dite des Mestayers, sise au bas de la rue Mazarine.

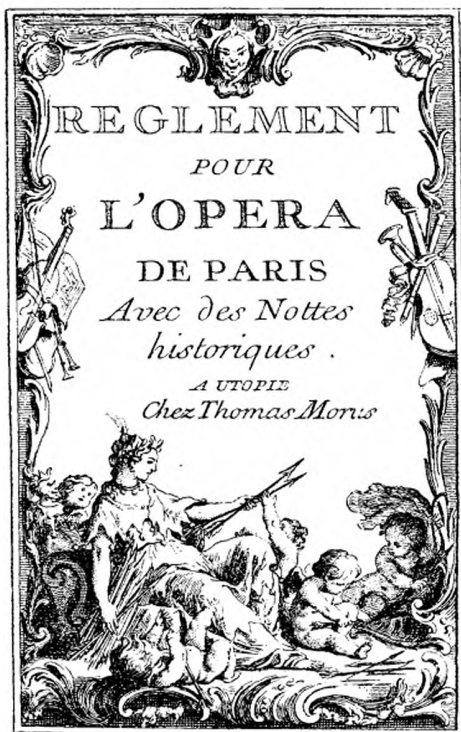
Cette salle était, comme tous les jeux de paume, d'une forme rectangulaire; pour l'agencer on prit modèle sur celle du théâtre du Marais. En 1644, la troupe se transporta dans un quartier plus fréquenté du beau monde et s'installa dans le jeu de paume de la Croix Noire, rue des Barrés (quartier de l'Arsenal). Cette salle fut encore adaptée sur le modèle du Marais, mais l'insuccès poursuit de nouveau les comédiens, et Molière est même bientôt emprisonné pour dettes (G. Bapst). Délivré peu après, il parcourt la province, acquiert lui et sa troupe une telle réputation à Agen et à Lyon que le bruit en vient à la cour. Aussi, lorsque, en 1658, Molière revient à Paris, il obtient, sur sa demande, l'autorisation de jouer devant le roi. Celui-ci, enchanté, concède à Molière la salle du Petit Bourbon, où se donnaient

la plupart des ballets et qui faisait partie du palais du roi.

En 1660, les fonctionnaires royaux ayant fait mettre la pioche dans cette salle, Molière, après bien des instances, obtint de Sa Majesté la salle du Palais-Royal, que Richelieu avait fait construire pour Mirame.

Louis XIV retire à la troupe de Molière, mort, la salle du Palais-Royal pour la donner à l'Opéra.

A cette époque eurent lieu la fusion des deux troupes, celle de Molière et celle du Marais, et leur établissement dans un jeu de paume de la rue Mazarine qui avait logé l'Opéra pendant trois ans. En 1680, Louis XIV résolut de fondre, pour n'en plus faire qu'une seule troupe, celle de l'Hôtel de Bourgogne, qui existait encore, avec les troupes de Molière et du Marais réunies, et désormais, il n'y eut plus à Paris qu'un seul théâtre : celui des Comédiens du Roi.



MDCC. XLIII.

Vignette de Boucher.

(Bibliothèque nationale.)

Ainsi fut créée la Comédie-Française qui s'installa en 1689 rue de l'Ancienne-Comédie, où elle demeura jusqu'en 1770, pour passer ensuite aux Tuileries, dans



COMEDIENS FRANÇOIS.

GALLI. COMÆDI

Gravure de Liotard, d'après Watteau.

la salle dite des Machines, puis à l'Odéon en 1782, et enfin rue Richelieu, où elle s'établit en 1789.

Théâtre de l'Opéra. — L'Opéra, à sa naissance, acquérait de suite un grand développement. Le succès obtenu en 1659 au château d'Issy par la pastorale, en musique, *Pomone*, de Perrin et Cambert, inspira à Perrin l'idée de créer, à Paris, un théâtre d'opéras avec grands spectacles et musique; associé au marquis de Sourdeac et à Champeron, il obtint, en 1669, un privilège pour l'exploitation de « la comédie en musique ». Cette société loua le jeu de paume de



PROSPECTUS DE L'ÉTABLISSEMENT DE L'OPÉRA,

la Bouteille, rue Mazarine, et commença ses représentations en 1671. Lulli parvint bientôt à se substituer à Perrin dans la direction de l'Opéra. Il s'établit d'abord dans un jeu de paume de la rue de Vaugirard et, presque aussitôt après la mort de Molière, le roi lui accorda gratuitement la salle du Palais-Royal. A partir de cette date, l'Opéra, appelé Académie Royale de musique, est devenu institution d'Etat et n'a jamais payé de loyer. Il demeura au Palais-Royal jusqu'à l'incendie du 6 avril 1763, passa dans une salle provisoire construite par Soufflot, sur l'emplacement de la salle des Machines aux Tuileries. Cette salle, quoique provisoire, souleva comme toutes les nouvelles salles la critique plus ou moins juste des contemporains. Il est à remarquer que ce sont les salles qui disparaissent qui recueillent le plus souvent des louanges. Après tout, c'est peut-être une façon d'exprimer ses regrets pour des habitudes qu'on est forcé de quitter! Pour la salle des *Machines*, voici ce qu'en disait Grimm dans sa Correspondance littéraire : « On » a trouvé les loges trop élevées et alignées de manière que les spectateurs » peuvent se regarder fort commodément; mais qu'ils ne peuvent voir le théâtre

» sans prendre une attitude gênée. Les baleons, qui sont les places les plus chères, sont si bien masqués que la moitié du monde qu'ils pouvaient contenir ne peut absolument pas voir le théâtre... On nous dit depuis quinze ans que M. Soufflot est le premier architecte du royaume et même de l'Europe. Cependant il a fait à Lyon une salle de comédie où l'on n'entend point; il vient d'en faire une à Paris où l'on n'y voit point. »



Le docteur Véron, directeur de l'Opéra, 1831-1835, par Dantan.

Le *Mercur de France* de février 1764 émet une opinion différente : « Cette salle, dit-il, est une des plus belles, des plus agréables et des plus nobles que l'on ait encore vues dans la capitale. La prévention la plus outrée ne peut contester que ce ne soit, en même temps, une des plus commodes, etc... »

Nous voilà bien renseigné sur l'œuvre disparue de Soufflot ! Heureusement pour la mémoire du Maître que la silhouette imposante du Panthéon se dresse encore au sommet de la montagne Sainte-Genève !

Il y a, d'ailleurs, tellement d'éléments complexes, sans compter les questions d'école et de boutique, dans les critiques du moment, qu'il est rare de voir le temps confirmer le jugement porté par les contemporains sur une œuvre d'art en général et sur une œuvre d'architecture en particulier.

L'Opéra resta aux Tuileries jusqu'en 1770 et revint au Palais-Royal dans la salle reconstruite par l'architecte Moreau sur l'emplacement de l'ancienne salle de Mirame.

En 1781 l'Opéra brûlait une seconde fois, le 8 juin, à 8 heures et demie du soir, au moment où la représentation venait de finir, et dut se contenter pendant quelques mois de la salle des Menus-Plaisirs du Roi, rue Bergère (salle du Conservatoire actuellement), puis à la fin d'octobre 1781 se transportait boulevard Saint-Martin, où Lenoir avait agencé une salle en quatre-vingt-six jours sur l'emplacement de ses anciens magasins.

Cette salle provisoire, dont Lenoir n'avait garanti la durée que pour trente ans, ne fut détruite qu'à l'incendie de mai 1871 ! Quant à l'Opéra, il y séjourna jusqu'en 1794.

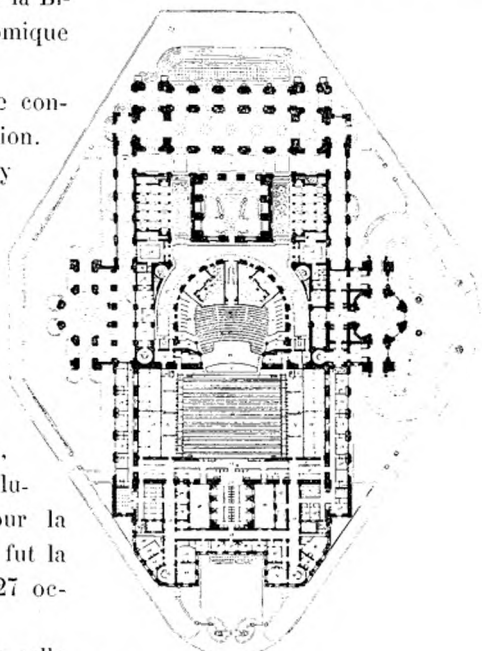
C'est à cette époque qu'il fut installé *par la force militaire* au théâtre de la place Louvois, que la Montpensier avait fait construire par Louis, l'architecte du théâtre de Bordeaux. — Arbitraire et illogisme ! Le Comité de Salut public s'était emparé de ce beau théâtre sous prétexte qu'il était un danger perpétuel d'incendie

pour la Bibliothèque nationale qui était en face. La véritable raison, c'est qu'on trouvait l'Opéra trop éloigné du centre de la ville et que le prétexte de sauvegarder « les richesses nationales de la Bibliothèque » offrait un moyen économique de le rapprocher.

L'Académie nationale de musique conserva cette salle jusqu'à la Restauration.

Le 13 février 1820, le duc de Berry sortant d'une représentation fut assassiné par Louvet. Transporté dans une salle basse du théâtre, il y est mort après avoir reçu les Saints-Sacrements. Sur la demande de l'archevêque de Paris, le théâtre fut désaffecté et démoli. L'Opéra, reconstruit par Debret rue Lepelletier, fut inauguré le 16 avril 1821, avec la lumière du gaz que l'on essayait pour la première fois. Ce charmant théâtre fut la proie des flammes dans la nuit du 27 octobre 1873.

Enfin, après une courte étape à la salle Ventadour, l'Opéra inaugurait le 8 janvier 1875 la salle de Charles Garnier; le plus beau monument du siècle qui, dans son plan magistral, rappelle les grandes compositions de la Rome antique.



Plan de l'Opéra de Charles Garnier.



Façade de l'Opéra. — Médaille de Lagrange.

NAISSANCE DU THÉÂTRE LYRIQUE EN FRANCE

Avant de résumer le travail de la mise en scène, il est utile de dire quelques mots de l'opéra, œuvre dramatique obtenue par l'union de la poésie à la musique, et du ballet, spectacle où la musique et la danse se lient à la décoration.

« Faire chanter les acteurs au lieu de les faire parler, accompagner leur voix ou leur silence d'une symphonie, régler leurs pas et leurs gestes d'après la nature

des instruments, puis, dans un monde de fantaisie, présenter aux spectateurs les divinités de la Fable ou les fées des contes, les héros ou les bergers empanachés et vêtus de costumes d'invention, au milieu de décors splendides, paraissant et disparaissant comme par enchantement; on aura ainsi ce qu'on a appelé l'œuvre par excellence : l'Opéra (1). »

En raison du peu de connaissance qu'on avait de la musique, ce genre de spectacle ne pouvait être créé avant le seizième siècle. Les plus anciens essais de représentations lyriques remontent pourtant au quinzième siècle, en Flandre, pays qui donna naissance aux premiers compositeurs de musique moderne; sous le nom « d'entremets » on y vit des ballets ou des pantomimes exécutés au son de la musique.



Le grand Opéra.

Miroir (Journal)

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Le plus célèbre de ces entremets est celui connu sous le nom de « Banquet du Faisan » (Ludovic Cellier). Ces essais lyriques s'étaient poursuivis avec succès au commencement du seizième siècle en Italie, et Catherine de Médicis, dès qu'elle sera toute-puissante en France, aimera faire revivre aux Tuileries, au Louvre, à Fontainebleau ces spectacles, qui l'avaient amusée dans sa première jeunesse. Pour lui plaire, le cardinal de Lyon, Hippolyte d'Este, offrit à la souveraine une

(1) NUTTER et THOMAS, *les Origines de l'Opéra français*.

représentation de la *Calendra* du cardinal Bibbiena (novembre 1548). « Comme aux » *Noces de Cosme I^{er}*, chaque entr'acte fut marqué par un intermède, genre mi- » ballet, mi-opéra, où des personnages mythologiques chantèrent avec accompa- » gnement de musique. Lorsque la comédie fut finie, la Nuit apparut, habillée de » noir, et constellée d'étoiles d'argent, chanta un verset et annonça la fin de la fête. »

Au dire de Brantôme, ajoute M. G. Bapst, les costumes étaient des plus attrayants, surtout ceux des femmes : « Non le roy seulement, mais tous ces » galants de la cour prindrent un merveilleux plaisir à contempler et mirer celles » de ces belles nymphes, si follement accoutrées et retroussées qu'elles en

DE LA ROYNE.

Chant des quatre vertus.



Jeux, de qui les filles nous formés,
O dieux, les protecteurs des hommes, Du ciel avec nous descen-
dez, Dieux puissans fuidez à la trace Les vertus qui font
vostre ra- ce, En la France que vous gardez.

Ballet de la Royne.

(Bibliothèque nationale.)

» donnoient autant ou plus de tentation pour monter au second étage, que d'ad- » miration et de sujet à louer une si gentille invention. »

« Mais ce n'est réellement qu'en 1581 qu'il était réservé à la France de faire surgir tout à coup l'Opéra comme armé de toutes pièces. » (L. Celler.)

Le ballet de la reine, intitulé *Circé*, fut cette œuvre nouvelle dont l'auteur, Balthazarini, dit Beaujoyeux, valet de chambre du roy et de la reine, sa mère, nous a conservé les détails.

La pièce fut jouée à la salle du Petit-Bourbon, à l'occasion du mariage de Marguerite de Lorraine, belle-sœur de Henri III, avec Anne de Joyeuse. Les deux tiers de la salle restaient vides de spectateurs et servaient de scène. « Sur cette

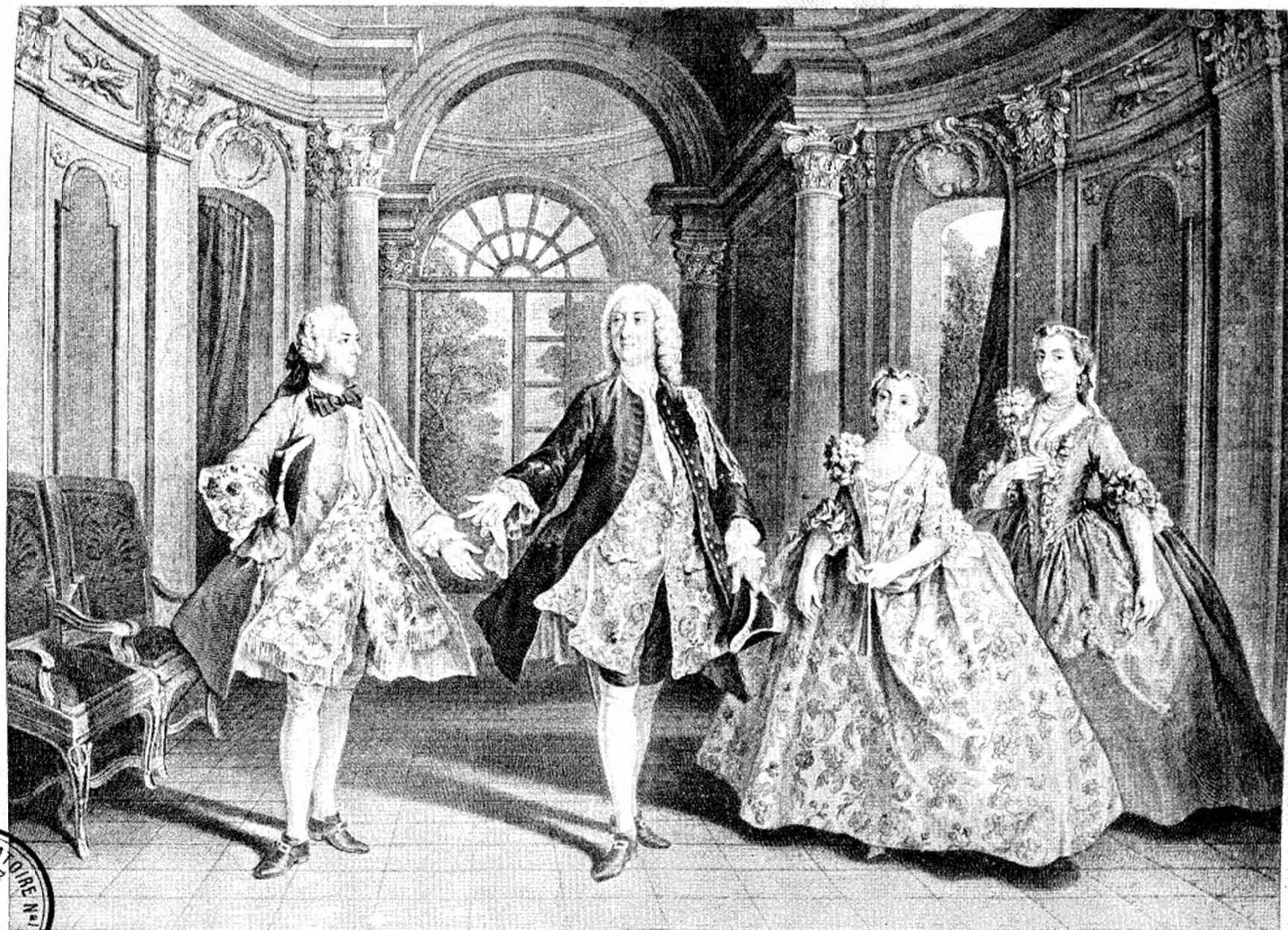
» scène était figuré un jardin formé par trois arceaux de verdure, à droite, le
» long du mur, était un petit bocage sacré à Pàris, dieu des pasteurs, et était ce
» bocage élevé de terre d'un pied et demi et, en perspective, plus haut derrière
» que devant, y ayant à l'entour de fort beaux chesnes desquels les trones, bran-



Circé. — Ballet de la Roynne.

(Bibliothèque nationale.)

» chages, feuilles et glands estoient dorés et faicts par un singulier artifice; en
» la distance de ces arbres, y avoit de petites niches pour y asseoir des nymphes,
» dryades, lorsqu'il faudroit qu'elles s'y présentassent. Derrière le bocage était
» une grotte, laquelle reluysoit et esclairoit par dehors, comme si un nombre

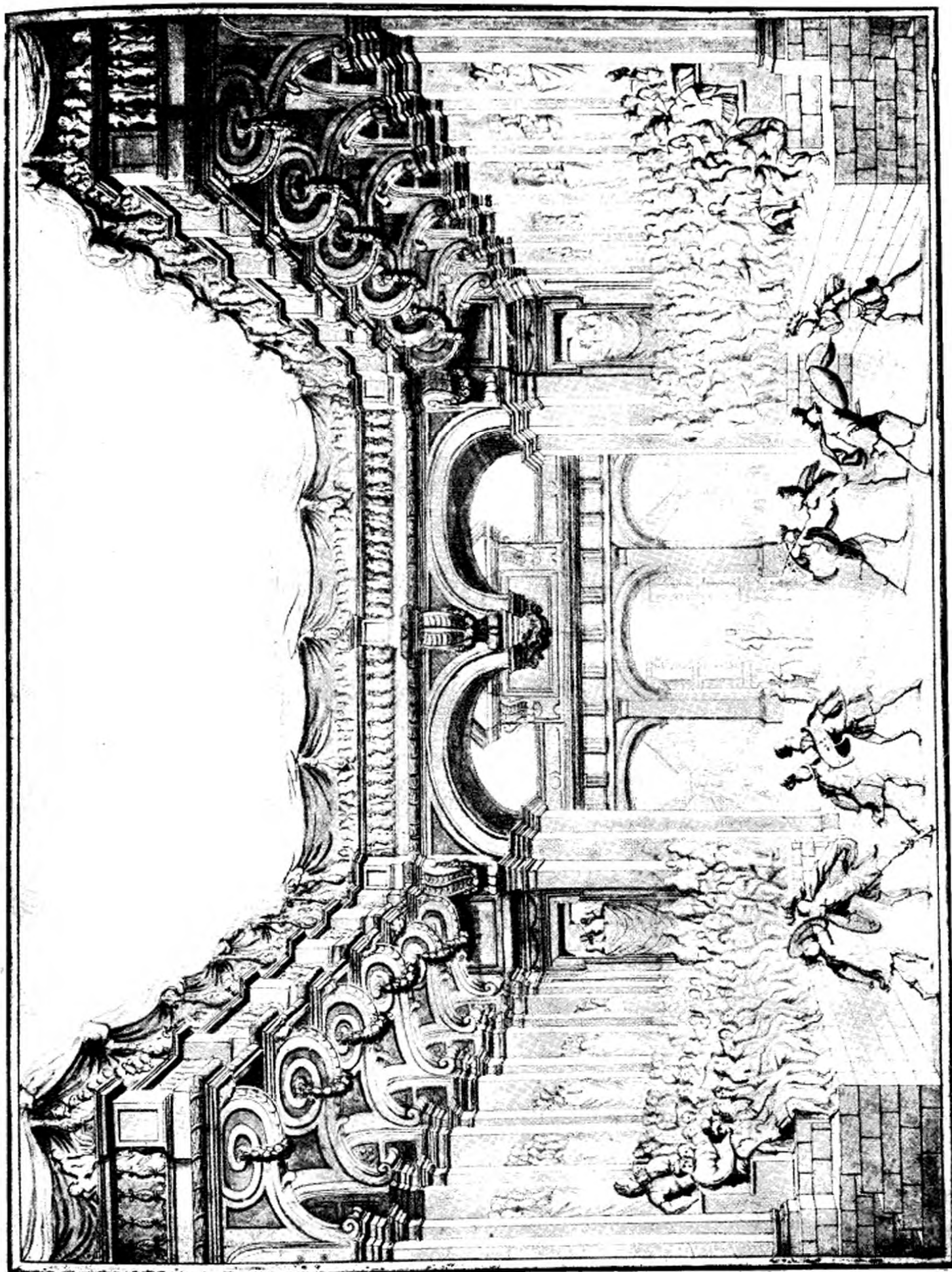


LE GLORIEUX *Acte III, Scène 3^e*

*D'un Amant fier et glorieux
Venez voyez ici la peinture
Tout l'homme : son air, son regard, sa posture.*

*« Paris chez la Comtesse de F. Chéron, gendre du Roy, rue St-Jacques
aux deux pilliers d'Or, près de la porte du Roy. »*

*Tel est de son orgueil l'exercice impérieux
Que même en se cachant, il finit.
L'Amour vaudrait en vain le vouloir gracieux :
Malgré tous ces efforts la Nature s'échappe. » D.*



Décorations et machines aprestées aux Noces de Thetis.
Ballet royal présenté en la salle du petit Bourbon, par J. Torelli, inventeur; dédiées à l'Eminentissime Prince Cardinal Mazzarin.

Pl. VI. — Représente l'ordre pompeux d'un amphithéâtre avec ses escaliers et un grand nombre de spectateurs vestus à la Romaine ancienne. — Il y a sur le dernier degré quantité de fort gros pilastres, entre lesquels il y a de fort belles arches qui étant enserrées jusques à la moitié donnent la commodité à plusieurs personnes de voir les jeux. — sur les pilastres il y a de très grands modillons soutenant une terrasse qui marche tout à l'entour, couverte d'un drap rouge afin de défendre du soleil les spectateurs. — On voit en face un grand arc avec le même ordre qu'aux costez; et plus loin une autre architecture, dorique de trois arcs parmi les ouvertures desquels on aperçoit trois chemins qui aboutissent par trois points de sorte que ceux qui sont au milieu voyent decouvert par trois endroits l'étendue de la ville. — Les ornements de l'amphithéâtre sont tous d'airain comme la statue de *Mars*, posée sous la voûte du grand arc au devant de laquelle il y a un trepié avec la coupe préparée pour le sacrifice. — Et là, tandis que les prêtres du Dieu sacrifient, les chevaliers de Thésalie font une hatrière à pied à coups de pique et d'épée; cette entrée est conduite par deux champions, qui par leur adresse et leur disposition font une vue des plus merveilleuses de la pièce.

Ballet royal de Thetis. — Cabinet des estampes. Tbr. in-8°.

(Bibliothèque nationale.)

» infini de diamants y eust été appliqué, estant d'ailleurs accommodée et embellie
» d'arbres et revestue de fleurs et aultres bestes si proprement représentées qu'on
» les eust dict estre vives et naturelles... »

« Du côté gauche, fut faicte une voulte de bois de dix-huit pieds de long et
» neuf de large, ayant, par le devant, son ouverture de trois pieds. Au dehors,
» elle estoit bouillonnée partout de grands nuages, et, au-dedans, toute dorée
» d'un or esclatant et reluysant, à cause de la grande quantité de lumière qui y
» estoit cachée..... Tout au bout de la salle, le mur était recouvert d'une peinture
» ou toile de fond représentant un paysage. »

Dans l'ensemble de la pièce on vit de nombreuses machines, des bateaux, des fontaines et autres monuments mobiles sur lesquels figuraient les personnages de la cour les plus considérables.

Sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, l'opéra proprement dit fut négligé, les ballets seuls furent représentés sur les théâtres de la cour; mais il n'y avait pas encore à Paris un directeur de troupe qui ait pu s'inspirer du luxe royal pour renouveler les misérables décors de la scène qu'il exploitait.

Il est curieux que notre théâtre, sorti de l'Eglise, et, depuis, un peu traité par elle en enfant perdu, ait, à l'époque où nous sommes arrivés, brillé de ses premières splendeurs grâce à l'initiative de trois cardinaux.

C'est, en 1548, le cardinal-archevêque de Lyon, Hippolyte d'Este, qui, sur le théâtre construit par Neyron, fait jouer devant Henri II et Catherine de Médicis qu'il vient d'épouser sans trop l'aimer, et Diane de Poitiers qu'il aime déjà, la *Calandra* du cardinal Bibbiena.

Ce fut la première comédie jouée aux lumières.

C'est ensuite le cardinal Richelieu, qui se construit, dans son palais, une salle de théâtre pour y jouer, en 1641, la *Mirame* de Demarets de Saint-Sorlin, qui l'avait écrite avec l'aide et sur le plan du ministre poète.

C'était la première salle construite spécialement pour être une salle de théâtre où *les honnestes gens* puissent se présenter.

La première et unique représentation de *Mirame* coûta 300 000 écus au parrain de la pièce.

Le troisième cardinal fut Mazarin, qui introduisit en France les opéras tels qu'il les avait vus en Italie. Il fait monter la pièce dite *Finta Pazza* en 1645, et, jaloux du succès du *Mariage d'Orphée* et d'*Eurydice* ou « *la Journée des machines* », donnée en 1643 par Chapoton au théâtre du Marais, il en fit faire par Monteverde un drame lyrique en vers italiens, représenté au Louvre le 6 février 1647, avec des inventions jusqu'alors inconnues, des chars descendant du ciel et y remontant, et dans les airs des envolées d'âmes et de demi-dieux. C'était le premier opéra à grand spectacle!

Le merveilleux au théâtre. — Le merveilleux était dès lors introduit au théâtre, ou plutôt il y rentrait, car il était de l'essence même des mystères. Avec eux on l'avait expulsé de la scène, il y revenait ramené par une magicienne, Circé, et par Orphée, un enchanteur.

L'imagination humaine ne fait pas que bâtir des châteaux en Espagne, elle bâtit des mondes en l'air. Elle vit de ses rêves, décors fantastiques au milieu desquels elle se joue, à elle-même, des drames sans nom, d'un héroïsme fou, aux dénouements tragiques comme une fin de bataille, ou féériques comme une apothéose.

C'est cette part de rêve et de fantaisie, de merveilleux et de divin, si large dans les miracles et les mystères du moyen âge, qui manquait au théâtre de la renaissance et de l'école classique.

L'imagination grecque, essentiellement artistique, éprise d'une beauté idéale mais froide, se détachant en clair sur un ciel d'azur sombre, a peuplé les temples de dieux de marbre. Elle ne fait apparaître, dans les drames, que la statue voilée du Destin ou la silhouette de quelque dieu compromis, et, dans ses comédies, elle ne va pas au delà des chœurs de nuées, de grenouilles et d'oiseaux d'Aristophane.

Le merveilleux était pour l'antiquité païenne un rêve d'art humain; elle le vécut avec volupté, non pas avec la foi en sa réalisation dans un immortel devenir; elle chercha à le réaliser sur la terre sans y trop croire ailleurs.

Le christianisme délaisse le merveilleux et découvre le surnaturel; ses fidèles vivent de l'au delà, dans l'au delà et pour l'au delà.

Aussi le surnaturel domine-t-il dans tous les arts qu'il inspire.

Le moyen âge en a saturé ses chansons de gestes et ses romans; il en a comme serti ses cathédrales; les miniatures de ses missels ne sont que les reflets des verrières de ses églises et les scènes de ses mystères ne sont que les illustrations mimées et parlées de ses missels.

Quand ce surnaturel, un peu assombri par l'idée de la mort, fut parodié par les clowneries de l'enfer, les mystères, qui étaient presque un culte laïque, furent faussés. On s'aperçut que les pieds nus du Christ étaient faits pour marcher sur les dalles des églises et non sur le plancher d'une scène. L'Eglise se referma sur l'Homme-Dieu et ne voulut plus le livrer.

Mais notre art théâtral avait trop vécu de surnaturel pour s'en passer. La Renaissance ne le satisfait pas sur ce point; il se contenta, pour un temps, de ce qu'elle lui apporta, et, lorsque les sujets mythologiques eurent été choisis par l'art musical pour devenir des œuvres scéniques, l'art théâtral s'empara du merveilleux



Académie de drame
et de musique de la Rochelle (1766).

(Jeton de la collection Richard.)

que ces sujets mettaient à sa disposition et y trouva l'excitant nécessaire pour des créations nouvelles.

Dès lors, il y eut deux espèces de théâtres : les théâtres d'art littéraire et les théâtres d'art lyrique ; les tragédies et les drames du premier faisant pendant aux opéras des seconds, et les comédies de ceux-là aux opéras comiques et aux féeries de ceux-ci.

L'année même de la mort de Molière, Lulli, trop à l'étroit dans la salle construite, pour lui, dans le jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, obtint du roi de succéder à Molière au Palais-Royal. Il en inaugura la salle par l'opéra de



(Bibliothèque de la Comédie française.)

Cadmus que devaient suivre : *Alceste*, en 1674, *Thésée*, en 1675, *Atys*, en 1676, *Isis*, en 1677, *Psyché*, en 1678, *Bellérophon*, en 1679, *Proserpine et Orphée*, en 1680, le *Triomphe de l'Amour*, en 1681, *Persée*, en 1682, *Phaëton*, en 1683, *Amadis*, en 1684, *Armide*, en 1686, *Acis et Galatée*, en 1687.

C'était le merveilleux mythologique dans son plein.

Ainsi l'Opéra avait exproprié la Comédie pour cause de faveur royale, mais aussi parce que, vivant de fiction, il lui fallait une scène permettant à ses décors de rêves de se développer dans toute leur splendeur.

Il faut, en effet, ici, que l'imagination du spectateur soit assez surprise par la magnificence de la mise en scène pour que le charme qui en résulte endorme la réflexion. Ce charme nous permet de nous abandonner plus facilement à tous les enveloppements de la musique, dont l'incessante continuité n'est pas une des moindres invraisemblances du genre.

Il est déjà bien étrange d'entendre les héros tragiques et les bourgeois de nos comédies se parler en vers ; Martine, des *Femmes savantes*, qui trouve que « les biaux dictons de sa maitresse ne servent pas de rien » et confond « grammaire »



Répertoire du théâtre de Fontainebleau (1763). — Gravure de Aug. de Saint-Aubin.

(Bibliothèque nationale.)

avec « grand'mère », répond en vers à Philaminte, bien qu'elle ne doive pas plus savoir ce qu'est un vers que M. Jourdain ne se doutait de ce qu'était la prose.

Il y a mieux. Les héros d'opéra font tout en chantant. Ils boivent et mangent en chantant, se disputent et s'adorent en chantant, se battent, tuent et se font tuer en chantant. Ici, nous sommes dans l'impossible. Mais la magie de l'art fait, de cet irréel d'hallucination, un splendide rêve, et, comme un dormeur ne se réveille pas pour protester contre les non-sens d'un joli songe, le spectateur accepte, sans aucune révolte de sa conscience d'être raisonnable, les fictions au milieu desquelles on le fait vivre une heure.

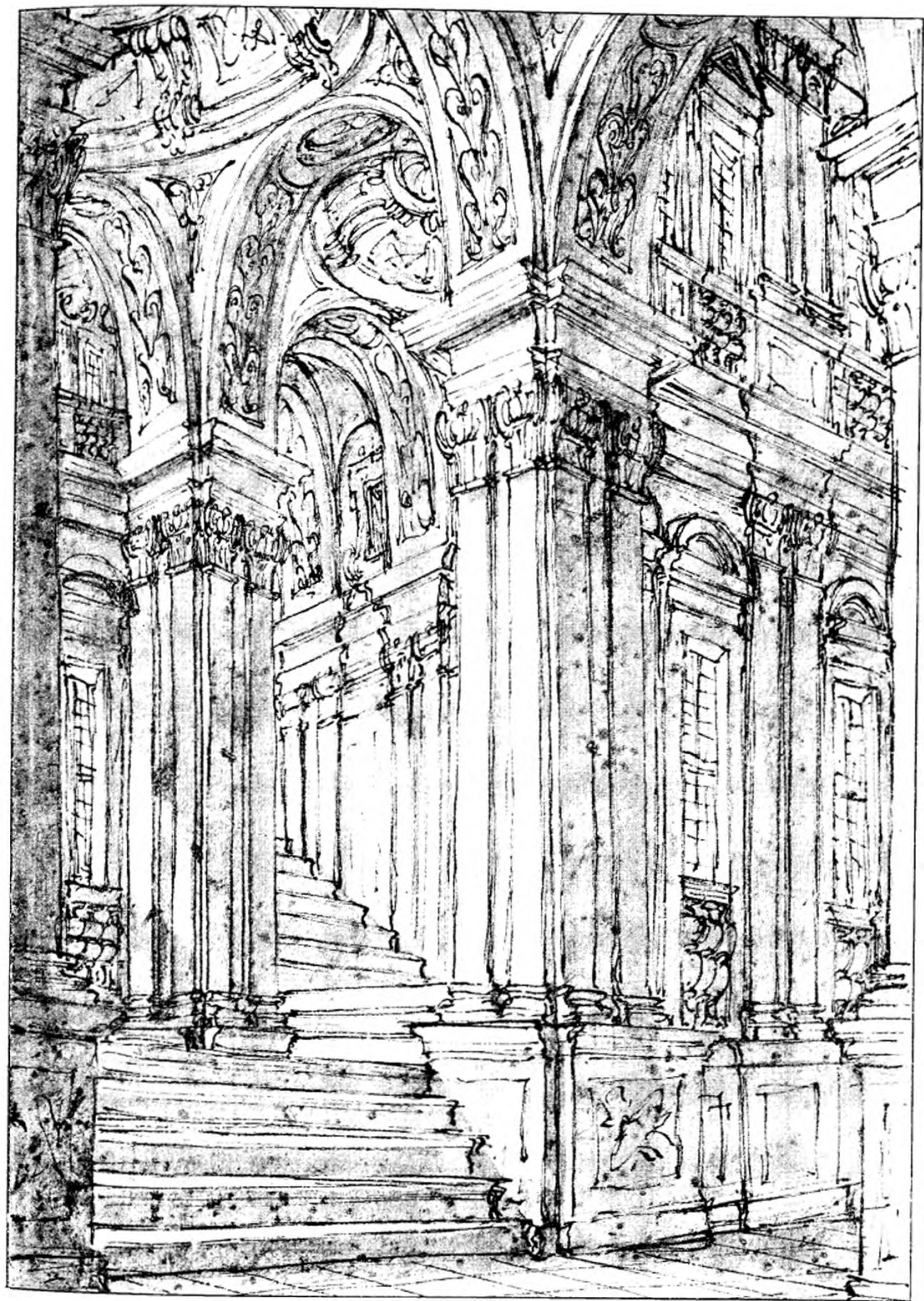
Il faudra donc que ces fictions soient des enchantements. Aussi, pour les réaliser, le musicien, le décorateur, le costumier, le machiniste mettront tous leurs talents d'artiste en commun, et plus la donnée sera inacceptable et irrationnelle, plus ils auront d'efforts à faire et de génie à dépenser pour produire une telle sensation d'art que notre imagination et notre sentimentalité en restent, la première éblouie, la seconde émue, et que notre raison elle-même, vaincue par le charme, abdique son droit de remontrances.

De l'Opéra dateront alors tous nos progrès dans l'art de la mise en scène; Voltaire le jalouera en songeant que la Comédie-Française pourrait bien, pour renouveler ses décors, envoyer son peintre décorateur copier ceux de l'Académie royale de musique.

Il y aura bien, çà et là, quelques hésitations et quelques fausses manœuvres. C'est ce que, à propos des premiers opéras de Lulli, La Fontaine nous redira dans ces vers à M. de Niert datés de 1677 :

Niert, qui, pour charmer le plus juste des rois,
Inventas le bel art de conduire la voix,
Que dis-tu de l'ardeur dont la cour échauffée
Fronçait, en ce temps-là, les grands concerts d'Orphée,
Les passages d'*Otta* et de *Leonora*,
Et ce déchainement qu'on a pour l'Opéra?
De machines d'abord le surprenant spectacle
Eblouit le bourgeois et fait crier miracle :
Mais, la seconde fois, il ne s'y presse plus :
Il aima mieux le *Cid*, *Horace*, *Héraclius*.
Aussi de ces objets l'âme n'est point émue,
Et même rarement ils contentent la vue.
Quand j'entends le sifflet, je ne trouve jamais
Le changement si prompt que je me le promets.
Souvent au plus beau char le contrepoids résiste ;
Un dieu pend à la corde et crie au machiniste :
Un reste de forêt demeure dans la mer
Ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer.

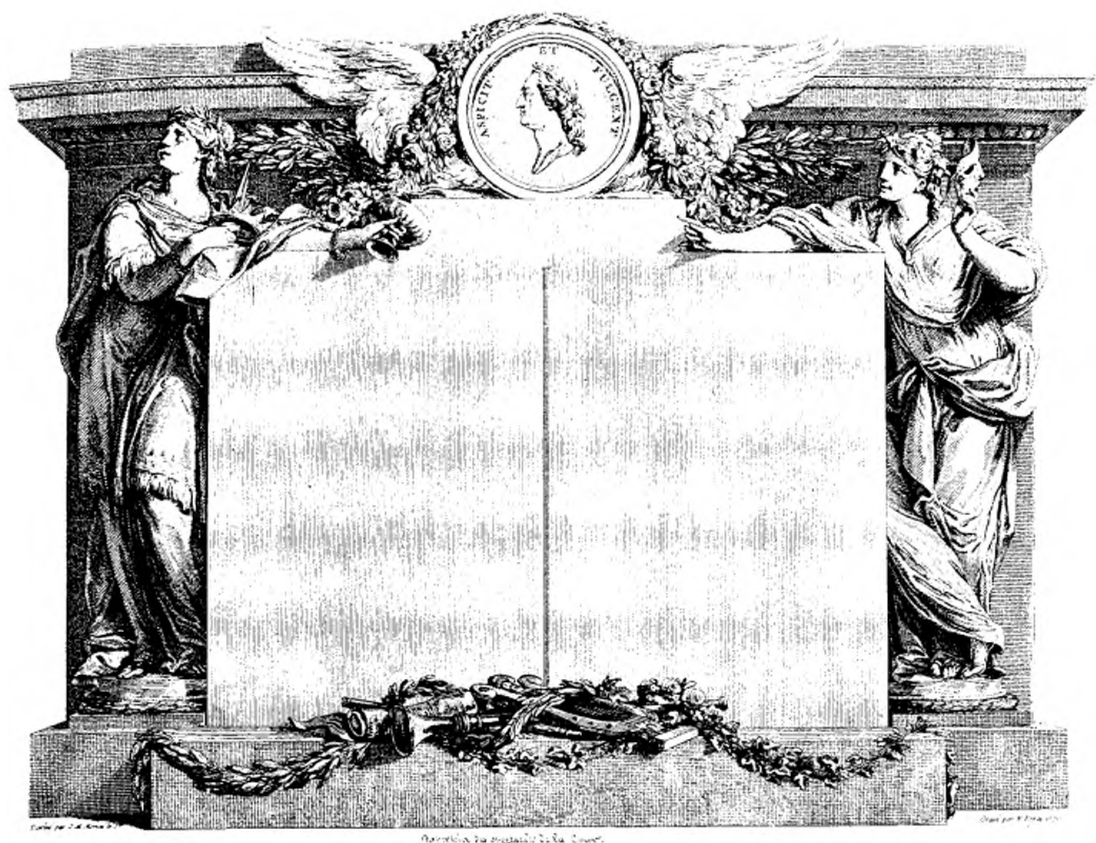




Vestibule d'un palais. — Esquisse à la plume, attribuée à Servandoni.

(Bibliothèque nationale, ancienne collection Destailleur.)





Répertoire de spectacles de la Cour 1770. — Gravure de Moreau le Jeune.

(Bibliothèque nationale.)

LA MISE EN SCÈNE

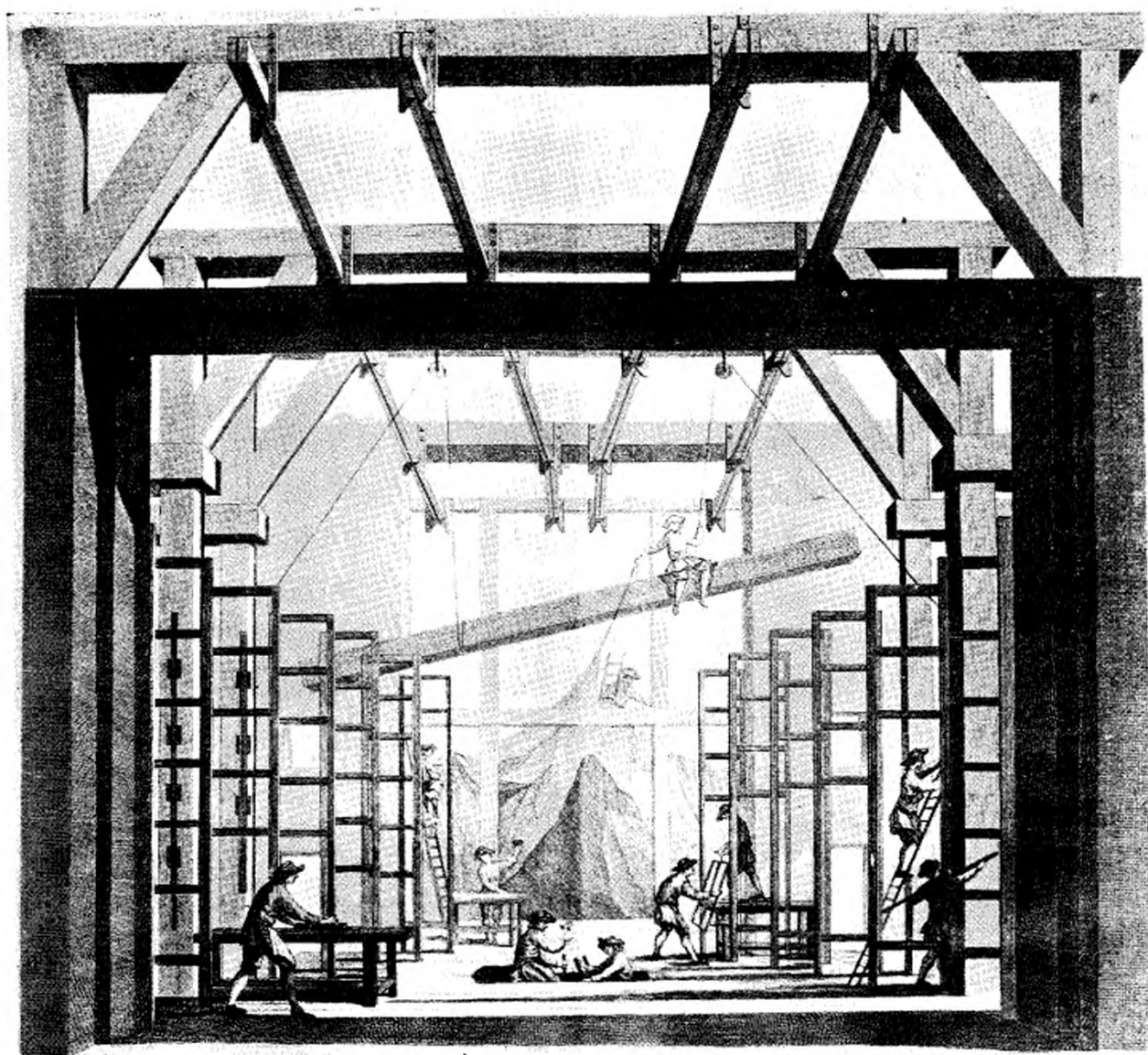
Le metteur en scène. — Pour permettre un classement, dans un ordre quelque peu logique, des différentes branches du matériel de l'art théâtral, telles qu'elles sont mises à contribution dans la pratique lorsqu'il s'agit de monter un ouvrage, il nous a semblé utile d'exposer, tout d'abord, le rôle du metteur en scène, qui a pu être plus ou moins important suivant l'époque et le genre de spectacle, mais qui s'est imposé dès la naissance de la première représentation dramatique.

L'œuvre du metteur en scène, au point de vue du matériel de l'art théâtral, consiste à créer le milieu où se passe l'action, vêtir les êtres qui doivent s'y mouvoir et enfin apprendre à ces êtres à y évoluer.

Suivant la catégorie des spectacles, grand opéra ou théâtre de genre, les qualités exigées du metteur en scène sont différentes; à l'un convient la grandeur,

la vue d'ensemble; à l'autre, la finesse et le soin du détail; l'un procède par masse, il exécute la grande fresque décorative; l'autre parachève, en quelque sorte, un tableau de chevalet.

Quel que soit le genre, le premier travail du metteur en scène est de créer le



Vue Perspective de la Mécanique, Et Construction d'un Interieur de Théâtre.

*Dimension du Théâtre de la Ville de Paris près les Murs
Ce théâtre a vingt sept parquets, ou loges dans son pourtour sur 4 rangs dans sa hauteur
Du fond de la salle au devant de l'Orquestre il y a 7 toises 1 pied.
La largeur de l'Orquestre est de 10 pieds.
Du fond de l'Orquestre au fond du Théâtre il y a 12 toises.
La largeur intérieure d'un nud de mur à l'autre est de 7 toises 3 pieds.*

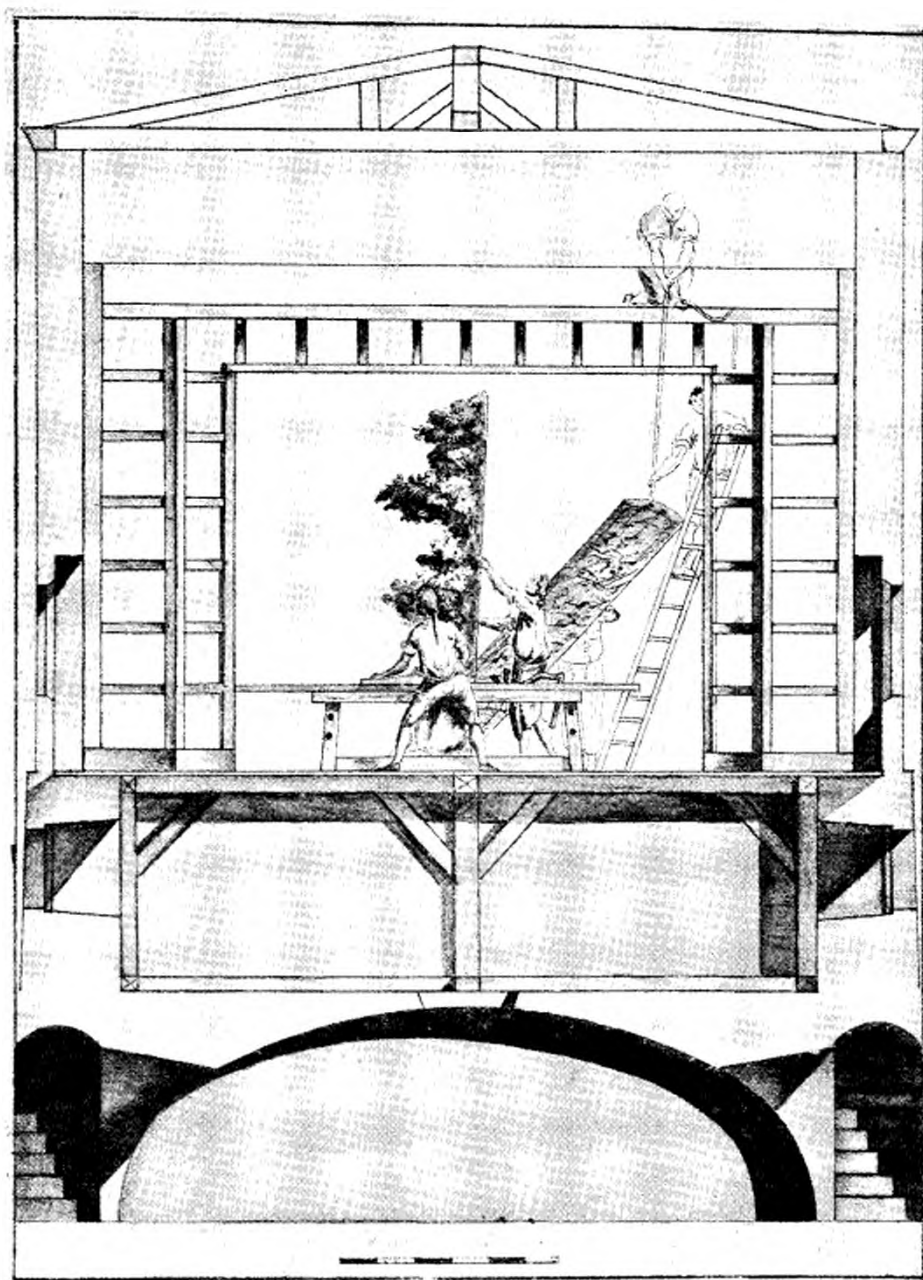
*Dimension du Théâtre de la Ville de Paris, situé sur la grande place, mesuré en Octobre 1736.
Du fond de la salle au devant de l'Orquestre il y a 9 toises.
La largeur de l'Orquestre est de 7 toises.
Du fond de l'Orquestre au fond du Théâtre il y a 16 toises.
L'ouverture ou largeur de l'Orquestre est de 7 toises 1 pied.
La largeur entre le devant du Logis près l'Orquestre est de 6 toises 3 pieds.
La largeur totale d'un mur à l'autre de la Salle est de 9 toises.
Du derrière des Loges au nud des murs 4 pieds.*

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

milieu. Il faut prendre l'ouvrage acte par acte, tableau par tableau; se pénétrer d'une façon précise de ce qui se passe à chaque scène; prévoir les entrées, les sorties, les masses qui doivent évoluer dans le milieu à créer; etc., etc. C'est ce

que l'on peut appeler l'étude de la plantation du décor et, quelles que soient l'importance et la difficulté du problème, on procède toujours de la même façon.

Sur une feuille de papier où sont tracés les divers plans du théâtre, on indique,



Vue perspective de la mécanique et construction d'un intérieur de théâtre.
(Aquarelle.)

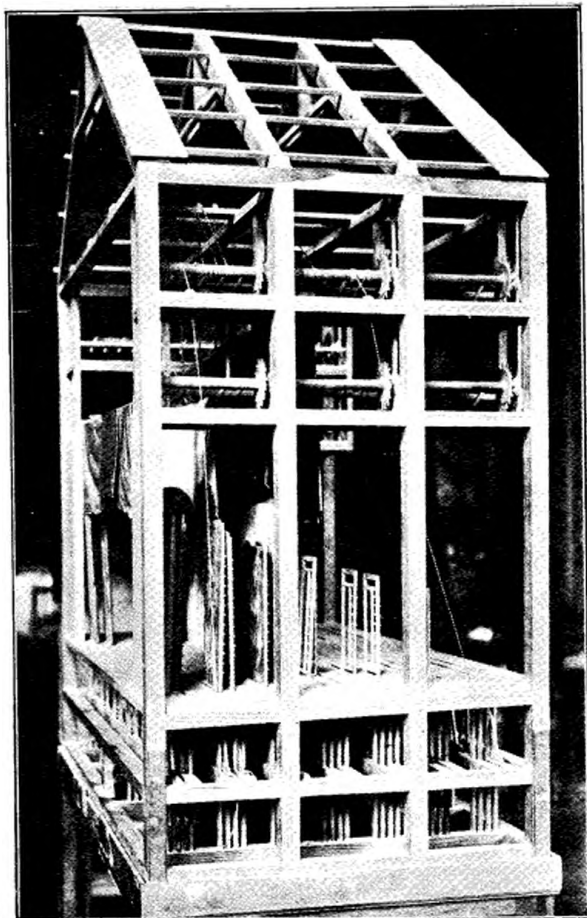
(Collection de M. François Carnot.)

par des lignes droites ou brisées, les fermes et châssis qu'on croit nécessaires pour représenter le milieu imposé par le scénario, et l'on réserve les passages voulus pour la circulation.

Ce premier travail, fait par le metteur en scène, est remis au peintre-décorateur qui crayonne une première esquisse d'après laquelle on arrêtera l'aspect général

du décor. Une fois le parti adopté, le peintre exécute une maquette, véritable décoration en miniature à une échelle réduite, qui donne très exactement l'idée de ce que peut être la décoration définitive au théâtre.

C'est sur cette maquette que se livrent les grands combats entre l'auteur, le metteur en scène et le décorateur.



Théâtre de l'Opéra au Palais-Royal. 1769.
Maquette exécutée par M. Philippon
d'après un manuscrit de la *Bibliothèque nationale*.

La manœuvre se fait par un tambour central du dessous.

L'ordre d'exécution étant donné, le travail effectif du machiniste commence; celui-ci a, d'ailleurs, suivi très sérieusement les travaux préliminaires et fait valoir les exigences spéciales au théâtre sur lequel l'ouvrage doit être joué. Ce n'est pas tout, en effet, d'imaginer une décoration, il faut encore pouvoir la mettre en place, prévoir les difficultés d'exécution, imaginer les trucs, etc... Il faut combiner l'agencement des décorations les unes dans les autres en vue de rendre la manœuvre aisée et rapide le jour de la représentation, et voir comment les diverses parties des décorations peuvent être équipées sur la machinerie propre au théâtre.

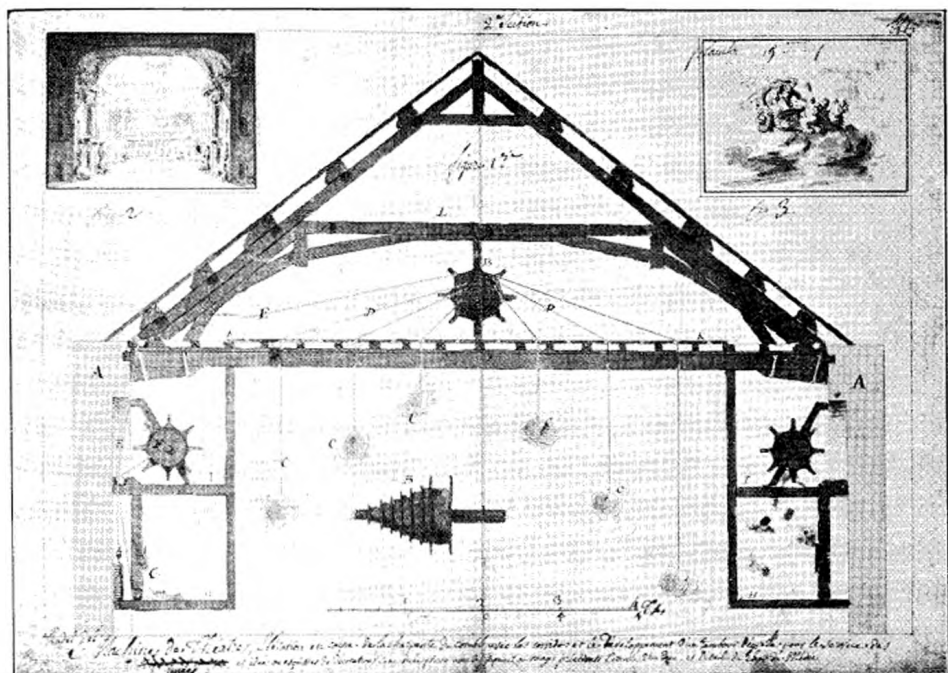
C'est le machiniste qui, d'accord avec le peintre, prépare, en grandeur d'exécution, toutes les épreuves des moindres châssis; il a, dans son service, toute la construction et assume une très grande responsabilité.

Pour un opéra à grand spectacle, il y a environ 10000 mètres superficiels de châssis, fermes, plafonds, toiles de fond, praticables, etc., etc., à construire et à peindre. Ce travail exige deux à trois mois avec un personnel d'environ deux cents artistes et ouvriers.

Le milieu étant créé, il y a lieu de s'occuper du costume. Le metteur en scène prend l'ouvrage, tableau par tableau, comme pour la décoration. En dehors des personnages artistes et des chœurs, s'il s'agit d'un opéra, dont le groupement est facilité par la donnée du livret, il faut prévoir la figuration; l'augmenter ou la

diminuer suivant l'importance des scènes et l'espace qui est donné par la plantation du décor, faire la répartition de ces masses d'après les types de conditions différentes que l'on doit faire figurer.

Ce travail complexe se fait en collaboration avec l'auteur et le costumier, et c'est d'après ces données que le costumier fait des maquettes pour chaque groupe.

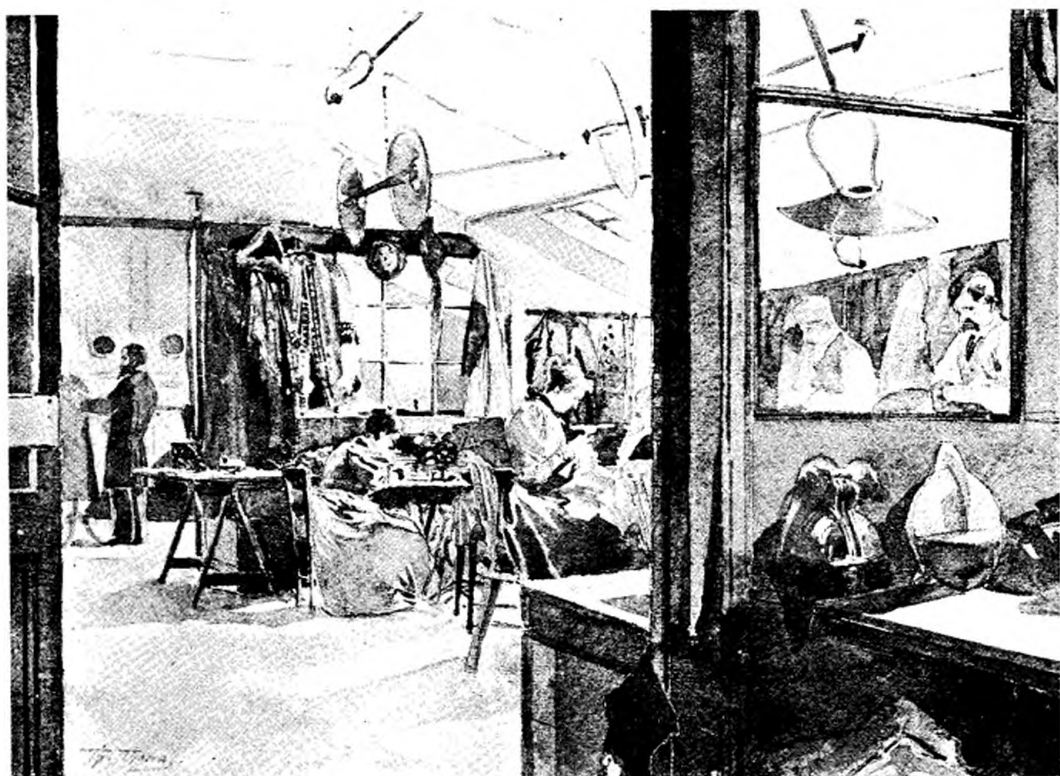


Equipe de nuées. — Machinerie du dix-huitième siècle
d'après une gravure du Musée Carnavalet.

Le costumier. — L'art du costumier est peu connu; il exige des qualités de goût et d'observation et une technique très spéciale. Certains de nos artistes peintres se sont essayés au costume et ont parfaitement réussi; mais il ne s'ensuit pas, pour cela, qu'un peintre de talent soit nécessairement un bon costumier. Si l'on comparait la maquette en elle-même, demandée à un peintre qui n'aurait pas les qualités spéciales requises par le métier, à celle d'un costumier, l'esquisse du premier, en tant que dessin, aurait, sans doute, tous les suffrages; mais, à l'exécution, c'est le costumier qui prendrait sa revanche.

Entraîné par un sentiment d'esthétique bien naturel, le peintre posera son « mannequin » dans la posture la plus avantageuse; il se gardera d'un modèle plus ou moins « nature »; mais choisira un type idéal et l'habillera en se conformant le plus scrupuleusement possible à la mode du temps, en choisissant, toutefois, dans la coupe et dans les nuances les effets qui lui sembleront les plus har-

monieux en tant que rendu original. Ce dessin très pur de forme, cette coloration douce, éteinte, des étoffes, seront peut-être plus dans le style que les contours, les tons, les broderies adoptés par le costumier; mais le comédien, appelé à porter le costume, non seulement doit se mouvoir et par suite conserver la liberté de ses mouvements, mais encore n'est pas seul à se mouvoir dans le cadre de la scène; il y a d'autres personnages placés dans des plans plus ou moins éloignés, qui font partie du tableau. Or, il faut que le spectateur sente, autant que faire



Atelier des costumes de l'ancien Opéra-Comique
(d'après une aquarelle de M. Th. Thomas).

se peut, les différences de plans, et comme on ne peut toucher à la taille, à la silhouette des acteurs, il faut bien indiquer cette différence de plan, par la seule perspective aérienne (un bien gros mot pour une chose bien simple). A une certaine distance, les colorations s'estompent; si tous les costumes sont dans des tons très fins, il faudra bien chercher à faire venir en avant les personnages principaux par un procédé quelconque et ce procédé peut être un bijou, une broderie, etc...; quelque chose enfin que l'œil détaille et qui indique au spectateur que le sujet est plus près de lui.

En somme, pour le costume, il faut procéder de la même façon que pour le décor. Au monument de premier plan on distingue les boiseries des fenêtres, à celui du dernier on indique, par une tonalité grise, toute la baie.

Il faut encore au costumier la compréhension de l'époque historique qu'il est chargé de faire revivre par le costume, non pas telle qu'elle est en réalité, mais bien telle que l'auteur l'a vue.

Ainsi, dans le *Faust* de Gounod et dans celui de Berlioz, ce sont les mêmes personnages, et pourtant on ne peut les habiller de la même façon. La *Marguerite* de Gounod est plus humaine, plus « naturaliste » que celle de Berlioz qui est idéaliste et quelque peu fantastique.

Le costumier doit également se préoccuper de la façon dont la décoration a traduit « l'air » dans lequel les personnages doivent respirer et la coloration générale du tableau. Il lui reste enfin à se documenter sur les diverses époques historiques. Mais, aujourd'hui, le goût du document a fait naître tant d'ouvrages spéciaux sur chaque époque et sur chaque chose, que ce travail devient facile.

Après cette étude préliminaire, le costumier passe à l'exécution du costume et se préoccupe d'abord de la forme.

Ils sont bien divers les individus qu'il doit habiller; les uns gros, les autres maigres, tantôt courts et trapus, tantôt longs et fluets, toute la gamme de l'échelle humaine, et il faut, suivant l'occasion, faire de ces gens des grands seigneurs, des soldats, des moines ou des hommes du peuple. Ce n'est pas tout : ils sont égyptiens, indiens, romains, gaulois, etc., etc... Il est difficile de faire entrer ces êtres variés dans la silhouette archéologique de l'une quelconque de ces races, — silhouette donnée par les ouvrages spéciaux, — attendu que l'anatomie de l'acteur ou du figurant n'est pas la même que celle de la race qu'il va représenter; il faut donc créer, suivant les individus, un costume qui donne une silhouette se rapprochant de l'idéal archéologique.

Le costumier s'en tire aisément lorsqu'il s'agit de comparses, parce qu'on peut faire une sélection; mais celui qui ne s'est pas vu en face d'un chœur ne se doute pas de la difficulté à surmonter.

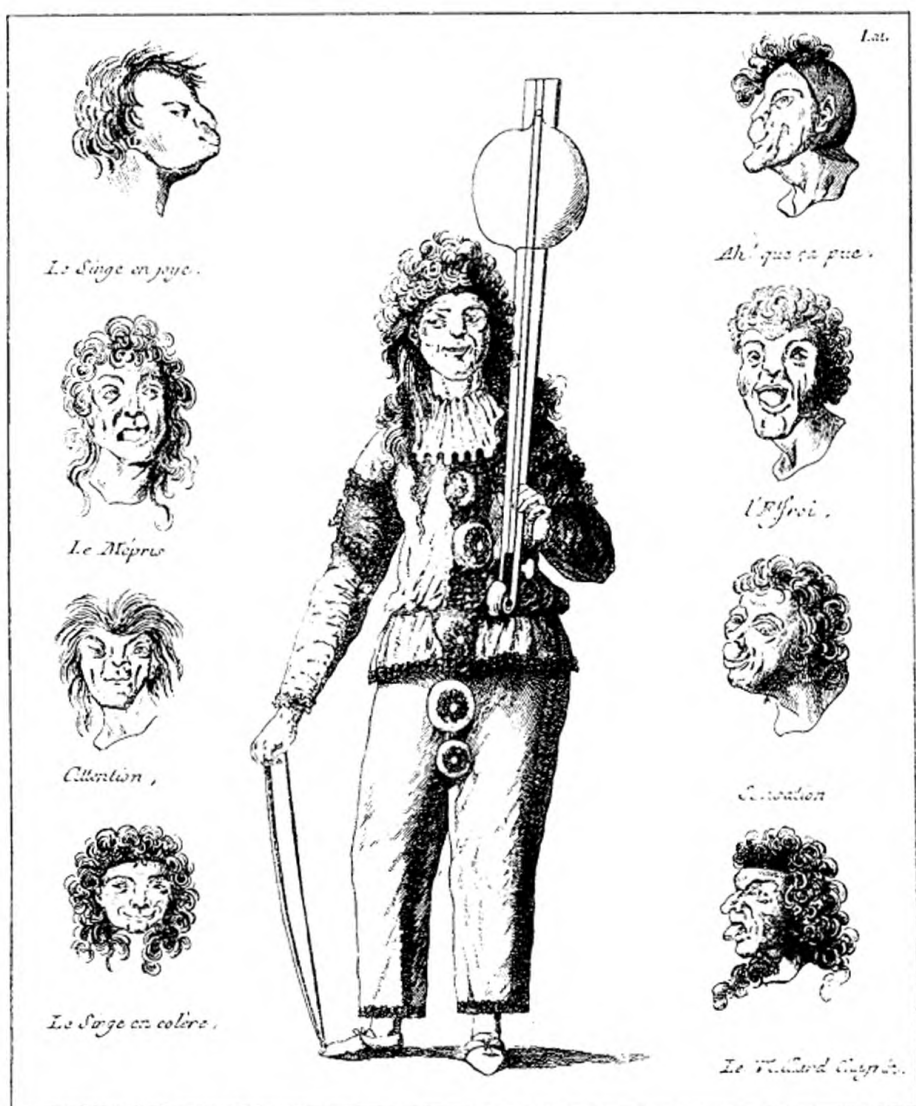
Après la forme, il s'agit d'étudier la coloration. On peut dire, en thèse générale, qu'il est prudent, étant donné un ouvrage, de prendre la palette des couleurs qui conviennent le mieux au style à faire revivre, de rester dans cette palette et de



Costume de prince XVII^e siècle.
— Maquette exécutée d'après
Bérain.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

créer, pour ainsi dire, une harmonie de couleurs propre à l'ouvrage. Ce procédé permet de donner à la variété des nuances une certaine unité qui ne blesse pas l'œil du public, car il faut éviter le bariolage tout autant que la monotonie. Une



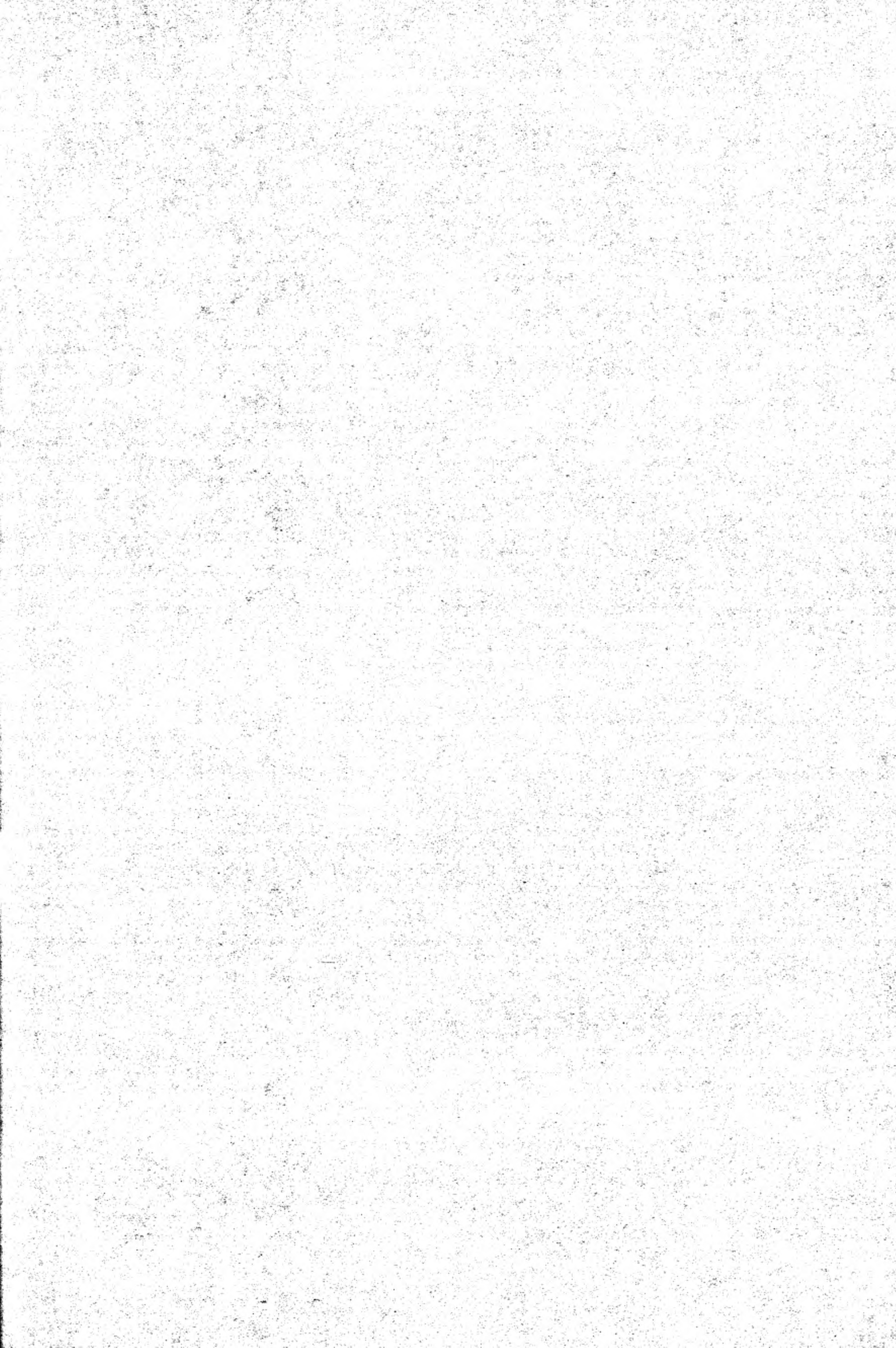
VALSUANI dit L'ITALIEN.

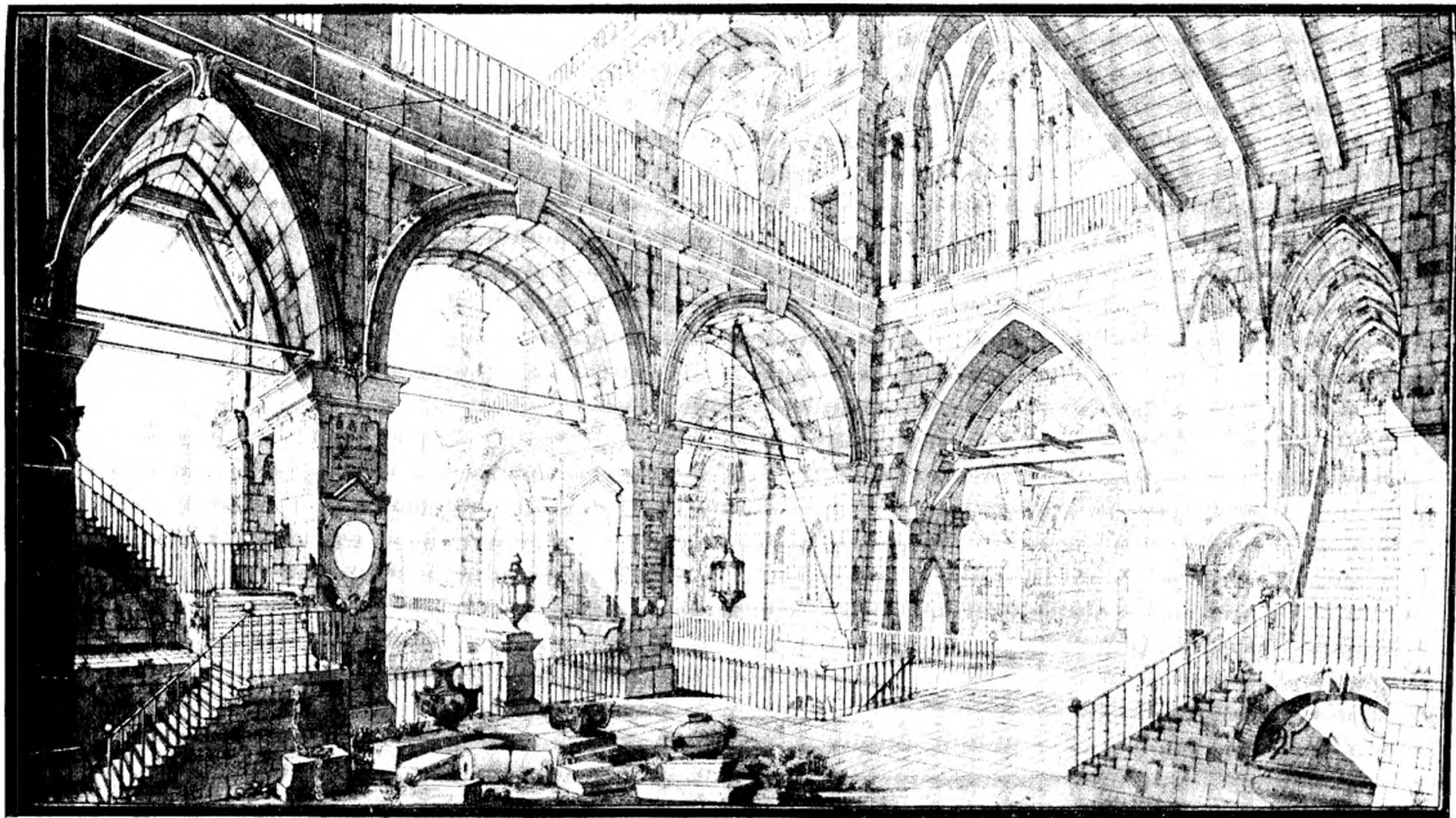
*Accourez Amateurs des insignes Grenade,
Venez aux boulevards admirer vos portraits:
Celui que vous voyez est le meilleur des paillards
qui sait en pointe adroit, les rendre traits pour traits.*

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

fois les costumes des masses arrêtés, on passe aux costumes des artistes, qui doivent se détacher sur les premiers.

Il est à remarquer que, dans la création des tableaux à la scène, le costumier





Palais italien. — Première esquisse d'une décoration de Galli Bibiena (1730)

(Bibliothèque nationale, ancienne collection Destailleur.)



procède d'une façon toute différente de celle du peintre dans l'exécution d'un tableau. Celui-ci commence par les personnages des premiers plans et termine par ceux des seconds plans.

Cette façon de faire serait matériellement impossible au théâtre, quel que soit le travail résultant de l'établissement d'un costume à faire ressortir sur une masse donnée; la difficulté et la dépense seront moindres que dans l'opération inverse. En général, les costumes des personnages principaux, à peine esquissés dans le courant de l'exécution des masses, ne sont parachevés que lorsque celles-ci sont arrêtées.

Pour les costumes d'un ballet ou d'un divertissement, le problème reste le même. La question de formes,

de silhouettes archéologiques a disparu et cède le pas à la fantaisie doublée de cette condition obligatoire : dégager entièrement les jambes qui ont, elles, le rôle principal à jouer.

La fantaisie elle-même doit se plier à certaines conventions; il ne faut pas qu'elle soit trop en désaccord avec le style général du livret, il faut, en quelque sorte, lui donner une apparence de raison d'être.

C'est dans le ballet que la coloration des costumes a une importance capitale. En dehors de la nécessité de l'harmoniser avec la tonalité du décor, il faut que les effets de masse s'équilibrent entre eux.

La danse n'étant que le plaisir des yeux, l'harmonie des couleurs s'impose au costumier tout aussi bien que la symétrie des mouvements

au maître de ballet; cette masse de coloration toujours en mouvement doit, en quelque sorte, présenter à la vue les harmonies changeantes d'un kaléidoscope.



M^{me} Dorus-Gras
Costume de la reine (*Huguenots*).
(Bibliothèque de l'Opéra.)



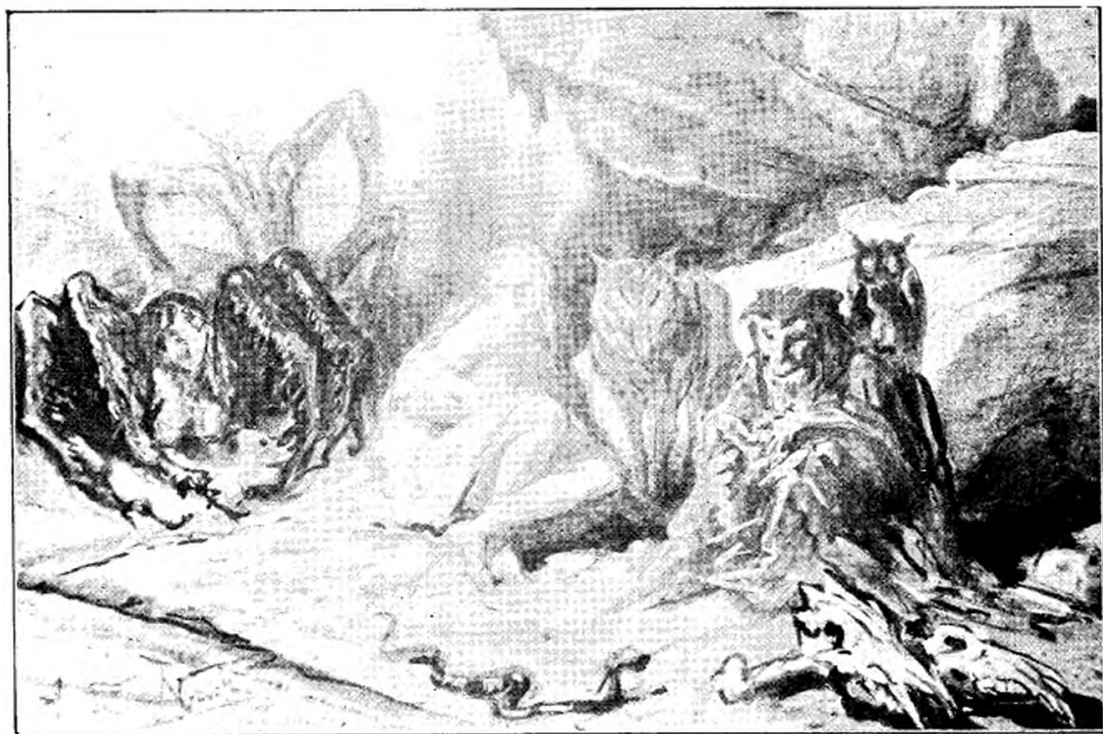
Vendeur de chapelets.
Dessin de Frémiet, pour l'opéra
de *Jeanne d'Arc*.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Les maquettes des costumes arrêtées, il reste à choisir définitivement les étoffes, les broderies, les bijoux, les plumes, les fleurs, les armures, les chaussures, la mailloterie, etc., etc...

Accessoires et réglage des décors. — Concurrément aux décors et aux costumes, le metteur en scène a eu à s'occuper de ce qu'on nomme, au théâtre, les accessoires.

S'il y a un défilé, une procession, il doit commander les chasses, les divinités, les bannières, les palanquins, les chars, etc...



Esquisse de A. de NEUVILLE, pour *Macheth*, de VERDI.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

S'il y a un repas, ce sera les plats, coupes, amphores, corbeilles de fruits et de fleurs, etc... Enfin les meubles, les coussins, les tapis, les statues, les coffrets, etc...

Dans les théâtres de genre, l'accessoire proprement dit, en carton, tend à disparaître; il est, le plus souvent, remplacé par l'accessoire nature.

Dans les théâtres d'opéra ou de grands spectacles, les décors terminés et mis en place, il y a lieu de procéder au réglage de la lumière.

C'est aisé quand la décoration comprend un ou deux plans; il n'en est pas de même lorsqu'elle s'étend à neuf et dix plans; à ce moment, on peut employer jusqu'à mille foyers de lumière. Il faut déterminer la position de ces foyers, varier

leur intensité, repérer les lumières, noter leur plus ou moins grand feu, fixer la puissance lumineuse de l'éclairage de la salle, etc... Quand ce point est acquis pour la levée du rideau, il faut, suivant les besoins de l'action qui se développe dans le tableau, obtenir, à un accord de l'orchestre ou à une réplique, un changement : soit un effet de nuit, soit un effet de colorations différentes (rouge, jaune, bleue); souvent certaines lumières resteront blanches, d'autres auront une coloration variée. Et c'est entre tel et tel mot du livret, que le changement devra s'opérer.

Tous ces effets sont obtenus à l'aide d'un appareil spécial nommé jeu d'orgue,



Esquisse de A. de NEUVILLE, pour *Macbeth*, de VERDI.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

qui centralise, suivant le mode d'éclairage, gaz ou électricité, tous les robinets ou toutes les touches des divers appareils.

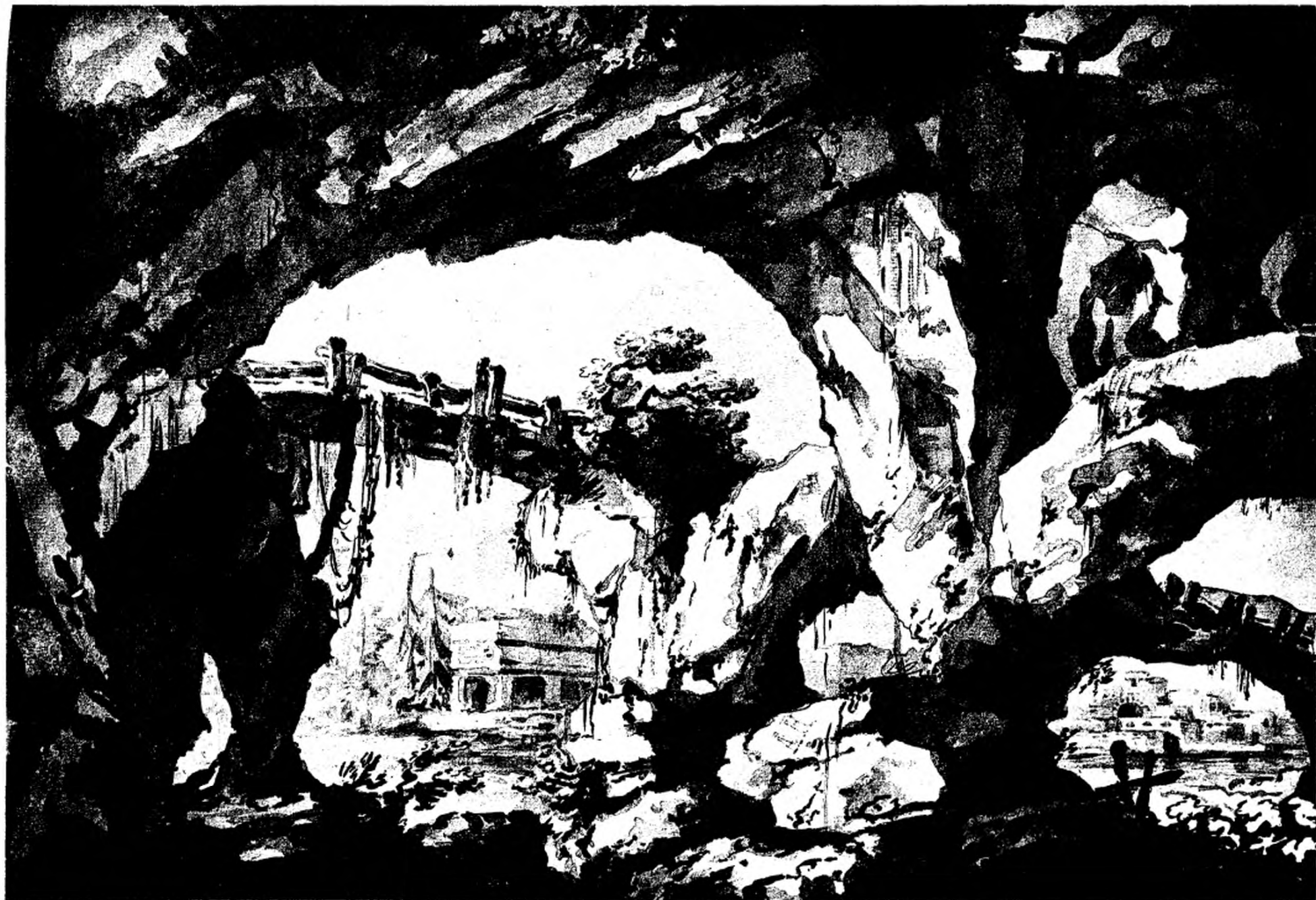
C'est à la suite du réglage des décors que l'on procède à l'essayage des costumes en scène, afin de se rendre compte si les effets cherchés se réalisent dans le tableau d'ensemble. Souvent, à la suite de ces essais, il a fallu modifier certains costumes, en changer d'autres entièrement.

Telle est, en somme, la fonction du metteur en scène; il est, en quelque sorte, un général en chef appelé à commander et à diriger une série d'artistes divers, concourant à un même but. L'œuvre entreprise sera artistique, s'il a su lui imposer un caractère homogène en coordonnant ses divers éléments constitutifs; elle sera

incomplète et disparate, quelle que soit la valeur des artistes employés, s'il manque de goût et s'il ne possède pas la vue d'ensemble qui est une des principales qualités de son art.

Le théâtre moderne compte des metteurs en scène de premier ordre parmi les auteurs et parmi les directeurs.

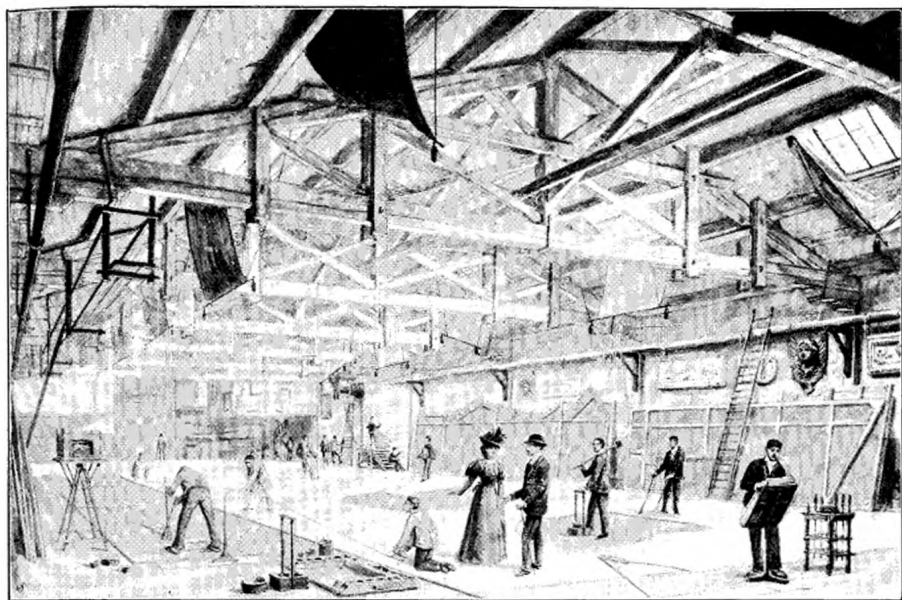




Phototypie Berthaud, Paris

Degotti — Esquisse à l'encre de Chine.





Atelier de MM. Rubé et Chaperon.
(Aquarelle de M. P. Chaperon.)

DU DÉCOR

Jusqu'au seizième siècle, les représentations en plein air avaient pour décors de véritables constructions machinées à plusieurs étages et peintes avec art. « Tous les artistes du quinzième siècle et du commencement du seizième siècle, » dit M. Bapst, travaillent à l'exécution des décors de Mystères : Jehan Foucquet, » le chef de l'Ecole française; Jehan Poyet, le miniaturiste du livre d'heures » d'Anne de Bretagne; Jehan Perréal, dit Jehan de Paris, l'auteur de la cathédrale » de Brou, etc...

» C'est en 1379 que l'on trouve, pour la première fois, le nom d'un peintre » employé à des décorations de Mystères. Les archives d'Angers nous apprennent » que, lorsque le duc d'Anjou entra dans cette ville, les échevins s'attachèrent » Jean le Peintre, artiste de Château-Gontier, « pour faire les ystoires de l'entrée ». » Il fut surtout employé à l'exécution de « grands bestes représentées au naturel » avec des peaux empaillées et au milieu d'elles une syrène ».

» En 1461, Louis XI doit se rendre à Tours; la ville charge Jehan Foucquet

» d'établir les devis des échafauds pour les *Mystères* et farces à l'occasion de
» l'entrée du roi. Le peintre se met à l'œuvre; mais, lorsque les échevins font
» demander au roi « s'il auroit pour agréables icelles feinetes et mistaires faiz en
» chaffaulx », il leur est répondu : « Non, le roi n'y prend nul plaisir. » La ville
» suspend les travaux commencés et paye à Foucquet les frais de ce qui a déjà
» été exécuté. »

En 1468, à Lyon, à l'entrée solennelle de Charles VIII, l'échevinage lyonnais chargea Jehan Perréal, dit Jehan de Paris, d'établir le projet et l'exécution des « mystères, moralités, ystoires et aultres joyeusetés destinés à amuser le roi ». Jehan Perréal, aidé du peintre Jehan Prévoist et de l'architecte Clément Tric, fit dresser des échafauds dans différents carrefours, dessina les costumes pour les fous et les diables et peignit les maquettes des décorations des échafauds sur lesquels devaient être joués les *Mystères*.

En 1563, pour la dernière entrée au théâtre, celle de Charles IX à Sens, Jean Cousin, le Michel-Ange français, fut chargé des décorations de la ville.

Les textes sur les décorations d'entrées sont si nombreux que les archives de la ville de Lyon donnent, pour le quinzième et le commencement du seizième siècle, six cent cinquante noms de peintres décorateurs.

« Pour trouver des détails de décoration d'un vrai mystère liturgique, dit M. G. Bapst, il nous faut aller au midi de la France, à Romans. En 1509, on y joua le *Mystère des trois Doms*. Pour l'événement, on fait venir d'Annonay le peintre François Thévenot, connu sous le nom de maître Francis. Cet artiste exécute toutes les feinetes et les décors; il y travaille durant quatre mois. Thévenot, n'étant pas machiniste, confie le soin d'exécuter les trucs ou les feinetes en fer des *Mystères* à Jean Rosier, horloger de son état à Annonay; c'est lui qui monte les treuils, les poulies et tous les appareils de *machinerie* si estimés alors pour produire les voleries et autres effets de sorcellerie incompréhensibles pour l'auditoire. »

Comment s'exécutaient ces décors, plus considérables que ceux de nos plus grandes scènes modernes? C'étaient sur les échafauds mêmes, tendus de toile ou de papier que les peintres brossaient leurs décors, d'après des maquettes modèles.

« Les maquettes des artistes, pour les représentations des *Mystères*, étaient conservées par la municipalité, non seulement comme un chef-d'œuvre, mais aussi comme un document utile destiné à servir lors d'une nouvelle représentation. Dans beaucoup d'hôtels de ville, on les gardait dans un meuble spécial où l'on enfermait aussi le manuscrit du *Mystère* sur lequel les acteurs apprenaient leur rôle. »

Les peintres présentaient leurs maquettes et en discutaient les devis avec les municipalités.

De la plantation du décor aux dix-septième et dix-huitième siècles jusqu'à Servandoni. — Lorsque les comédiens de profession furent chassés de la place publique pour donner leurs représentations dans des lieux clos, ils s'installèrent, tant bien que mal, dans des salles d'occasion, non construites pour cet usage. Tout d'abord la décoration consistait dans la simple draperie de fond devant laquelle jouaient les acteurs, et ceux-ci, comme il n'y avait pas de cou-



Affiche du dix-huitième siècle.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

lisses, s'asseyaient, au fond ou sur les côtés, sur des banes où ils attendaient leur tour ou leur retour de parole. La scène elle-même était une estrade qu'entouraient les spectateurs. Il en est encore ainsi dans certains cafés chantants où les artistes figurent, entre deux romances, à l'arrière-plan de leur théâtre volant.

L'Hôtel de Bourgogne isola la scène de son théâtre en ne la laissant ouverte que du côté du public. Dans ces scènes à trois côtés fermés, le décor ne fut, à l'origine, que trois tapisseries accrochées au mur : l'une dans le fond et les deux autres sur les côtés. Ce fut le théâtre de Jodelle, nous dit Perrault.

Plus tard, on suspendit les tapisseries à des tringles pour les éloigner des murs. On avait ainsi des coulisses flottantes qui permettaient aux acteurs d'entrer sur la scène par tous les endroits où la tapisserie pouvait être écartée comme un rideau.

Puis l'Hôtel de Bourgogne eut des décors sur châssis qui faisaient le tour de la scène en s'écartant de ses murs, comme les rideaux primitifs, pour ménager entre eux et les murs l'espace des coulisses. Mais ces décors étaient sans solution de continuité, le décor de fond se prolongeant, de chaque côté, à angle droit et venant, à droite et à gauche, aboutir à deux pas de la rampe pour se replier en sens contraire, aller rejoindre, de chaque côté, les murs de la scène et fermer ainsi les coulisses du côté de la salle.

Il en résultait, entre la rampe et le décor de retour, un étroit espace sur lequel donnait accès une porte de dégagement ouverte dans le décor même, et comme cet espace était très étroit, une balustrade, établie de chaque côté sur la ligne même de la rampe, servait de parapet à la scène et empêchait l'acteur, dans une entrée ou une sortie trop brusques, de tomber dans le parterre. Entre les deux balustrades la rampe était libre de toute barrière.

C'est en 1630 que l'Hôtel de Bourgogne inaugura le rideau d'avant-scène; il était en deux pièces coupées verticalement et, glissant horizontalement sur des tringles, chaque moitié se repliait à droite et à gauche de la scène.

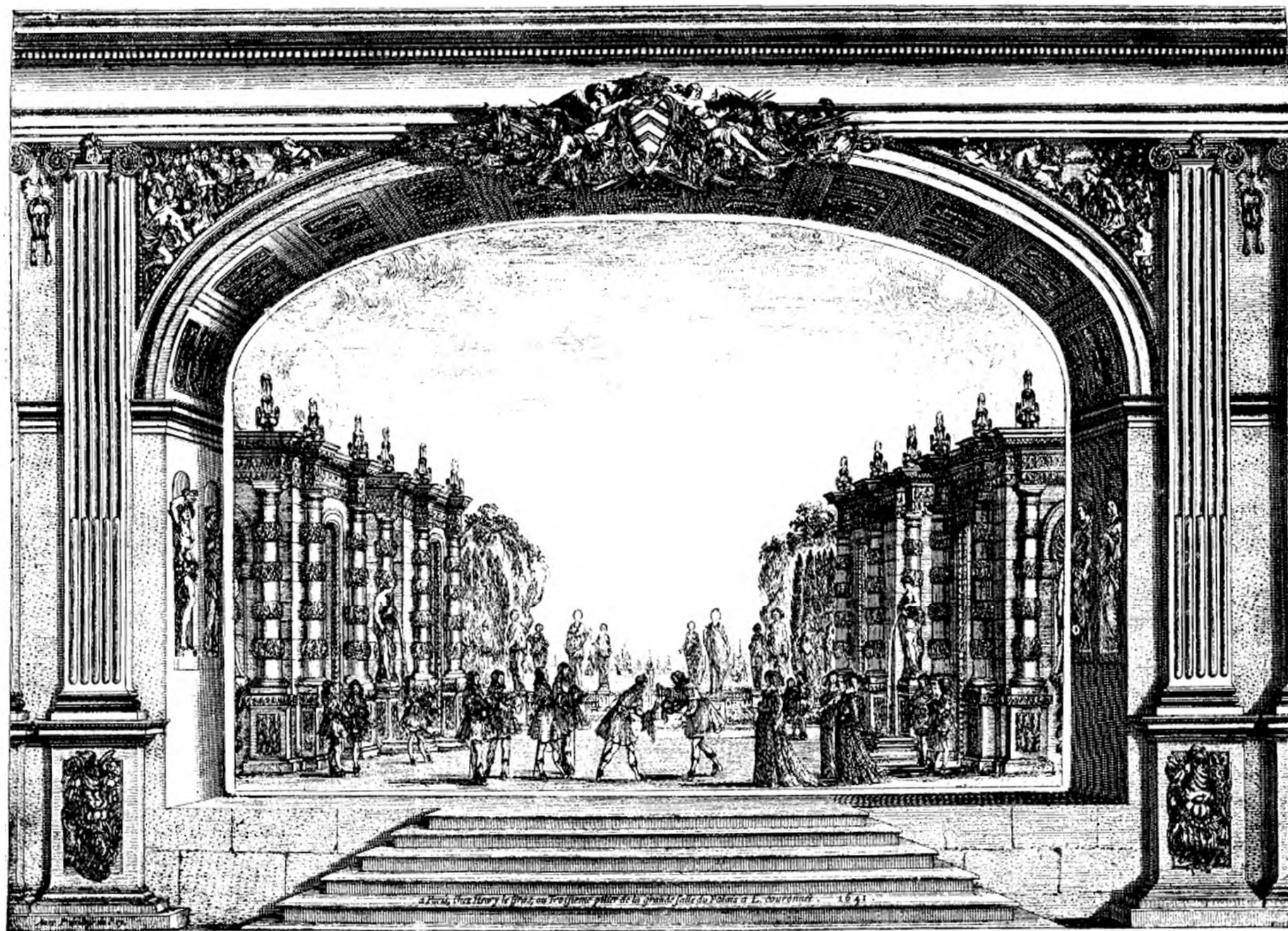
Le décor à angle droit était acceptable pour des scènes d'intérieur; il devenait gênant pour des décorations d'extérieurs.

Vers la fin du seizième siècle, l'Italie avait remédié à cet inconvénient en inventant le décor à plans parallèles.

Dans ce système, la toile de fond, s'il s'agit d'une rue, représente la façade des maisons d'une voie parallèle au mur du fond et, en perspective, les premières maisons des deux côtés d'une rue perpendiculaire à la première et enfilant la scène. Les châssis parallèles, placés de distance en distance sur la scène, continuent à droite et à gauche la perspective de cette rue amorcée sur la toile de fond et l'amènent jusqu'à son débouché devant la rampe. Des solutions de continuité, coupant les châssis, figurent des rues ou des allées transversales et ouvrent sur les côtés des dégagements aussi nombreux qu'il est nécessaire.

La première trace de l'application de ce système à la plantation de nos décors se retrouve dans une gravure de Van Loehun servant de frontispice à la publication, par Augustin Courbé, à Paris, en 1635, de la *Comédie des comédiens* de Scudéry. Cette gravure montre, au-dessus de la porte du théâtre, flanquée de l'affiche encadrée annonçant la pièce que joueront les comédiens du Roy, la nouvelle disposition de la scène.

Les châssis de côté sont plantés obliquement au décor de fond, et dessinent sur le plancher une surface libre figurant un trapèze isocèle dont la grande base s'ouvre devant la rampe et dont la partie fuyante est coupée par la toile de fond. Chaque côté du trapèze sert d'alignement à trois pavillons séparés s'opposant, deux par deux, l'un à l'autre; les six pavillons ont la même porte au rez-de-chaussée et la même fenêtre au premier étage surmonté du même toit. Les lois



Décor de Mirame.

(Estampe de la Bibliothèque nationale.)

de la perspective différencient seules leurs dimensions en hauteur et en largeur.

Il en résulte un décor monotone et triste qui cependant est resté, pendant quatre-vingt-dix ans, le type des agencements scéniques de nos scènes françaises.

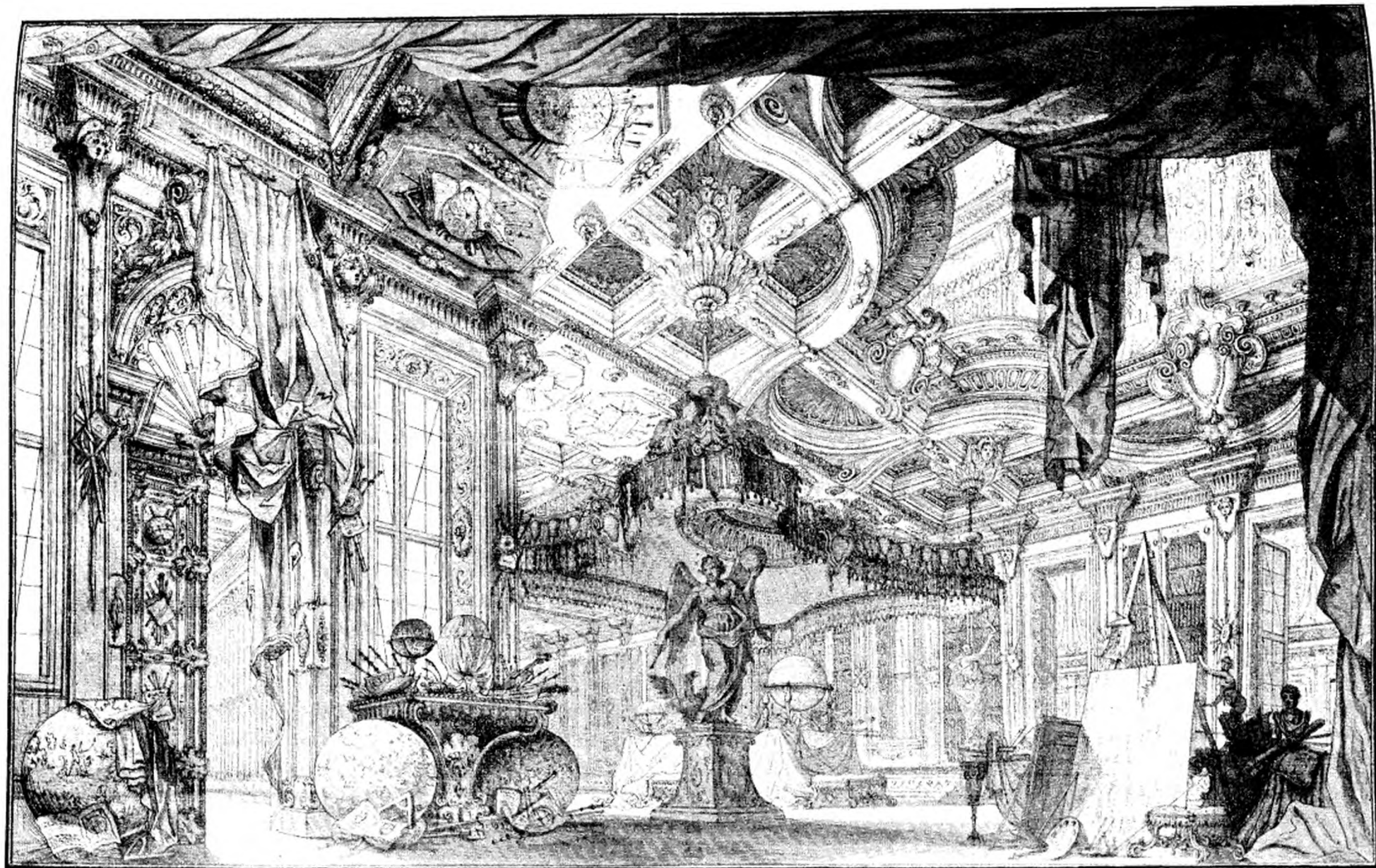
Que ce soit une tragédie classique, une pièce à machines ou un opéra, c'est toujours le même triangle tronqué ouvert sur la salle, fermé par la toile de fond et alignant, sur chacun de ses côtés, la même perspective de décors symétriques.

Si Richelieu montait *Mirame*, les châssis représentaient des palais florentins rappelant le nouveau palais du Luxembourg et la toile de fond offrait la mer pour lointain; que Mahelot dessine les décors de *Cornélie*, les palais florentins seront encore des palais, mais d'une autre architecture, et la perspective sera fermée par un arc de triomphe. Pour les Fêtes des Plaisirs de l'Île enchantée à Versailles, les palais de *Mirame* et de *Cornélie* seront remplacés par une allée d'arbres majestueux. Les opéras évoluaient dans le même plan. Il ne s'agissait toujours que de renouveler, en les modifiant, les décors de côté du trapèze classique qui s'imposait aux décorateurs avec la même autorité que les trois unités s'imposaient aux poètes.

La régularité monotone de cette disposition s'accroissait encore par l'habitude qu'on avait de représenter toujours, en premier plan, l'objet d'un décor, palais, arbre ou maison, dans toute sa hauteur, hauteur qui, ne dépassant jamais celle de la scène, permettait de le voir tout entier. Puis l'objet se répétait en suivant l'alignement oblique, diminuait progressivement à mesure que les plans étaient plus éloignés et finissaient par n'être plus, à l'extrémité de la perspective, qu'une silhouette à peine indiquée. C'était toujours, misérable ou somptueux, la copie des trois pavillons de la *Comédie des comédiens* de 1635, et cette disposition fut conservée jusqu'en 1728.

De la peinture des décors des dix-septième et dix-huitième siècles jusqu'à Servandoni. — Comme nous l'avons dit, les décorateurs de nos mystères, miniaturistes et verriers en renom, étaient des artistes de grande valeur. Mais l'Italie, cette école de peinture ouverte par la Renaissance du quinzième siècle, nous avait devancé dans l'art du dessin qu'elle avait affranchi des lignes rigides et gauches des primitifs et dans l'art de la couleur qu'elle avait imprégné, pour ainsi dire, de lumière et de vie.

C'est en Italie qu'Hippolyte d'Este avait été chercher le décorateur Nannucio pour peindre les décors de la *Calendra*. Sur la toile de fond le décorateur avait représenté une vue perspective de Florence : le Campanile et les dômes du Baptistère et de la Cathédrale dans le lointain et, au premier plan, la place de la Signoria et le Palais vieux. Nous voici, du premier coup, en pleine couleur locale et bien loin de la ville quelconque des scènes anciennes. Nous oublierons si longtemps ce décor que, lorsque nous reviendrons à son réalisme, nous croirons faire du nouveau.



Ballet des Sciences. — Dessin à la plume lavé à l'encre de Chine, attribué à Servandoni.

(Bibliothèque nationale, ancienne collection Destailleur.)

Ce fut cependant un Français, Jacques Patin, peintre du Roi, qui dessina les décors du ballet de la *Reine « Circé »*.

En 1596, nous retrouvons, dans le drame d'*Arimène* représenté au château de Nantes, l'emploi des periactes de l'antiquité. La scène était fermée, au fond et sur les côtés, par des prismes verticaux à cinq faces ou panneaux : sur chacun de ces panneaux était peint une partie du décor. On faisait mouvoir ces prismes sur leur axe et, en les changeant de face tous ensemble, on obtenait un nouveau décor ; mais cette innovation ne fut pas poussée plus loin et, quant à la peinture, ne valait pas ce qui avait déjà été fait à Lyon.

En somme, sous Henri IV et Louis XIII, la décoration théâtrale marque un temps d'arrêt. Ce n'est réellement que sous Louis XIV qu'elle prit un nouvel essor.

Mazarin, en 1645, avait fait venir le machiniste Torelli lorsqu'il fit représenter la *Finta Pazza* au Petit Bourbon. Le décor représentait une triple plantation de peupliers et, au fond, un palais. La toile du fond changeait, une mer remplaçait le palais, puis c'était une ville, et ensuite un paysage.

Les décors présentaient bien quelquefois de singuliers rapprochements. Ainsi on voyait, à la fois, au second plan : une vue de Paris, avec Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, et, à l'entrée de la porte Dauphine, Henri IV sur son cheval et, au premier plan, un château mythologique.

En Italie comme en France, on n'avait pas encore repris le goût des trues des représentations des Mystères au seizième siècle ; ce n'est que vers 1630 qu'on inaugura, en Italie, l'apparition des chars dans les nuées et descendant sur scène. Mazarin fut enthousiasmé par les trues et les machines ; on les vit, pour la première fois, à la représentation d'*Orfeo* qui eut lieu dans la salle que Richelieu avait fait construire pour *Mirame*. Ces machines et les décorations avaient coûté, selon les uns, cinq cent mille livres et, selon les autres, un million de l'argent du peuple.

Pour utiliser les ustensiles de mise en scène encore neufs, Mazarin, qui était économe, demanda à Corneille une nouvelle pièce à machines. Ainsi fut composée *Andromède*, jouée, pour la première fois, au Petit Bourbon, en février 1650. Les indications du poète nous en diront la mise en scène :



Vignette de Cochin, pour les cartes d'entrée du théâtre des petits appartements.

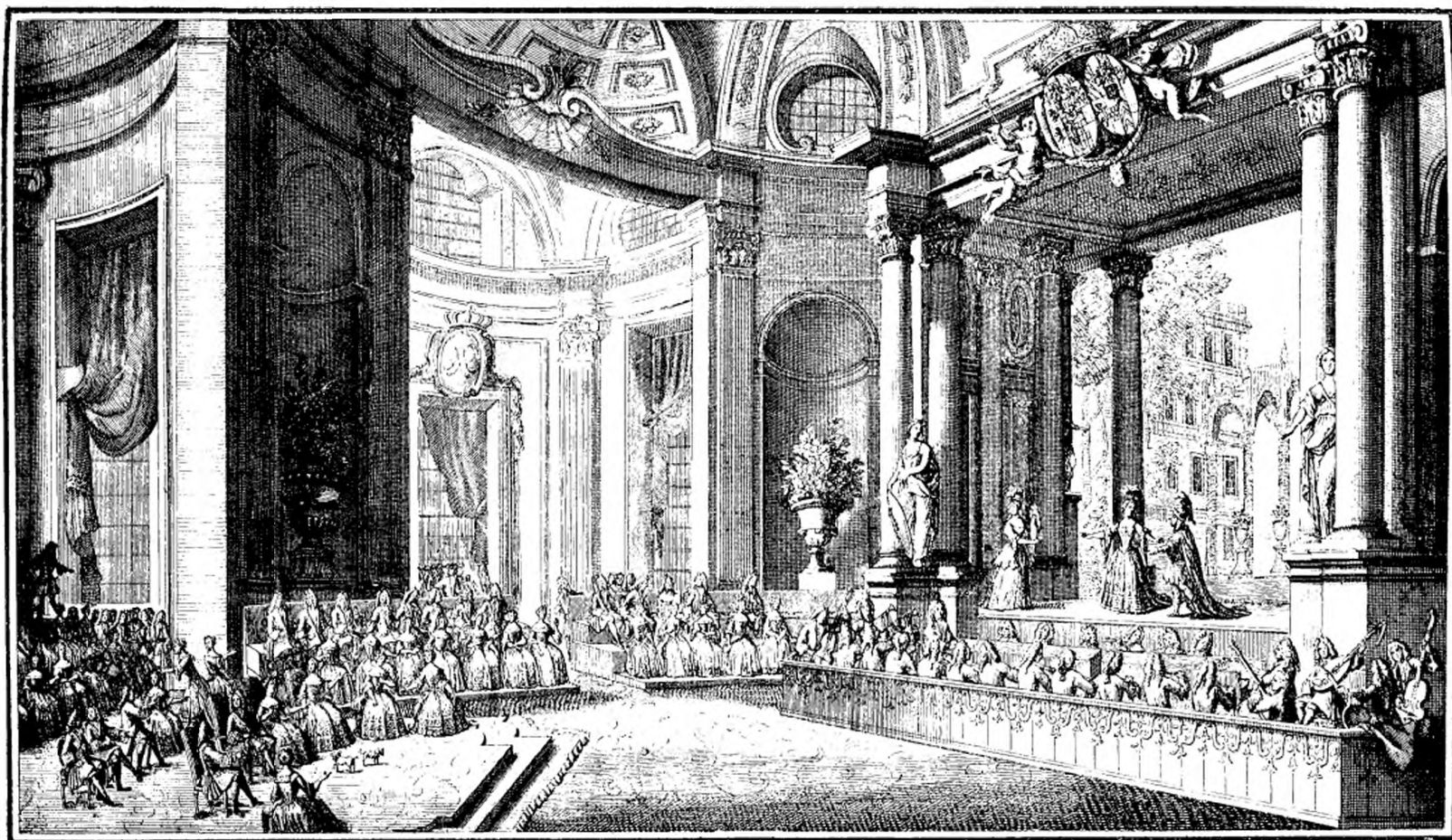
(Bibliothèque nationale.)

« *Prologue.* — L'ouverture du théâtre présente, de front, une vaste montagne,
» dont les sommets inégaux, s'élevant les uns sur les autres, portent le faite
» jusque dans les nues. Le pied de cette montagne est percé à jour par une grotte
» profonde qui laisse voir la mer en éloignement. Les deux côtés du théâtre sont
» occupés par une forêt d'arbres touffus et entrelacés. Sur un des sommets de la
» montagne paraît Melpomène, la muse de la tragédie; et à l'opposite, dans le
» ciel, on voit le soleil s'avancer dans un char tout lumineux, tiré par les quatre
» chevaux qu'Ovide lui donne.

» Acte I^{er}. — Cette grande masse de montagnes et ces rochers élevés les uns
» sur les autres qui la composaient, ayant disparu en un moment par un merveil-
» leux artifice (tout comme le mont Ida dans la féerie du *Jugement de Paris*, cité
» par M. A. Picard, d'après Apulée), laissent voir en leur place la ville capitale du
» royaume de Céphée, ou plutôt la place publique de cette ville. Les deux côtés
» et le fond du théâtre sont des palais magnifiques, tous différents de structure,
» mais qui gardent admirablement l'égalité et les justesses de la perspective.

» Acte II. — Cette place publique s'évanouit en un instant pour faire place à
» un jardin délicieux; et ces grands palais sont changés en autant de vases de
» marbre blanc qui portent alternativement : les uns, des statues d'où sortent
» autant de jets d'eau; les autres, des myrtes, des jasmins et d'autres arbres de
» cette nature. De chaque côté, se détache un rang d'orangers dans de pareils
» vases qui viennent former un admirable berceau jusqu'au milieu du théâtre et
» le séparent, ainsi, en trois allées, que l'artifice ingénieux de la perspective fait
» paraître longues de plus de mille pas.

» Acte III. — Il se fait ici une si étrange métamorphose, qu'il semble, qu'avant
» de sortir de ce jardin, Persée ait découvert cette monstrueuse tête de Méduse
» qu'il porte partout sous son bouclier. Les myrtes et les jasmins qui le compo-
» saient sont devenus des rochers affreux dont les masses, inégalement escarpées
» et bossues, suivent si parfaitement le caprice de la nature, qu'il semble qu'elle
» ait plus contribué que l'art à les placer ainsi des deux côtés du théâtre. C'est en
» quoi l'artifice de l'ouvrier est merveilleux et se fait voir d'autant plus qu'il prend
» soin de se cacher. Les vagues s'emparent de toute la scène, à la réserve de cinq
» ou six pieds qu'elles laissent pour leur servir de rivage; elles sont dans une
» agitation continuelle et composent comme un golfe enfermé entre ces deux
» rangs de falaises; on en voit l'embouchure se dégorger dans la pleine mer qui
» paraît si vaste et d'une si grande étendue qu'on jurerait que les vaisseaux qui
» flottent près de l'horizon, dont la vue est bornée, sont éloignés de plus de six
» lieues de ceux qui les considèrent. Il n'y a personne qui ne juge que cet horrible
» spectacle est le funeste appareil de l'injustice des dieux et du supplice d'An-
» dromède; aussi la voit-on au haut des nues d'où les deux vents qui l'ont enlevée
» l'apportent avec impétuosité et l'attachent au pied d'un de ces rochers.



*Vue du theatre dresse a la Cour pour Le divertissement de l'Opera donne a S. A. R. Madame
La Princesse de Piedmont*

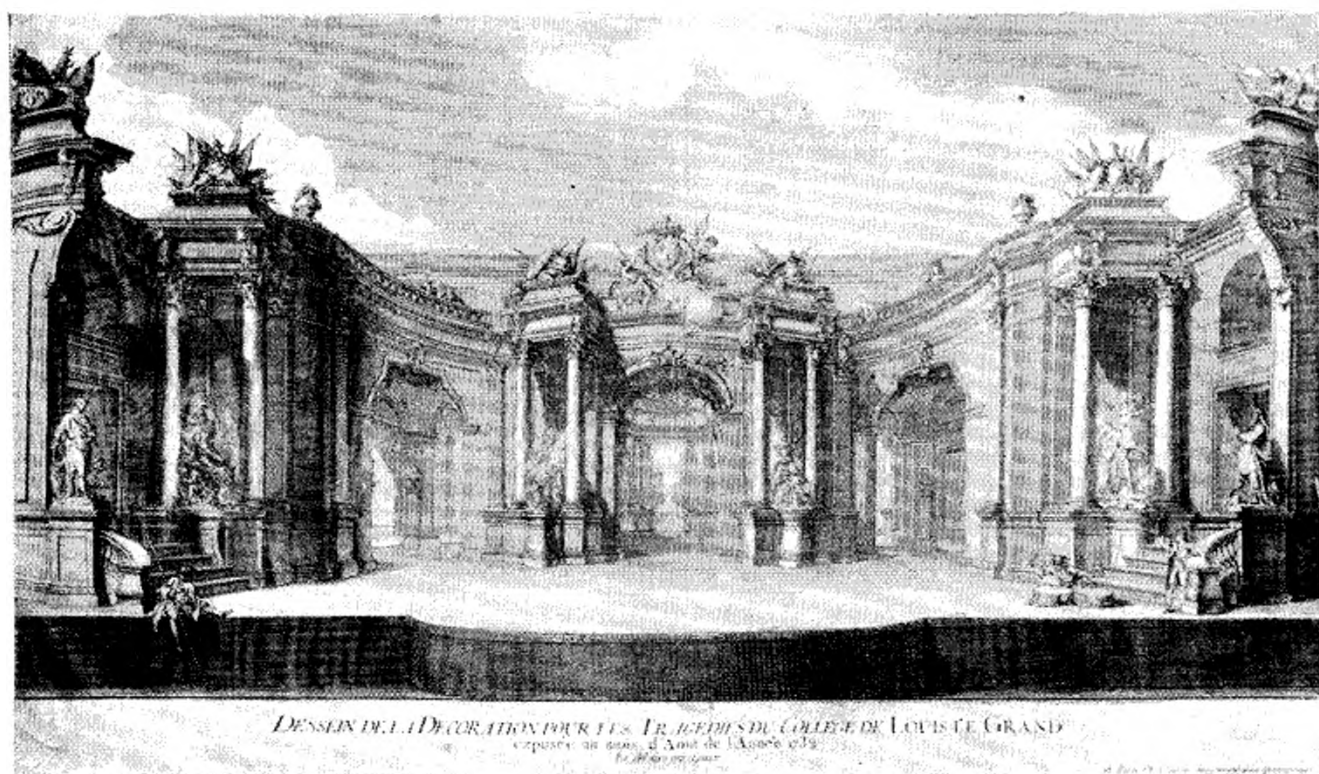
Designé par Le C^{te} Don Filippo Juvarra 1^{er} Architecte de S. M.

(Bibliothèque nationale.)

Gravé par Antoine Bachez a Paris.

» Acte III, scène III. — Persée descend des nues sur le cheval Pégase pour
» venir combattre le monstre. Après l'avoir tué, il commande aux vents, qui lui
» obéissent, de détacher Andromède et de la porter par-dessus les flots jusqu'aux
» lieux d'où ils l'avaient apportée. En même temps, Persée revole en haut sur son
» cheval ailé et, après avoir fait un *caracol* admirable au milieu de l'air, il tire du
» même côté qu'on a vu disparaître la princesse.

» Acte IV. — Les vagues fondent sous le théâtre et ces hideuses masses de



Décor d'une représentation au collège Louis-le-Grand (xviii^e siècle).

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

» pierres dont elles battaient le pied font place à la magnificence d'un palais
» royal. On ne le voit pas tout entier, on n'en voit que le vestibule ou plutôt
» la grande salle qui doit servir aux noces de Persée et d'Andromède. Deux
» rangs de colonnes de chaque côté, l'un de rondes et l'autre de quarrées, en
» font les ornements; elles sont enrichies de statues de marbre blanc d'une
» grandeur naturelle, et leurs bases, corniches, amortissements, étalent tout ce
» que peut la justesse de l'architecture. Le frontispice suit le même ordre et,
» par trois portes dont il est percé, il fait voir trois allées de cyprès où l'œil s'en-
» fonce à perte de vue.

» Acte V. — L'architecte ne s'est point épuisé en la structure de ce palais
» royal. Le temple qui lui succède a tant d'avantage sur lui qu'il fait mépriser ce
» qu'on admirait; aussi est-il juste que la demeure des dieux l'emporte sur celle
» des hommes, et l'art du sieur Torelli est ici d'autant plus merveilleux qu'il fait

THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA

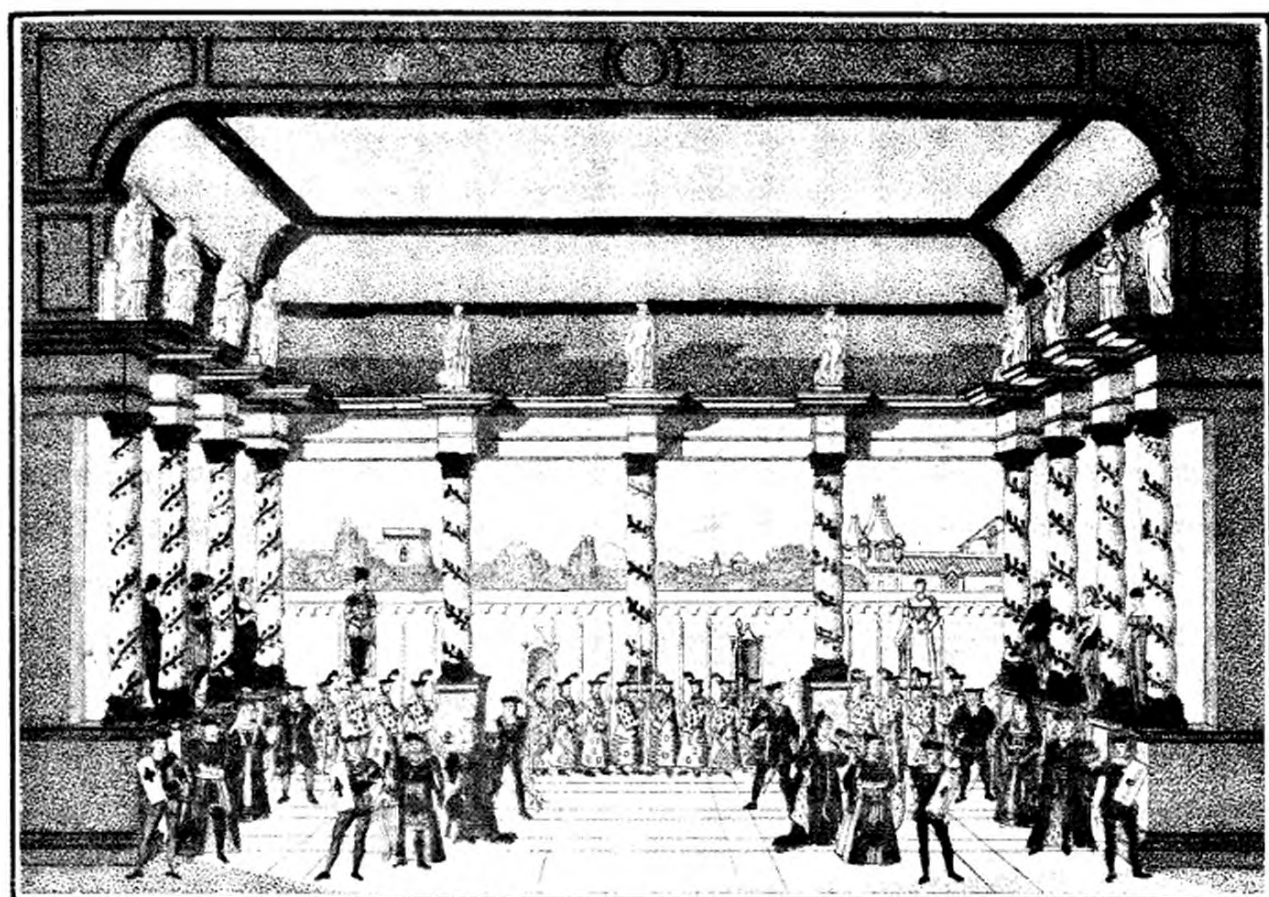


Phototypie Berthaud, Paris.

“Astarté” — 4^e acte, 2^e tableau — Le temple d'Astarté.

Esquisse de M. Carpezat.

» paraître une grande diversité en ces deux décorations, quoiqu'elles soient pres-
» que la même chose. On voit encore, en celle-ci, deux rangs de colonnes comme
» en l'autre, mais d'un ordre si différent qu'on n'y remarque aucun rapport. Celles-
» ci sont de porphyre, et tous les accompagnements qui les soutiennent et qui les
» finissent, de bronze ciselé, dont la gravure représente quantité de dieux et de
» déesses. La réflexion des lumières sur le bronze en fait sortir un jour tout extra-
» ordinaire. Un grand et superbe dôme couvre le milieu de ce temple magni-



Les cartes au théâtre [d'après une affiche intitulée : Origine des cartes à jouer.]

(Collection de M. F. Carnot.)

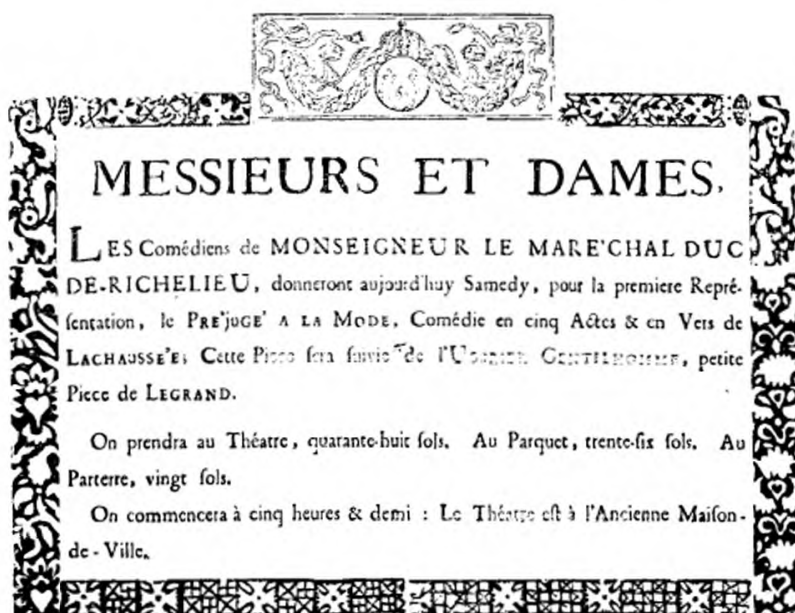
» fique, il est partout enrichi du même métal ; et, au-dessus de ce dôme, l'artifice
» de l'ouvrier jette une galerie toute brillante d'or et d'azur. Le dessous de cette
» galerie laisse voir le dedans du temple par trois portes d'argent ouvragées à
» jour. »

Avec la majorité de Louis XIV, c'est-à-dire à partir de 1660, le genre lyrique, cultivé sur la scène la plus considérable, deviendra, sous le nom officiel d'Académie royale de Musique, le Grand-Opéra.

L'influence italienne continuera à se faire sentir encore sous la direction de Lulli qui s'associera, pour dix ans, un décorateur italien, Vizarini, et appellera l'Italien Rivani pour machiner la scène du *Triomphe de l'Amour* en 1681.

Nous avons cependant au dix-septième siècle quelques décorateurs français,

comme Denis Buffequin, le peintre de *Mirame*, et son fils Georges Buffequin, décorateur du théâtre du Marais; Simon et Pandour, qui aident Vizarini à l'Opéra; Berain qui le remplace, en 1680, signe les décors de *Proserpine* et d'*Amadis*, et préside, à Saint-Cyr, à la mise en scène des tragédies bibliques de Racine; Mathieu, le décorateur du théâtre de Molière avec les frères Crosnier qui, semblables au valet d'Harpagon, y remplissent plusieurs offices, à la fois décorateurs, garçons de théâtre, surveillants de coulisses et moucheurs de chandelles; Mahelot et Michel Laurent dit de Champagne qui décorent, avec Raulx et Join, la scène de l'Hôtel de Bourgogne; et enfin Joseph Toussain, attaché à la Comédie-Italienne.

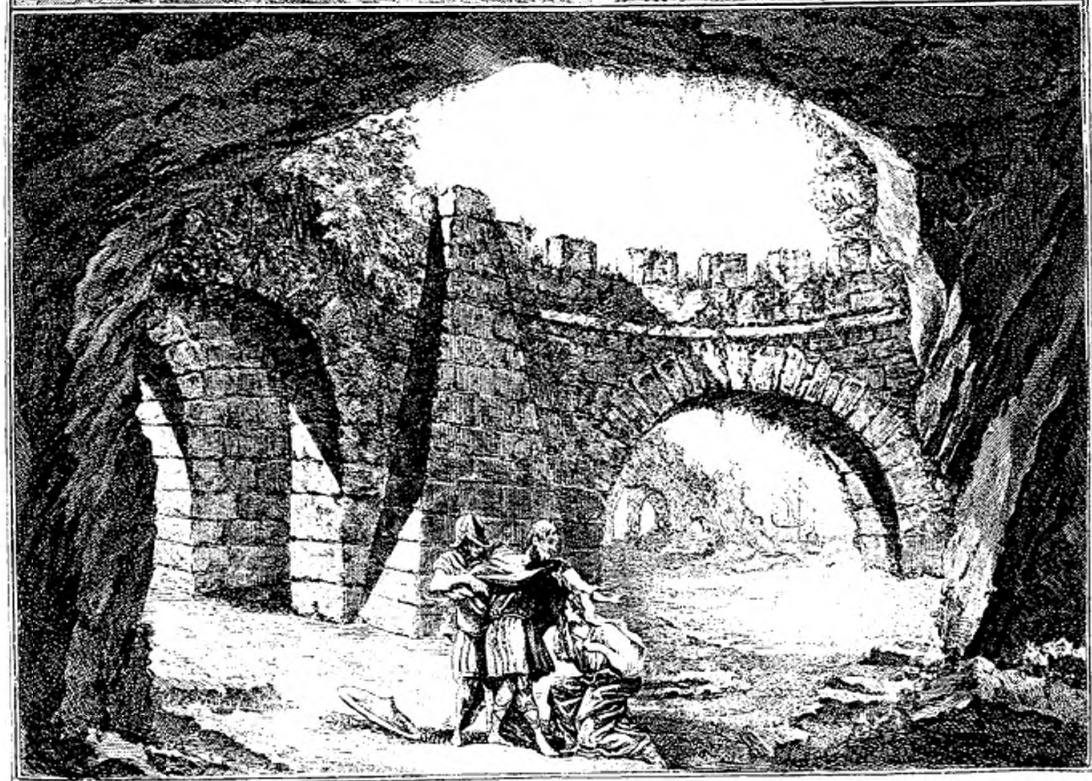


(Bibliothèque de la Comédie française.)

Maintenant, quelles étaient les œuvres décoratives de cette école d'artistes?

L'architecture scénique du dix-septième siècle, sévère, le plus souvent nulle dans les théâtres de la ville, se faisait plus riche et plus grandiose sur les scènes du Palais-Royal, du Louvre ou de Versailles: mais tous les styles s'y trouvaient mêlés et sans concordance avec l'époque où se passe l'action. Les tragédies se jouent toujours dans le vestibule d'un palais, qu'il ait des colonnes comme pour *Andromaque*, trois portes pour *Cinna*, quatre portes pour le *Cid* ou deux portes pour *Britannicus*. La comédie se contente d'un salon ou plutôt d'une chambre tendue de tapisserie sur tringles comme une alcôve, et meublé de deux ou trois chaises et quelquefois d'un fauteuil, comme celui où le malade imaginaire cachera les verges dont il veut faire peur à Louison. Souvent encore la scène se passera dans une rue quelconque qui ne nous montrera que les deux ou trois maisons strictement nécessaires. Ce sera parfois un décor champêtre; mais pourtant

Scène V.^{me} du II.^{me} Acte de la Tragédie de Philoctète



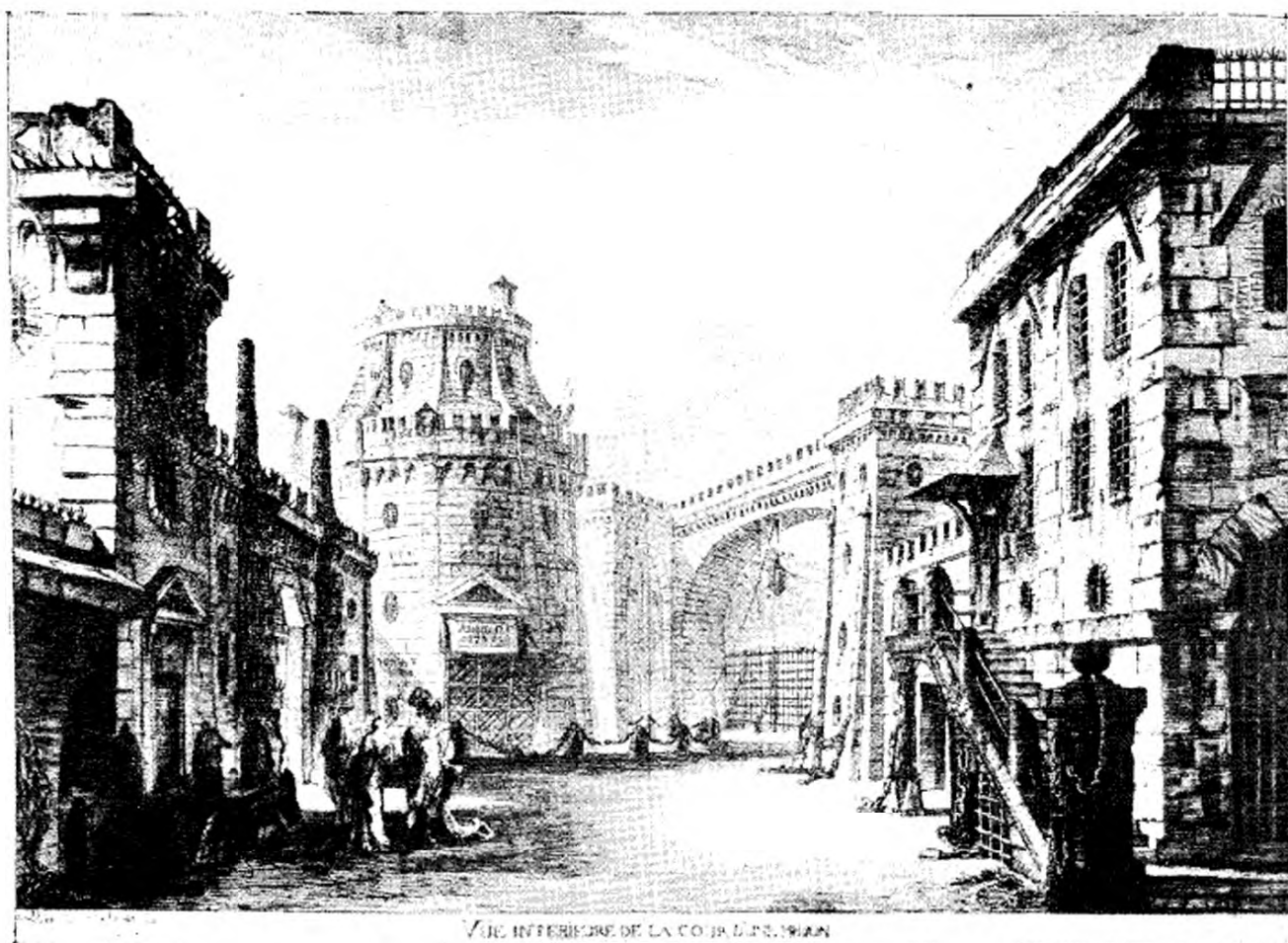
Scène V.^{me} du I.^{er} Acte de la Tragédie de Philoctète

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

agréable, comme le dit Molière, et que dénoncera un malheureux arbre, planté tout seul sur la scène.

A l'Hôtel de Bourgogne le décor de Mahelot, pour *Pyrame et Thisbé*, qui sont des Assyriens, est du même style que celui de Cornélie qui est romaine.

Un décor ne révèle que la manière d'un décorateur et non pas une époque et un pays donnés. Pour *l'Illusion comique* de Corneille, la maquette de Mahelot, est accompagnée d'une légende ainsi conçue :



Essai de changement à vue, dix-huitième siècle (1^{er} tableau).

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

« Au milieu, il faut un palais bien orné : à un côté du théâtre (à droite) un
» autre pour un magicien au-dessus d'une montagne. De l'autre côté du théâtre,
» un parc. Au premier acte, une nuit, une lune qui marche, des rossignols, un
» miroir enchanté. Une baguette pour le magicien, des carcans ou menottes, des
» trompettes, des cornets de papier, un chapeau de cyprès pour le magicien. »

Or, le palais se réduit à une porte flanquée de deux niches encadrées de colonnes enguirlandées, supportant une frise portant deux vases de fleurs. La montagne du premier plan dépasse à peine la porte du palais qui est au lointain ; quant au parc, il se compose d'un massif de quatre arbres aussi hauts que la montagne !

« Il faut pratiquer sur le théâtre, dit un auteur du temps, la ville de Paris et » Constantinople : il ne sera pas inconvenient de faire sortir les Français d'un » côté et les Turcs de l'autre. » (E. Rigal.)

A propos de couleur locale, dont on se passait si bien, on raconte que, lors de la représentation à Versailles de l'opéra-ballet : le *Temple de la paix* (1685), Lulli s'aperçut, au moment du lever du rideau, que le décorateur se croyant à Athènes, puisque le Temple de la Paix était d'architecture grecque, avait peint, sur le fronton



VUE DE LA MÊME PRISON DÉTRUITE PAR ENCHANTEMENT

Essai de changement à vue, dix-huitième siècle (2^e tableau).

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

du monument, une chouette. Que venait faire là cet oiseau de nuit dans une fête présidée par le Roi-Soleil ! Et Lulli, plus courtisan qu'archéologue, donna l'ordre immédiat de remplacer l'oiseau de Minerve Athénè par un soleil, l'emblème royal. Le grattage est à peine terminé et le premier rayon de l'astre-roi dessiné, qu'un gentilhomme de la Chambre vint prévenir Lulli que le Roi s'apprête à venir. Lulli demande quelques minutes de répit ; mais deux ou trois envoyés accourent, l'un suivant l'autre, presser Lulli. On est près de finir quand, enfin, un gentilhomme de service vient dire au Directeur de l'Académie royale de Musique : « Le Roi attend ! » « Il en est bien le maître, répond Lulli, qu'il attende tant qu'il lui plaira. Je suis à ses ordres. »

L'opéra de *Persée*, c'était l'*Andromède* de Corneille. Nous avons donné la description des décors qui encadraient l'œuvre du poète tragique, il peut être intéressant de connaître ceux de l'opéra du musicien italien.

On célébrait d'abord des jeux en l'honneur de Junon ; puis, au second acte, on voyait les jardins du palais de Céphée, roi d'Éthiopie, père d'Andromède ; ensuite,



Titon
St. Lillot
Stoupe f. pour l'habitement. Jorguettes avec les flanges Jorguettes
Châles en d'ore en orge en la monnaie...



Bibliothèque de l'Opéra.

l'arrivée des Cyclopes, des Nymphes guerrières apportant à Persée, de la part de Pallas, un bouclier de diamant ; des divinités infernales lui offrant le casque de Pluton. Au troisième acte, le théâtre représentait l'autre des Gorgones. On voyait Persée trancher la tête de Méduse, des monstres se former du sang de la Gorgone et Persée, vainqueur, s'envoler dans les airs.

L'acte IV se passait au bord de la mer. Andromède, attachée à un rocher par

des Tritons et des Néréides, excitait la compassion des Ethiopiens placés sur des rochers et la compassion de ses parents, impuissants à la secourir. On voyait la mer en fureur, le monstre s'approcher pour dévorer la jeune fille, et Persée, dans les airs, accourant la délivrer.

Au dernier acte, c'étaient les noces d'Andromède et de Persée. On voyait descendre le palais de Vénus et le spectacle se terminait par l'apothéose de Céphée, de Cassiope, de Persée et d'Andromède, entourés d'étoiles étincelantes.

L'opéra n'en était pas moins une école de décoration très intéressante et personne ne pouvait, au nom d'une science archéologique sérieusement documentée, s'inscrire contre la fantaisie des décors où évoluaient Cadmus et Phaéton, Proserpine et Psyché. Les opéras de Lulli étaient tous, en effet, tirés de la mythologie et le merveilleux, tributaire de l'imagination, est lui-même le créateur de ses architectures qui n'ont pas à relever d'une époque plus que d'une autre.

Les théâtres littéraires étaient bien plus mal partagés : on jouait dans les mêmes décors toutes les tragédies du jour : *Rhadamistes* et *Nerxès* de Crébillon, *Tancrède*, *Zaïre* ou *Mérope* de Voltaire ainsi que la *Cléopâtre* de Marfontel. A la dernière scène de cette pièce, dans son palais d'Alexandrie qui était peut-être la veille le sérail d'Orosmane à Jérusalem, la reine d'Egypte, entre les bras d'Antoine et sous les yeux d'Octave, qui rêvait de la faire figurer vivante à son triomphe, se fait piquer par un aspic ; la principale attraction fut l'aspic truqué par Vaucanson : il sifflait comme un serpent naturel. Aussi un spectateur qui voulait exprimer son opinion sur la tragédie n'eût qu'à s'écrier : « Je suis de l'avis de l'aspic ! »

Cependant Voltaire, pour l'*Orphelin de la Chine*, voulut un décor et des costumes chinois, mais costumes et décors furent encore de la fantaisie.

L'école de décoration de la Scala (1760) influença, vers la fin du dix-huitième

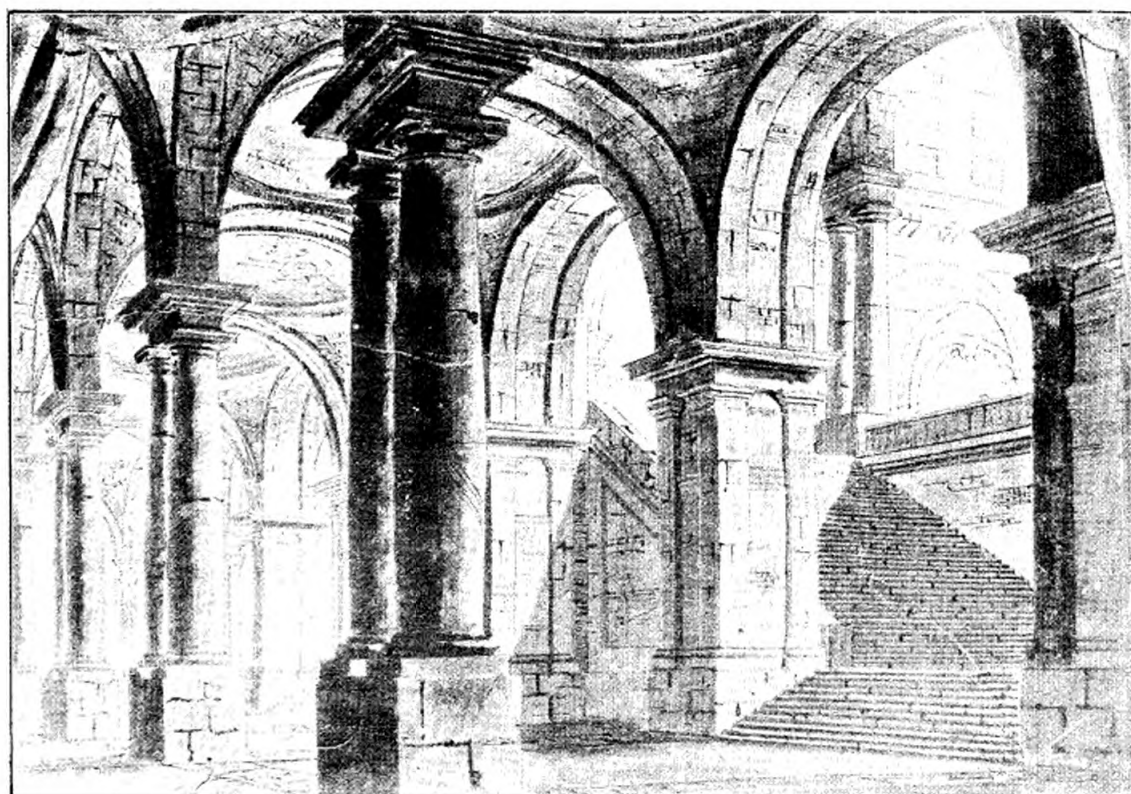


L.-J. Servandoni (1695-1766).

(Bibliothèque nationale.)

siècle, notre art décoratif, et nos décorateurs cherchèrent à documenter les motifs de leurs décors.

Boucher et Fragonard travaillent pour l'Opéra, et le premier en est le décorateur en titre de 1744 à 1748; il dessine les maquettes des décors et des costumes des *Indes galantes* de Rameau et crée là un Orient plein de fleurs et de soleil; pour *Atys*, il fait tomber les eaux du fleuve Sandar à travers des rayons d'arc-en-ciel. Mais Boucher et Fragonard sont des grands peintres qui se préoccu-



Esquisse de Degotti.

(Collection de M. M. Jamhon.)

paient assez peu de l'obligation qui s'impose avant tout à un décorateur de théâtre, à savoir la création du milieu dans lequel le comédien est appelé à se mouvoir: leurs compositions exquises, souvent grandioses, demandaient, pour être traduites sur la scène, une technique spéciale qui fut créée par un peintre, architecte, qui, dès 1728, montra comment on pouvait, entre les murs d'une scène, étendre les horizons d'un désert et construire, dans toute son immensité, un palais de Ninive. Ce décorateur, peintre, architecte, fut le chevalier Servandoni.

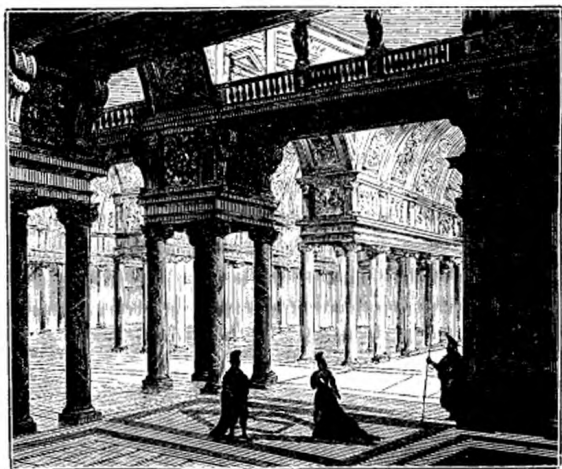
Réforme de Servandoni. — Servandoni révolutionne en 1728 l'art déco-

ratif du théâtre, en appliquant de nouveaux procédés à la plantation et à la construction des décors.

Pour la plantation, il substitua à la perspective oblique triangulaire à lignes droites, parallèles à la rampe, la perspective oblique à lignes brisées ; les lignes du fameux trapèze furent mises en morceaux et les morceaux, jetés dans un beau désordre sur la scène, permirent de planter tous les décors possibles dans les plans qui leur convenaient. C'était un retour au procédé de la nature qui, au lieu de régulariser son chaos apparent suivant la rigidité d'une perspective géométrique, dispose ses plans en les dessinant avec des gradations de couleurs.

En outre, pour construire un palais d'Assyrie, Servandoni s'empara de toute la hauteur de la scène que les perspectives régulièrement abaissées abandonnaient aux frises, et y dressa ses colonnades. L'ancienne école aurait fait voir au premier plan ce palais dans toute sa hauteur y compris les toits, Servandoni laissa couper par la frise de la scène les travées supportant les voûtes des appartements ouverts sur la salle, voûtes qu'on pouvait supposer crevant le plafond du théâtre, et le spectateur, construisant à l'échelle de ce qu'on lui laissait voir tout ce qu'on semblait lui dérober, avait la sensation du réel, quelque gigantesque qu'il dût être. On ne voyait pas les limites de la scène, mais on ne les cherchait pas, persuadé qu'on avait devant soi un palais dont le seul vestibule les aurait débordées.

C'est donc de Servandoni que va dater la topographie complète du sol de notre scène, car il fallut, dès lors, le rendre aussi mobile qu'il était nécessaire pour qu'il se prêtât à toutes les exigences de la nouvelle décoration.



Un décor de Servandoni.

(Gravure extraite de l'Essai du théâtre de G. Bapst.)

La scène et les décors depuis Servandoni. — Nous avons dit que Servandoni avait révolutionné notre mise en scène en procédant par plans au lieu de procéder par lignes. Il prit donc la scène en profondeur et l'imagina divisée en plans comme un tableau ; il avait ainsi l'échelle des dégradations des reliefs et des tonalités.

De là le sectionnement, en profondeur, de notre scène par des plans parallèles, le premier commençant au proscénium et le dernier se terminant au pied du mur

de fond au lointain. La longueur de ces plans est égale à la largeur de la scène et leur largeur, variable, évolue entre 1^m,30 et 2^m,20, soit une moyenne de 1^m,75.



Le Déserteur, 1^{er} acte. — Gouache de Moreau (1788).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Ces variations, qui ne sont en rien proportionnelles à la profondeur des scènes, donnent, au point de vue du nombre des plans, des résultats différents pour chaque théâtre.

Aussi s'agit-il moins ici de fournir des chiffres auxquels on n'en puisse opposer d'autres, que de définir brièvement les termes applicables à la topographie d'une scène française.

Chaque plan est séparé du plan ou des deux plans qui l'avoisinent par un espace plus ou moins large, mais ordinairement d'un mètre, appelé rue.

La succession de chiffres 1, 2, 3, qui paraît être un aide-mémoire plutôt qu'une indication précise, aucune règle fixe n'en imposant les données, semble indiquer que : *un* plan se compose, *en* largeur, de deux trappillons et de trois costières, mais il y a des plans à un et trois trappillons et, par conséquent, à deux et quatre costières, le trappillon étant l'espace qui sépare deux costières dont le nombre se trouve être, par suite, toujours supérieur d'une unité à celui des trappillons.

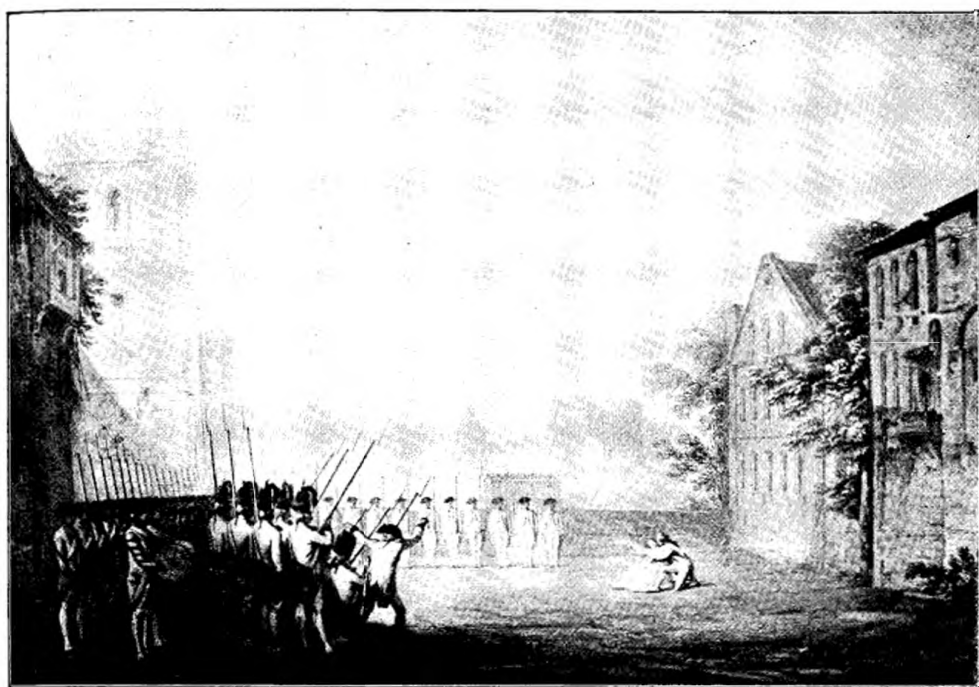
La costière, d'une largeur moyenne de 0^m,03, est une rainure en fer, à fond



Cambon — Esquisse au fusain.

Phototypie Berthaud, Paris

ouvert, où s'engagent les mâts auxquels on accroche les châssis qui reçoivent les toiles des décors; ces mâts sont montés sur des chariots qui circulent dans le



Le Déserteur. III^e acte. — Gouache de Moreau 1788).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

premier dessous parallèlement à la scène et, en leur faisant suivre la costière, les transportent, avec leurs châssis, au point fixe du plan indiqué par le décorateur.

Le trappillon, comme nous l'avons dit tout à l'heure, est la partie du plancher qui sépare les costières; sa largeur est de 0^m,30 environ. Cette partie de plancher, mobile dans toute la longueur du trappillon, s'ouvre, en glissant horizontalement et parallèlement à la scène, pour laisser monter du dessous, à l'aide de cassettes, les fermes et tous les décors droits, à superficie plane et de très grande étendue.

Enfin, la rue qui sépare les plans est constituée par un sol aussi mobile que celui des trappillons. Elle est le terrain réservé aux trappes qui s'abaissent ou

Demande des 2^e et 4^e Janvier 1791.

THÉÂTRE  FRANÇAIS.

REZ-DE-CHAUSSÉE.

COTE DE LA REINE.

N^o. 4.

Loge de quatre Places.

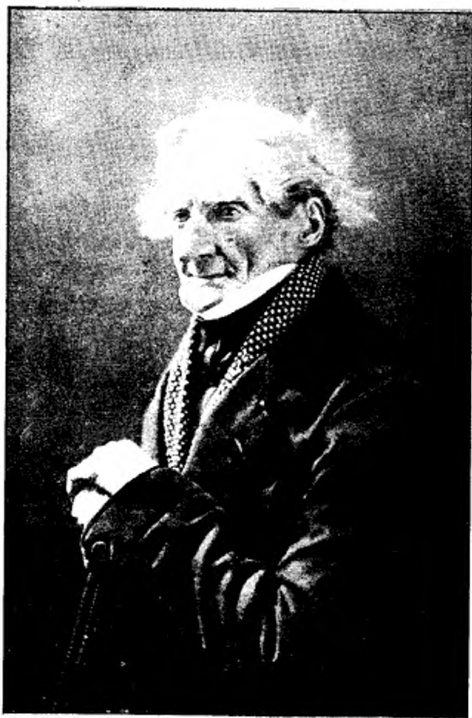
Pour  Personnes.

Cc

Billet de faveur (xviii^e siècle).

s'élèvent pour recevoir les engloutis ou laisser passer les apparitions. De formes et de dimensions variables, on les agrandit à volonté suivant les besoins.

Si Neptune, n'ayant à sa disposition qu'une scène de théâtre, devait recourir à Délos pour y recueillir Latone, au lieu d'élever l'île sacrée des flots de la mer Egée, il la ferait sortir d'une trappe.



P.-L.-C. Cicéri (1782-1868).

(Collection de M. M. Jambon.)

Ainsi le plancher d'une scène se trouve composé de rainures creuses, espacées par des lames mobiles glissant les unes sur les autres pour se découvrir, se séparer et se rejoindre, s'ouvrir et se refermer, sur tous les points de la superficie. Cet immense jeu de tiroirs ne repose que sur un système de charpentes appelées sablières, appuyées elles-mêmes sur des colonnes fixes, seules assises immobiles de ce ciel mouvant qui recouvre les dessous d'un théâtre.

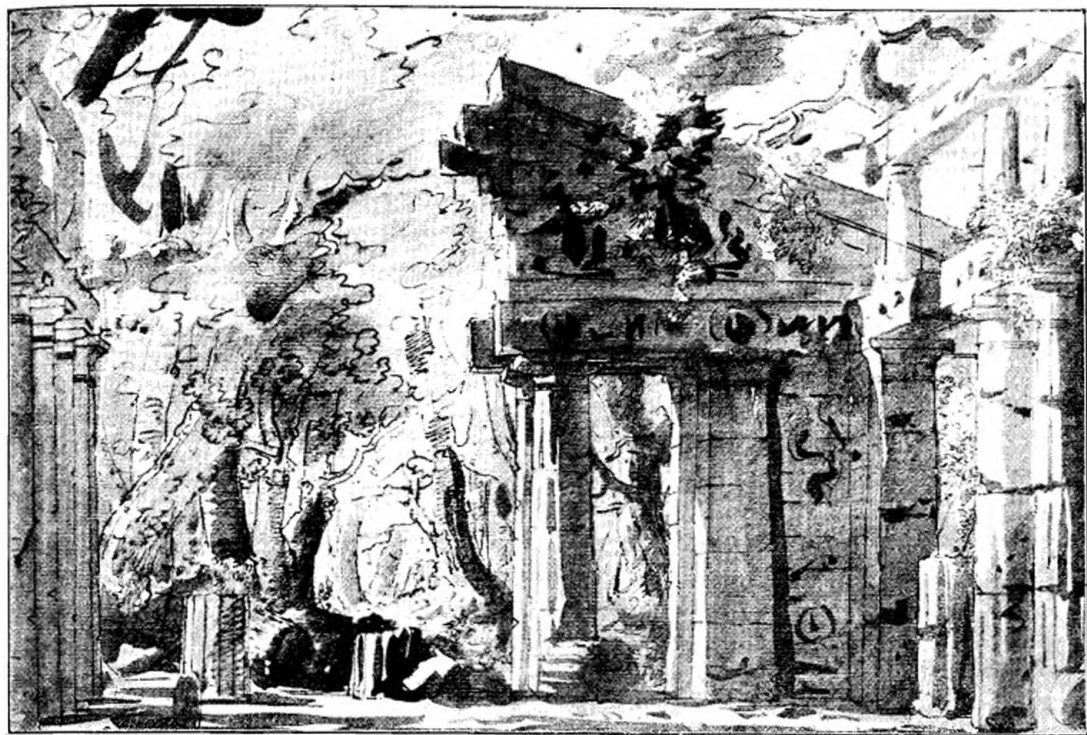
C'est ce terrain admirablement adapté que, depuis Servandoni, le dix-huitième siècle commença à mettre à la disposition de ses décorateurs pour objectiver les rêves de ses poètes.

Les décorateurs n'en continuèrent pas moins à broser des décors fantaisistes, sans se préoccuper de faire concorder les styles avec les lieux et les époques.

« On trouve, dit un journaliste cité par M. Bapst, dans les décors de l'*Alceste*, de Glück, à l'Opéra (1777), des effets grandioses et des masses bien détachées, mais une incohérence complète dans les détails. Au lieu de l'architecture grecque si souple dans ses lignes, on voit des motifs égyptiens cotoyant des parties gothiques et des décorations mauresques, le tout accompagné de profils italiens du quinzième siècle avec des raccords de fantaisie imaginés par l'artiste qui a exécuté les maquettes. »

L'amalgame était en effet bizarre, mais, au point de vue de la vérité objective, l'architecture grecque, réclamée par le journaliste du dix-huitième siècle, appliquée à l'opéra d'*Alceste*, se trouve être un anachronisme aussi grand que celui qui résulterait d'un décor gothique servant de cadre à l'opéra d'*Ossian*. La légende d'Admète, roi de Phères, est du treizième siècle avant Jésus-Christ, et l'architecture dont nous admirons la souplesse des lignes avec le critique du décor de l'opéra d'*Alceste* est du cinquième siècle avant Jésus-Christ ; 800 ans les séparent.

Aleinoüs était d'une antiquité moins reculée que celle d'Admète; or, voici comment Homère décrit la demeure d'Aleinoüs : « La haute demeure du magnanime



Esquisse de Cicéri. — (Collection de M. M. Jambon.)

» Aleinoüs resplendissait comme le soleil et la lune. De solides murs d'airain, des
» deux côtés du sol, enferment la cour intérieure, et leur pinacle était d'émail et
» les portes d'or fermaient la solide demeure; et les poteaux des portes étaient
» d'argent, sur le seuil d'airain argenté; et, au-dessus, il
» y avait une corniche d'or et, des deux côtés, des chiens
» d'or et d'argent que Vulcain avait faits très habilement
» pour qu'ils gardent la maison du magnanime Aleinoüs. »

Où sont ici les colonnes avec leurs chapiteaux et leurs cannelures, les frises et les frontons de marbre des monuments d'architecture grecque? Tout est en airain, en or et en argent, droit comme un mur, massif comme un bloc, c'est le rêve d'un rapsode qui couchait souvent à la belle étoile et, comme nous le montre André Chénier,

Le long des bois marchait, faible, et sur une pierre
S'asseyait...



A. Rubé (1818-1899).
(Collection de M. Moisson.)

en attendant d'être secouru par d'aussi pauvres que lui. Mais, si Homère a pu constater la solidité de la haute demeure, il ne s'est pas extasié sur la souplesse de ses lignes.

Cela dit, pour faire observer que dans les sujets empruntés aux temps héroïques ou légendaires, et ce sont là des sujets d'opéras et de féeries, le décorateur est libre; qu'il imagine des palais et des temples d'architecture inconnue, personne n'aura rien à dire. Là où la science, ou le document, fait défaut, la fantaisie a tous les droits. Au théâtre, la seule condition qui lui est imposée, c'est d'inventer des



Les Huguenots, V^e acte, 2^e tableau. — Maquette de la décoration de Rubé.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

styles qui soient uns; qu'elle crée des mondes fantastiques, mais qu'elle évite le bric-à-brac.

En fait de reconstruction théâtrale, la trop grande exactitude ne serait plus qu'une servitude insupportable.

Les décorateurs étant heureusement des artistes, leurs reproductions seront moins des copies méticuleuses et serviles comme des photographies, que des interprétations originales tout en étant exactes, et libres tout en restant respectueuses des modèles.

Il faudra donc que les questions de lieux et d'époques soient limitatives des fantaisies de l'art et non prohibitives de ses effets.

L'optique du théâtre a aussi ses exigences et, en même temps, ses passe-



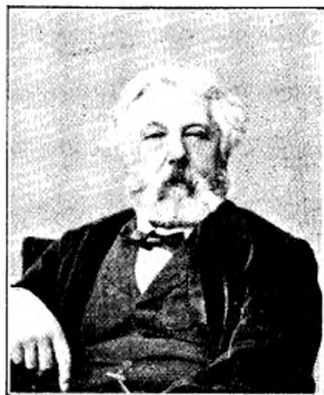
“ Le Prophète ” — 3^e acte.

Décor de MM. Rubé et Chaperon.

Phototypie Berthaud, Paris

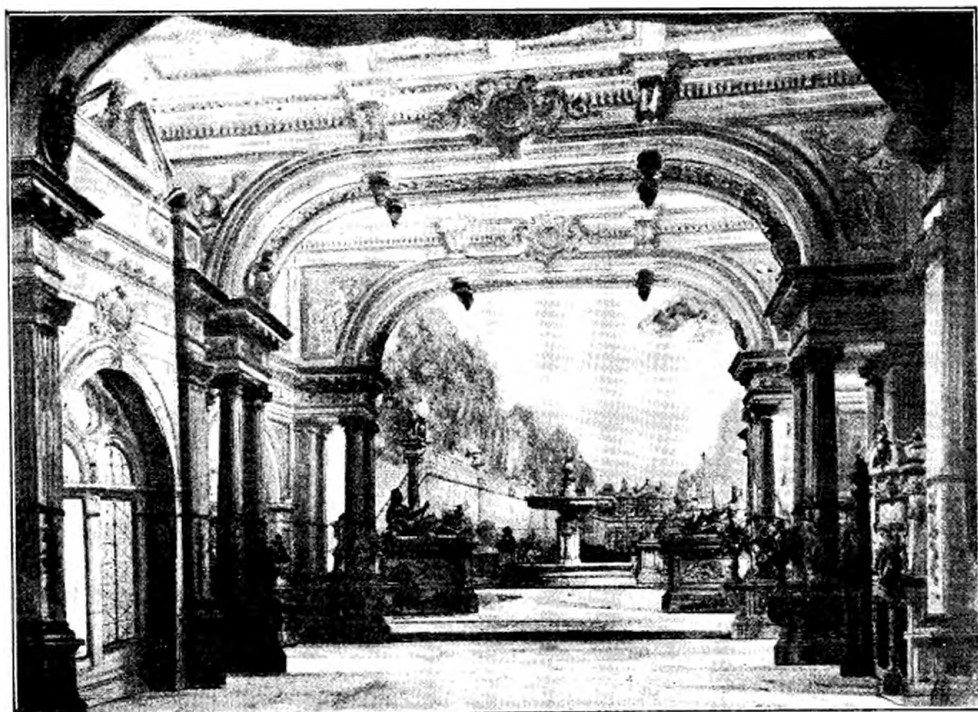
droits. L'important est de frapper et de charmer l'esprit du spectateur, qui n'aura pas le temps de faire acte de critique trop documentée dans la demi-heure pendant laquelle il est placé devant un décor dont il sera distrait par l'action scénique. Pour qu'il consente à se laisser naïvement aller à l'impression du premier regard, il ne faut que craindre de le scandaliser par des non-sens trop apparents.

Ainsi, le décor du premier acte de *Faust*, de Gounod (1869), où Despléchin et Lavastre nous présentent le cabinet du docteur Faust, a donné lieu à cette brillante mais peut-être sévère critique de Paul de Saint-Victor : « C'est surtout à l'effet du premier tableau que » nuit la grande dimension du cadre. Qui reconnaît » trait la cellule mystérieuse de Faust dans ce magasin » encombré de cornues, d'alambies et de récipients » qui rappellent la salle de physique de l'Exposition? » On se la figure petite et voûtée, presque remplie par une table chargée de grimoires sur lesquels pose une tête de mort, telle que Rembrandt l'a gravée dans



E.-D.-J. Despléchin
1802-1871.

(Collection de M. E. Despléchin.)



Les Huguenots, 1^{er} acte. — Maquette de la décoration de P. Chaperon.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

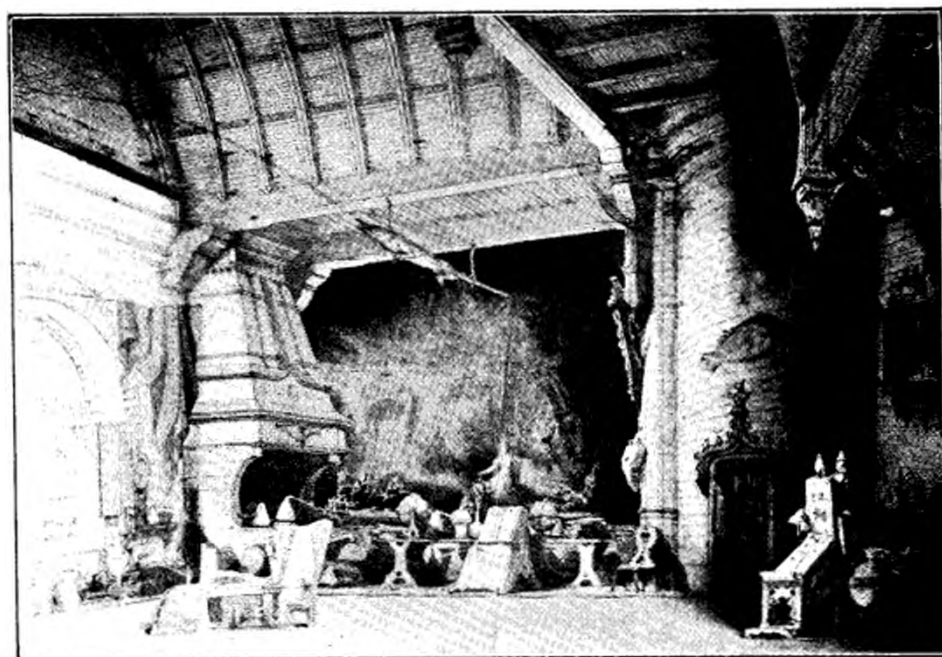
» sa célèbre eau-forte du docteur Faustus, ou qu'il l'a peinte dans son philosophe » en méditation du musée du Louvre. Je revois d'ici cette merveilleuse petite

» toile. Le vieillard est assis dans son fauteuil à large dossier; il vient de reculer
» d'un pupitre où une mappemonde se déploie près d'une bible ouverte. La nuit

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE. AUJOURD'HUI LUNDI 29 FEVRIER 1836, LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DES HUGUENOTS Opéra en 5 actes. CHANT : M^{rs} A. Nourrit, Levasseur, Prévôt, Ferdinand-Prévost, Massol, Dérivis, Wartel, Serda, Trévaux, Bernadet, Charpentier, Alizard, M^{mes} Gosselin, Dorus-Gras, Falcon, Flécheux, Laurent. DANSE : M^{rs} Mazillier, Simon, Quériau, Desplaces. M^{mes} Montessu, Roland, Forster, Maria, Blangy, Albertine, Florentine. <i>Toutes les Entrées de faveur sont suspendues.</i> <i>(On commencera à 7 heures précises.)</i> Toutes les Places ayant été louées d'avance, les Bureaux ne seront pas ouverts. S'adresser, pour la location des loges, au Bureau de la location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel-Chasseuil. LE BUREAU DE LOCATION EST OUVERT TOUTS LES JOURS, DE 11 HEURES A 4 HEURES

(Bibliothèque de l'Opéra.)

» tombe, il a cessé de lire; il rentre en lui-même et se laisse gagner par la rêverie
» et par l'ombre. Un rayon de crépuscule enfle la croisée et entretient un jour

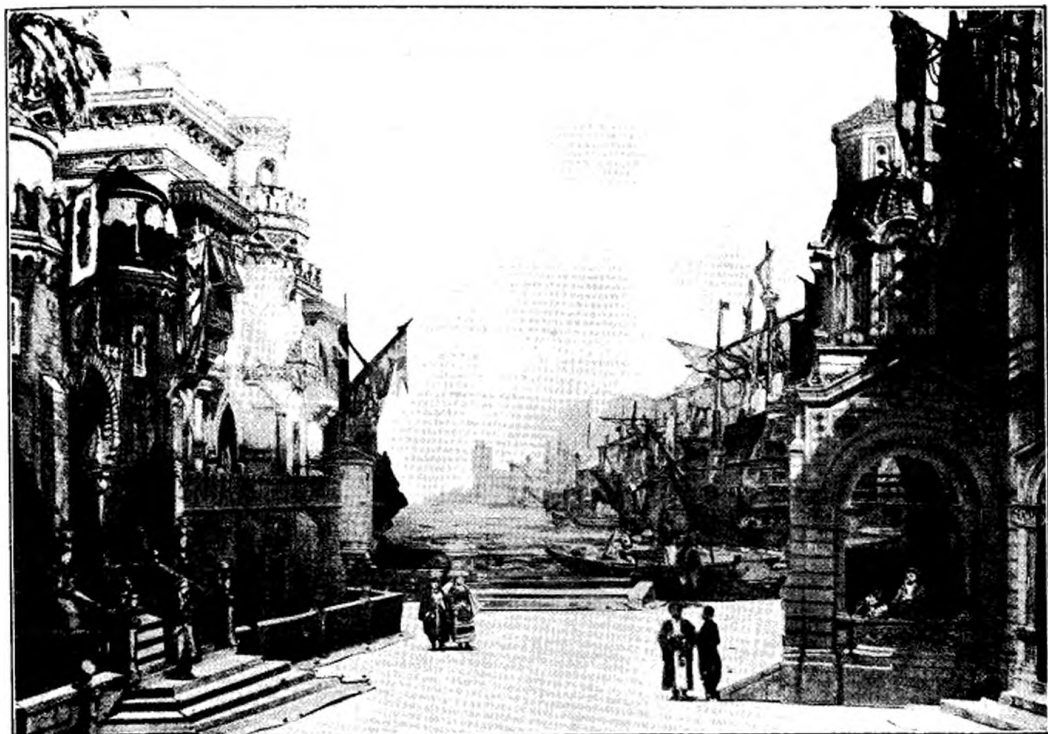


Faust, 1^{er} acte, 1^{er} tableau. — Maquette de la décoration de Despléchin et Lavastre.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

» mourant dans la chambre, sa faible clarté colore l'in-folio, elle caresse la barbe du
» solitaire : une dernière lueur redescend l'escalier tournant, à moitié plongé dans

» l'obscurité. Au centre de cette nuit dont il est le point lumineux, le vieillard se
» recueille et songe, les mains passées dans ses larges manches. Il rêve sans
» doute à la fuite des ans, à sa vie, atteinte elle aussi par les premières ombres
» du soir..... Ainsi nous apparaît le *Faust* de M. Gounod dans son récitatif lent et
» morne qui exprime jusqu'à la lie l'amertume du désenchantement. La villanelle
» lointaine des jeunes filles, traversant l'hymne funèbre qu'il entonne ensuite,
» semble un essaim d'oiseaux qui passeraient à tire-d'aile sur un cimetière. »



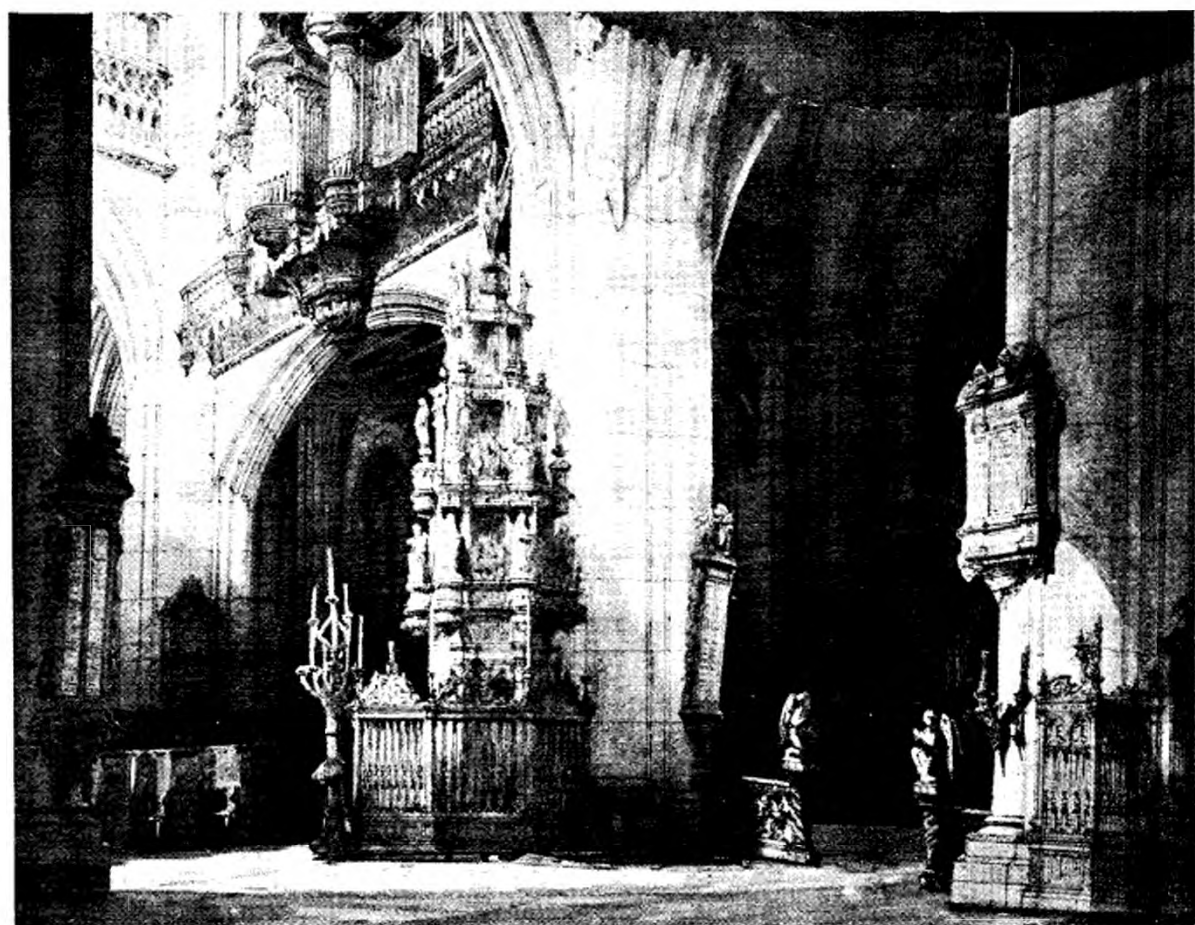
*La Reine de Chypre, IV^e acte. — Maquette de la décoration de Lavastre et Despléchin.
Bibliothèque de l'Opéra.*

Rembrandt, ce maître de la couleur et de la lumière, ne peut être appelé en témoignage contre la soi-disant fantaisie de Despléchin et Lavastre, et cela non seulement parce que, vivant au dix-septième siècle, il ne pouvait, pas plus que Goethe qui mourut au dix-neuvième, avoir vu la cellule de maître Faustus, personnage du seizième, devenu déjà légendaire, mais surtout parce que Rembrandt, dans son tableau comme dans son eau-forte, s'attache à interpréter Faust lui-même, traitant le milieu comme une partie accessoire employée seulement à faire valoir la figure du philosophe qui est et reste seule, au premier plan, le point lumineux de la toile.

Il n'en va plus de même lorsqu'il s'agira de reconstituer ce milieu où le personnage, en chair et en os, est appelé à se mouvoir.

Voici maintenant, pour faire pendant au récitatif de Gounod, rappelé par le critique, le récitatif du même Faust, écrit par Goethe, au premier acte, pardon, à la première page de son poème.

« Hélas ! et je languis encore dans mon cachot ! misérable trou de muraille, où
» la douce lumière du ciel ne peut pénétrer à travers ces vitraux peints, à travers
» ces amas de livres poudreux, entassés jusqu'à la voûte. Je n'aperçois autour de
» moi que verres, instruments, meubles pourris, héritage de mes ancêtres... Et,



*Faust, III^e acte, 2^e tableau. — Maquette de la décoration de Cambon.
Bibliothèque de l'Opéra.)*

» au lieu de la nature vivante dans laquelle Dieu t'a créé, tu n'es environné que
» de fumée et de moisissures, dépouilles d'animaux et ossements de mort. »

Lequel, du peintre ou du poète, les décorateurs de l'opéra de Faust devaient-ils choisir comme inspirateur ?

En résumé, un décor de théâtre reste, et, nous ne pouvons trop le répéter, une œuvre de convention ; certes, l'artiste décorateur doit respecter les époques, les styles, les paysages, l'atmosphère, etc., etc. ; mais sans trop aller pourtant à l'encontre des idées plus ou moins justes que le public peut en général avoir du milieu où se passe l'action, et il aura fait une œuvre d'art lorsqu'il sera parvenu à interpréter le vrai de façon à le rendre vraisemblable à l'imagination du spectateur.

Il a le droit de surprendre mais non de faire peur.

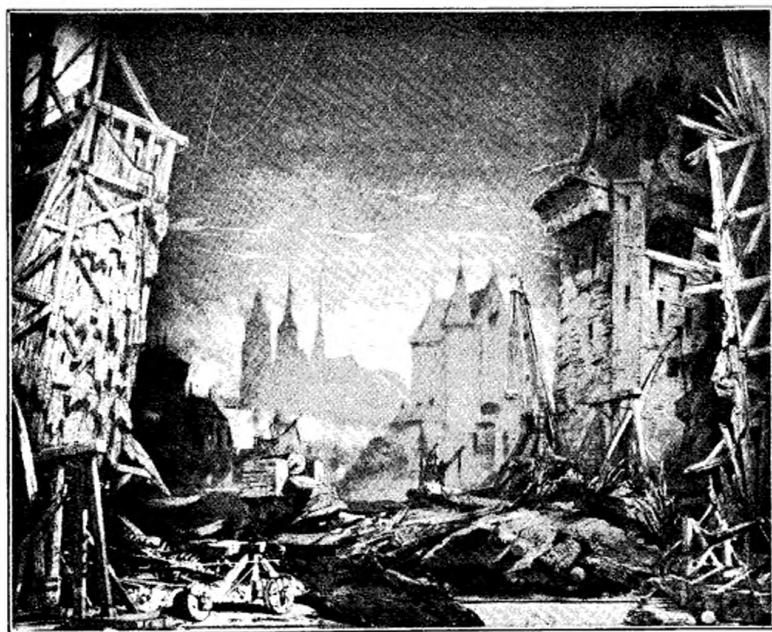
C'est en cela que l'école française des décorateurs du dix-neuvième siècle, restant dans la juste mesure qui est la règle de notre génie national, a produit de grands artistes, fort peu connus d'ailleurs du public. Ce sont des « sacrifiés », a dit Théophile Gautier. « Certes, la place qu'ils tiennent dans » l'art dramatique actuel est immense; personne » ne le contestera. Que de pièces vantées leur » doivent le succès! que de chutes ils ont empêchées! que de sots dénouements sauvés par » quelque apothéose! Mais bien que des foules » immenses, sans cesse renouvelées, viennent » chaque soir contempler leurs œuvres faites » pour disparaître, hélas! au bout d'un certain » temps, un préjugé bizarre empêche de les apprécier à leur juste valeur.



Cambon (1802-1875).

(Collection de M. Carpezat.)

» Le public s' imagine que, pour produire » une belle décoration, il suffit de répandre des seaux de couleur sur une toile » étendue à terre et de les mélanger avec des balais; le jeu de lumière fait le

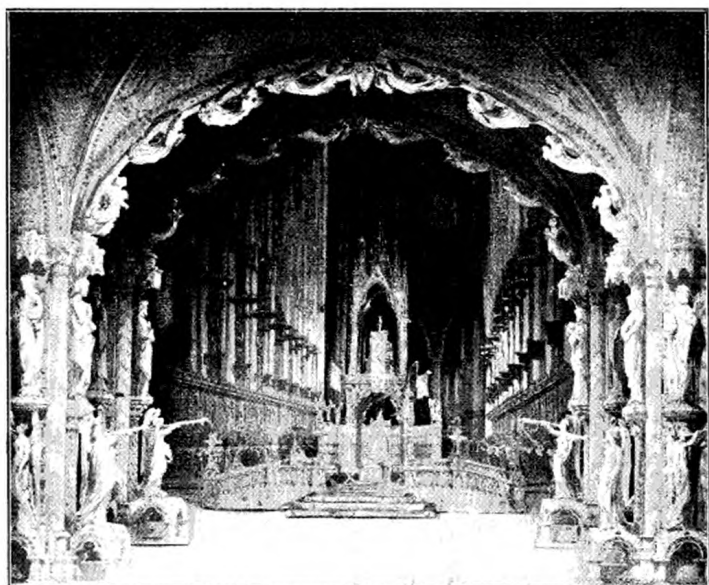


Jeanne d'Arc. IV^e acte, 1^{er} tableau. — Maquette de la décoration de Cambon.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

» reste. C'est à peine si, au bout de leurs analyses, les feuilletonnistes signalent, » en quelques mots rapides, ces merveilles qui demandent tant de talent, d'ima-

» gination et de science. Le moindre peintre ayant exposé au Salon un ou
» deux tableaux est connu. Les reviewers de l'Exposition s'en occupent, la foule
» apprend à en retenir le nom, tandis que celui du plus habile décorateur reste
» souvent obscur, quoiqu'il figure à présent sur l'affiche. On pense à l'auteur,
» à la pièce, aux comédiens et à tout, avant d'arriver à lui. Et cependant, quel
» art vaste, profond, compliqué que le décor comme on l'entend de nos jours.
» La perspective que la plupart des peintres ignorent, les décorateurs la savent



Jeanne d'Arc, IV^e acte. — Maquette de la décoration de Cambon.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

» mieux que Paolo Ucelli, qui l'inventa. Ils la savent d'une façon rigoureuse,
» géométrique, absolue. Ils connaissent la projection des ombres, dessinent l'ar-
» chitecture comme les architectes, et procèdent d'une manière complètement
» scientifique dans le tracé et la plantation de leurs décors. Rien n'est livré au
» hasard de ces vastes machines dont les toiles de fond sont grandes trois ou
» quatre fois comme les « Noces de Cana ». La moindre erreur, le plus léger
» gauchissement y produiraient des déviations énormes.

» Ce n'est là que la partie matérielle de la décoration. Pour suffire aux exi-
» gences imprévues des auteurs, il faut posséder à fond tous les pays, toutes les
» époques, tous les styles : il faut connaître la géologie, la flore et l'architecture
» des cinq parties du monde. Cela n'est même pas assez. Les civilisations dispa-
» rues, les splendeurs du monde antédiluvien, les verdure azurées du Paradis ;



Kioto — Rue des Théâtres

Croquis de voyage de A. Bailly.



» les flamboiements rouges de l'Enfer, les grottes de madrépores de l'Océan,
» Babel, Enochia, Ninive, Tyr, Memphis et tout le domaine de la féerie, ce qui
» existe et ce qui n'existe pas, le décorateur doit être prêt à rendre ces spectacles
» si divers. Un auteur écrit en tête d'un acte : « La scène est à Byzance » et, vite,
» l'artiste bâtit un palais byzantin, avec pleins-cintres, coupoles, colonnes de
» porphyre, mosaïque à fond d'or auquel Anthemius de Tralles, l'architecte de
» Justinien, ne trouverait rien à reprendre. Si l'action se passe en Chine (1), tout



Don Juan, II^e acte, 1^{er} tableau. — Maquette de la décoration de M. Chéret.

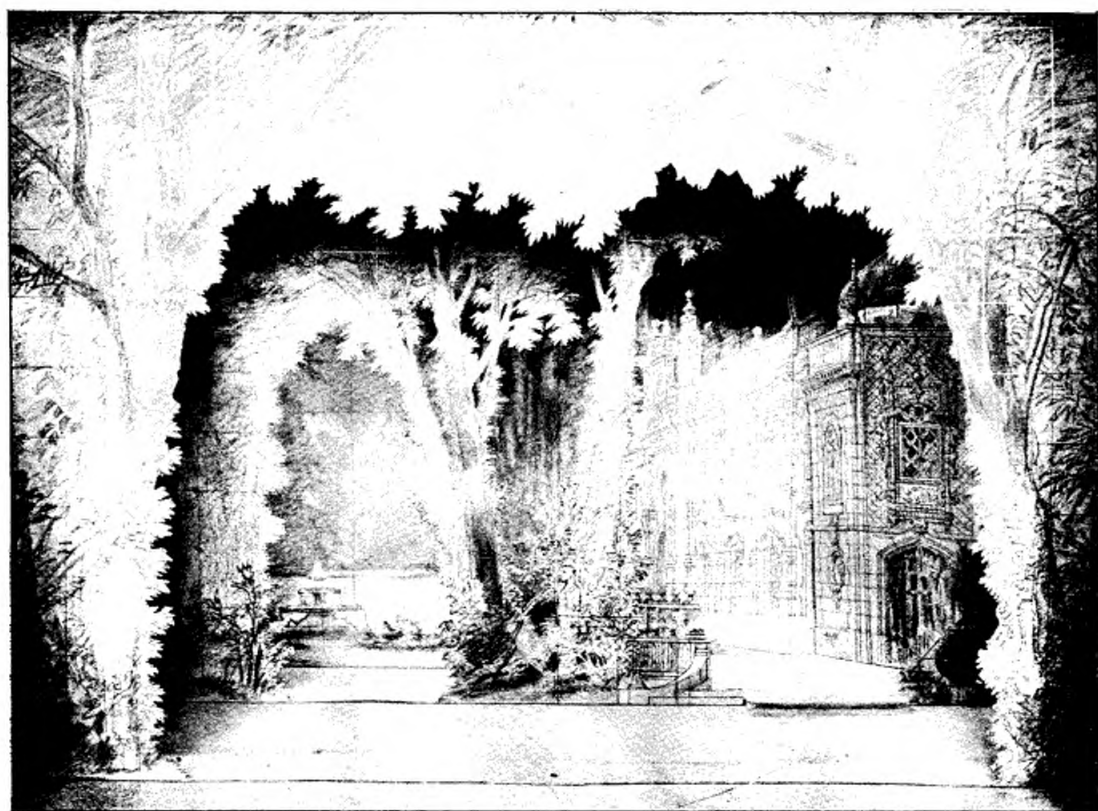
(Bibliothèque de l'Opéra.)

» aussitôt se dressent les tours en porcelaine aux toits recourbés, s'élèvent les
» ponts en forme de dragons, s'ouvrent dans les murailles les portes circulaires,
» flottent au vent les enseignes historiées de caractères, s'échevèlent dans les
» laes les saules d'un vert argenté. On dirait que le décorateur a fait le voyage
» d'Hildebrandt, le peintre prussien, et que le Céleste Empire lui est aussi familier
» que la banlieue de Paris. Et ainsi pour une pagode, pour un temple grec, pour
» une cathédrale gothique, pour une forêt vierge, pour le sommet de l'Himalaya,

(1) Aujourd'hui, par suite de la facilité des communications, nos peintres décorateurs n'hésitent pas à se documenter *de visu*. — M. Jambon et son gendre A. Bailly, chargés d'exécuter le panorama de Moscou à Vladivostock à l'Exposition de 1900, ont parcouru la ligne du transsibérien. — A. Bailly poursuit son voyage jusqu'au Japon pour en rapporter une série d'aquarelles prises sur nature et dont on peut apprécier la saveur par le spécimen que nous avons été très heureux de pouvoir reproduire ici.

» pour un intérieur pompéien ou pour un boudoir de marquise. C'est lui qui fournit
» de couleur locale tant d'ouvrages qui en manquent, et, plus d'une fois, il nous
» est arrivé d'oublier l'action pour le décor, infiniment supérieur à la pièce.

» Il est douloureux de penser que rien ne reste de ces chefs-d'œuvre destinés
» à vivre quelques soirs et qu'ils disparaissent des toiles lavées pour faire place
» à d'autres merveilles également fugitives. Que d'invention, de talent et de génie
» perdus, et sans même laisser toujours un nom ! »



La Favorite, II^e acte. — Maquette de la décoration de Cambon.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Cette citation est un peu longue, mais il nous a semblé que c'était la meilleure façon de rendre hommage au talent de nos décorateurs que de rappeler dans quelle haute estime les tenait le poète, le grand critique d'art que fut Théophile Gautier.

Au dix-huitième siècle, l'art de la décoration était loin d'avoir atteint « le réalisme artistique », si, toutefois, ces deux mots peuvent se joindre, du dix-neuvième siècle.

Ce réalisme commença par les costumes; pour les décors on se contenta d'à peu près.

Sous la République l'on inventait, à l'imitation de David, une antiquité d'école. Par exemple, Agamemnon meurt assassiné à son retour de la prise de Troie, en

1270 avant Jésus-Christ, au pied d'une colonne au chapiteau de feuille d'acanthé, origine de l'ordre corinthien, qui date de son auteur Callimaque, sculpteur du sixième siècle.

Mais combien peu de spectateurs s'en aperçurent alors et combien s'en apercevraient aujourd'hui, surtout si le drame était réellement tragique.

Dans la tragédie de *Cyrus*, de Joseph Chénier, la Comédie-Française, sur l'ordre



LES ARTISTES DRAMATIQUES ET
LYRIQUES DE LA REPUBLIQUE.

Donneront aujourd'hui 7 fructidor, une Représentation de la

PARFAITE ÉGALITÉ
ou LE TU ET LE TOI,

Comédie en trois actes et en prose; suivie de la

SOIRÉE ORAGEUSE.
Opéra en un acte.

Incessamment la *Vertu Républicaine* ou l'*Amour de la Patrie*, Drame
en trois actes et en prose; en attendant l'*Amour filial* ou la
Jambe de bois.

Les citoyens qui désireront s'abonner, sont prévenus que le *Registre
des Abonnés* sera fermé le cinq fructidor, et que les abonnemens finiront
le 15 du même mois.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

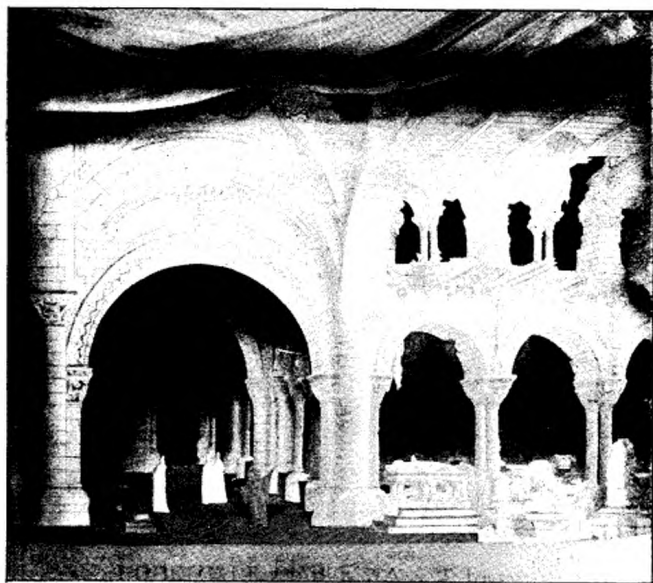
de Napoléon, il est vrai, copiait le couronnement du roi des Perses sur celui de l'Empereur des Français.

Bonnet de Treiches, directeur de l'Opéra sous le premier Empire, pour les *Bardes* de Lesueur (1804), trouvait le truc d'une perspective artificielle en multipliant la longueur d'un cortège au moyen de la disposition des figurants par rang de taille, les hommes aux premiers rangs, puis des jeunes gens et, à l'arrière-plan, des enfants qui continuaient cependant à figurer des hommes.

La *Vestale*, de Spontini (1807), se jouait au premier acte dans le décor du Forum romain et, en 1809, dans le *Fernand Cortez*, du même musicien, les écuyers de Franconi faisaient résonner le plancher de la scène sous une charge de cavalerie

espagnole. Ce qui fit dire à un mauvais plaisant : « Ici on chante à pied et à cheval ».

Nous voici déjà, par la *Vestale* et *Fernand Cortez*, en plein réalisme. Sous la Restauration, M. Sosthène de La Rochefoucauld se contenta de faire rallonger les jupes des danseuses que la Camargo avait eu tant de peine à faire raccourcir.



Robert le Diable. — Cloître de Sainte-Rosalie.
Maquette de la décoration de MM. Rubé et Chaperon (1873).
(Bibliothèque de l'Opéra.)

C'est de Cicéri que date la rénovation ou la révolution littéraire et dramatique dont les Victor Hugo, les Dumas, les Alfred de Vigny furent les principaux instigateurs.

Le célèbre peintre décorateur Charles Séchan, dans ses *Souvenirs d'un homme de théâtre*, recueillis par M. A. Badin, donne une excellente idée de l'influence de Cicéri sur le mouvement artistique qui modifia complètement les conditions de la décoration théâtrale

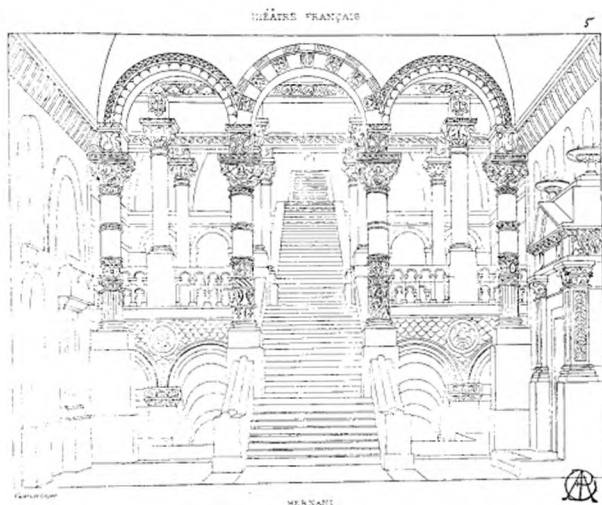
et la fit entrer dans la voie où elle devait rencontrer de si magnifiques et de si légitimes triomphes.

« Avant Cicéri, dit-il, les décorations de l'Opéra (place Louvois) et des autres »
» théâtres se traînaient encore dans la vieille ornière classique, où l'Olympe, avec »
» son bagage d'Amours, de carquois, de flèches, jouait le rôle important. Quelques »
» hommes de talent, cependant, Daguerre, Degotti, avaient essayé de faire du »
» nouveau, mais tous leurs efforts n'avaient abouti qu'à ce que Stendhal appelait »
» des miniatures maniérées, sans effet et sans grandiose. C'est vraiment Cicéri »
» qui, le premier, sut comprendre que le temps des vieux décors antiques et »
» classiques était passé, et qui, en même temps, posa en principe que, dans une »
» décoration, les détails spirituels et soigneusement exécutés devaient être sacrifiés »
» à la masse et à l'effet.

» Le nombre des décorations que signa Cicéri est très grand; mais celle qui »
» lui fit le plus d'honneur et qui demeurera son plus beau titre de gloire, c'est le »
» fameux décor du cloître de Sainte-Rosalie, au troisième acte de *Robert le Diable*,

» dont Théophile Gautier disait : « C'est peut-être un blasphème ; mais pour nous
» le cloître des nonnes, dans *Robert le Diable*, vaut, pour la magie, l'effet et le
» vague frisson du monde inconnu, la musique, à laquelle il ajoute la profondeur
» mystérieuse de ses arceaux. »

Le baron Taylor, administrateur de la Comédie-Française, demanda, en 1829, à Cicéri, les décors de *Henri III*, d'A. Dumas, et ceux de l'*Othello*, d'Alfred de Vigny. La même année, on est pris de court pour *le Roi s'amuse*, dont le premier acte se joue dans un décor d'Othello, le deuxième acte dans un décor de Henri III, le troisième acte dans un décor de Charles IX, et le quatrième et le cinquième acte dans un décor d'une place publique, remis en état par Cicéri.



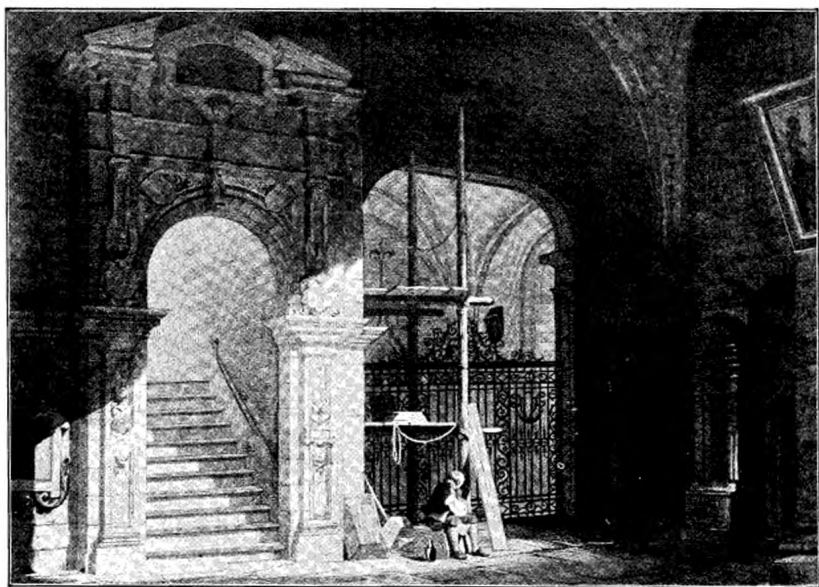
Gravure extraite de l'ouvrage de Loyer et Cicéri.

C'était encore la même chose en 1831 où, dans une lettre du 4 juillet, à l'administrateur de la Comédie-Française, Andrieux se plaint de la mise en scène de *Brutus* : « On avait mis, écrit-il, des dômes asiatiques dans la Rome des Tarquins, » et le tribunal sur lequel on avait fait asseoir le consul de Rome ressemblait pas » mal à une caisse de savon. »

Le Roi s'amuse prit sa revanche, à la reprise, en 1882, sous l'administration de M. Perrin. Les décors exécutés par Duvinard et Gabin (les Fêtes du Louvre), par J.-B. Lavastre (le Cul de sac Buci), par Chaperon (l'Antichambre du Louvre), par Rubé et Jambon (le Quai de la Tournelle), sont des restitutions aussi fidèles qu'originales et pittoresques. Tel était déjà, en 1832, dans *Perrinet Leclerc*, de Lockroy et Anicet Bourgeois, cette rue de Paris de 1418, décoration de Lefèvre et Séchan, qui s'ouvrait sur la scène, en même temps que l'une de ses maisons de premier plan, coupée dans toute sa hauteur, livrait ses intérieurs au regard du public.

Victor Hugo, à la fois poète et décorateur, silhouettait ses décors et en surveillait jalousement l'interprétation ; d'ailleurs, en tête de chacune de ses pièces, il plaçait une indication scénique très précise du décor.

Lulli avait fait remplacer au pied levé sur le fronton du temple de la Paix une chouette par un soleil ; Victor Hugo fit mieux : « Il m'arriva une bonne fortune assez originale, raconte Séchan dans ses *Souvenirs*, celle d'être corrigé et revu de la main même de l'illustre poète. Dans *Lucrece Borgia*, le programme, en ce qui concernait la mise en scène et les décorations, était de ne rien négliger pour



Le Maçon. — Dessin de Basoli.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

arriver à une exactitude et à une richesse qui fissent revivre à souhait, pour le plaisir des yeux, toute cette splendide Italie de la Renaissance.

» Le décor du second acte représentait une salle du palais ducal de Ferrare avec de riches tentures et un ameublement magnifique. Par suite de je ne sais quelles circonstances, ce décor n'avait pu être terminé que le jour même de la première représentation, de sorte que l'auteur ne le connaissait pas encore, lorsqu'on le posa le soir (2 février 1833). En le voyant, il remarqua tout de suite que la porte dérobée par où Lucrece Borgia allait faire évader Gennaro était splendide.

— « Cette porte est absurde, dit-il.

— » C'est vrai, ajouta le directeur, qui, cependant, s'en était montré fort

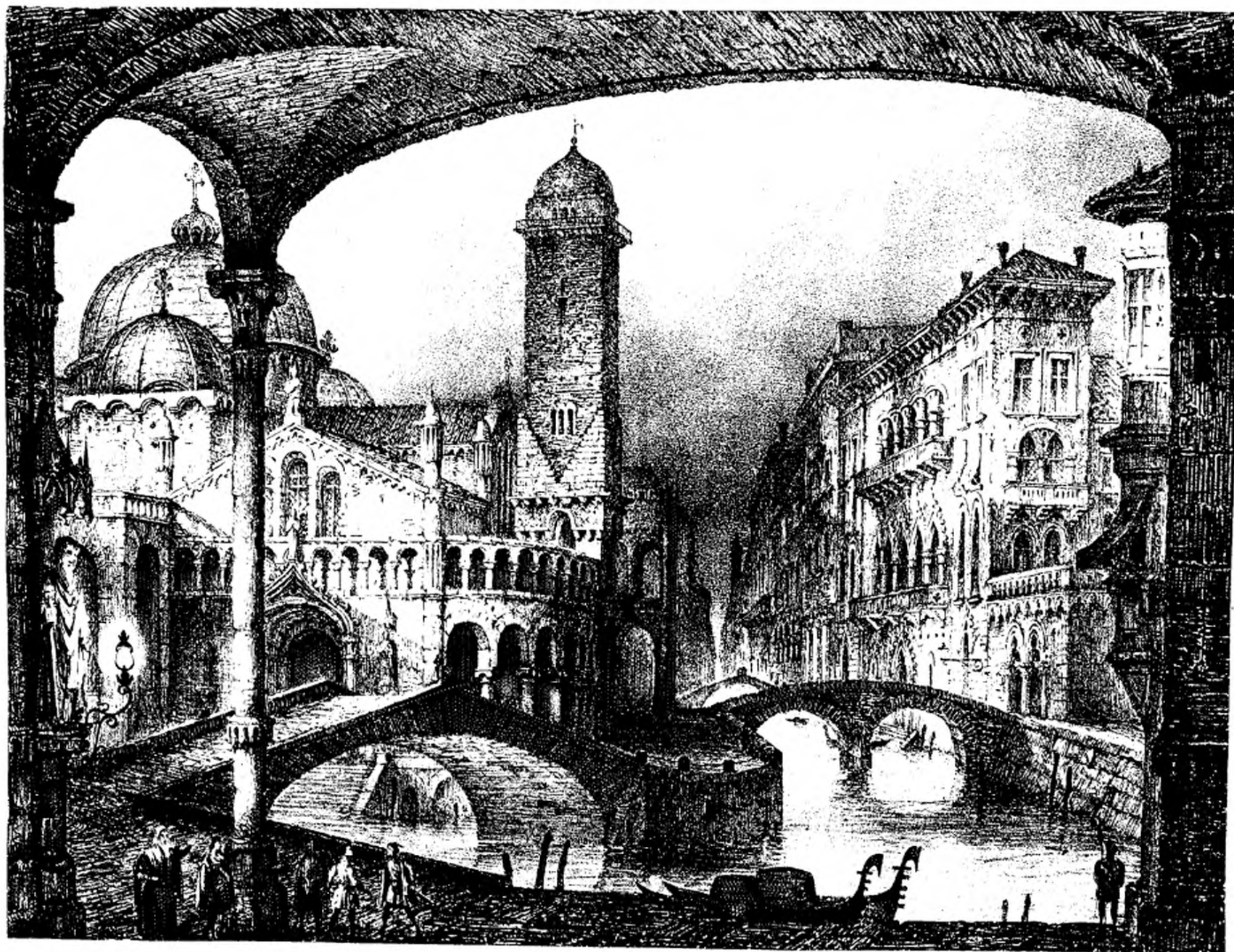


Phototypie Berthaud, Paris

“ Le Prophète ” — 5^e acte, 2^e tableau — Grande Salle du Palais de Munster.

Décor de MM. P. Chaperon et Fils.





*Marino Faliero. — Carrefour de Saints-Jean-et-Paul, — Décoration du Théâtre italien.
(Bibliothèque nationale.)*

enchanté jusqu'alors. On leur demande une porte dérobée et ils vous font une porte qui crève les yeux.

— « M. Séchan est-il au théâtre ? »

» On me cherche partout, mais, bien que je fusse dans la salle, on ne me trouve point.

— « Allez me chercher les pots et les brosses. »

» On apporte ce qu'il fallait, et l'auteur de *Lucrèce Borgia* se mit à repeindre lui-même sa décoration. »



Thierry (1810-1866).

(Collection de M. Carpezat.)

La mythologie épuisée, ce fut le romantisme qui, surtout depuis le *Guillaume Tell* de Rossini, en 1829, inspira les sujets d'opéra. Les décors restent aussi merveilleux, mais ils se font, en quelque sorte, plus réels en empruntant leurs modèles à des monuments connus comme le château de Chenonceaux dans les *Huguenots* (1836), la cathédrale de Munster, du *Prophète*, etc...

C'est l'époque des reconstitutions, le théâtre fait autant de résurrections que l'histoire, et, ici, M. Sardou est chef d'école. Son talent dramatique et de metteur en scène, associé aux Rubé, Chaperon, Jambon, Lavastre, Amable et Carpezat, a provoqué, de la part de ces grands artistes, des chefs-d'œuvre.

Patrie (1869) fait revivre le Bruxelles du seizième siècle avec la salle des Bouchers, les fossés de la ville, le cabinet du duc d'Albe et

l'hôtel de Ville. Et, après la Porte-Saint-Martin, l'Académie nationale de Musique, en les amplifiant, referra ces tableaux pour l'opéra de Paladille.

La Haine (1874), c'est Sienné au quatorzième siècle, avec sa cathédrale, ouverte aux rendez-vous d'amour et aux guets-apens.

Théodora (1884) ressuscite la Byzance de Justinien ; le palais de l'empereur et l'hippodrome, les caveaux du cirque et la maison grecque d'Andréas nous transportent en plein sixième siècle latin.

Enfin *la Tosca* (1887) s'encadre dans la Rome de 1800, c'est-à-dire une église, puisqu'il y a un amour ; le palais Farnèse, puisqu'il y a intrigue ; et le château Saint-Ange, puisqu'il y a exécution.

Le drame de *Perrinet Leclerc*, d'Anicet Bourgeois et Lockroy (1832) nous donna, avec l'hôtel Saint-Paul, le Paris de 1428 ; et les *Malcontents* de Depagny, le Paris du seizième siècle, avec le cloître et l'église des Petits-Augustins. Les

Deux Orphelines nous montreront la Salpêtrière et la place Saint-Sulpice au dix-huitième siècle. Avec *Thermidor* de M. Sardou, nous reverrons la Conciergerie de 1794. Les *Bohémiens de Paris*, d'Adolphe d'Ennery et Grangé, nous peindront le



Hamlet, IV^e acte.

Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Paris de 1843, vu de la butte Montmartre et, vue du pont Marie, la perspective de la Seine roulant ses eaux sombres où dansent, par place, les reflets d'une lune qui a l'air de regarder en curieuse les désespérés endormis dans le lit du fleuve.

Nous lançons aujourd'hui sur la scène, qui semble enfermer l'océan, des bâtiments de haut bord, balancés par le roulis; on constituerait presque une flotte avec les vaisseaux : du *Fils de la Nuit*, de l'*Africaine*, du *Vengeur*, du *Corsaire*, de la *Tempête*, du *Tour du Monde* et la corvette de la *Traite des noirs* naviguant dans le sillage de l'*Oncle Sam*.

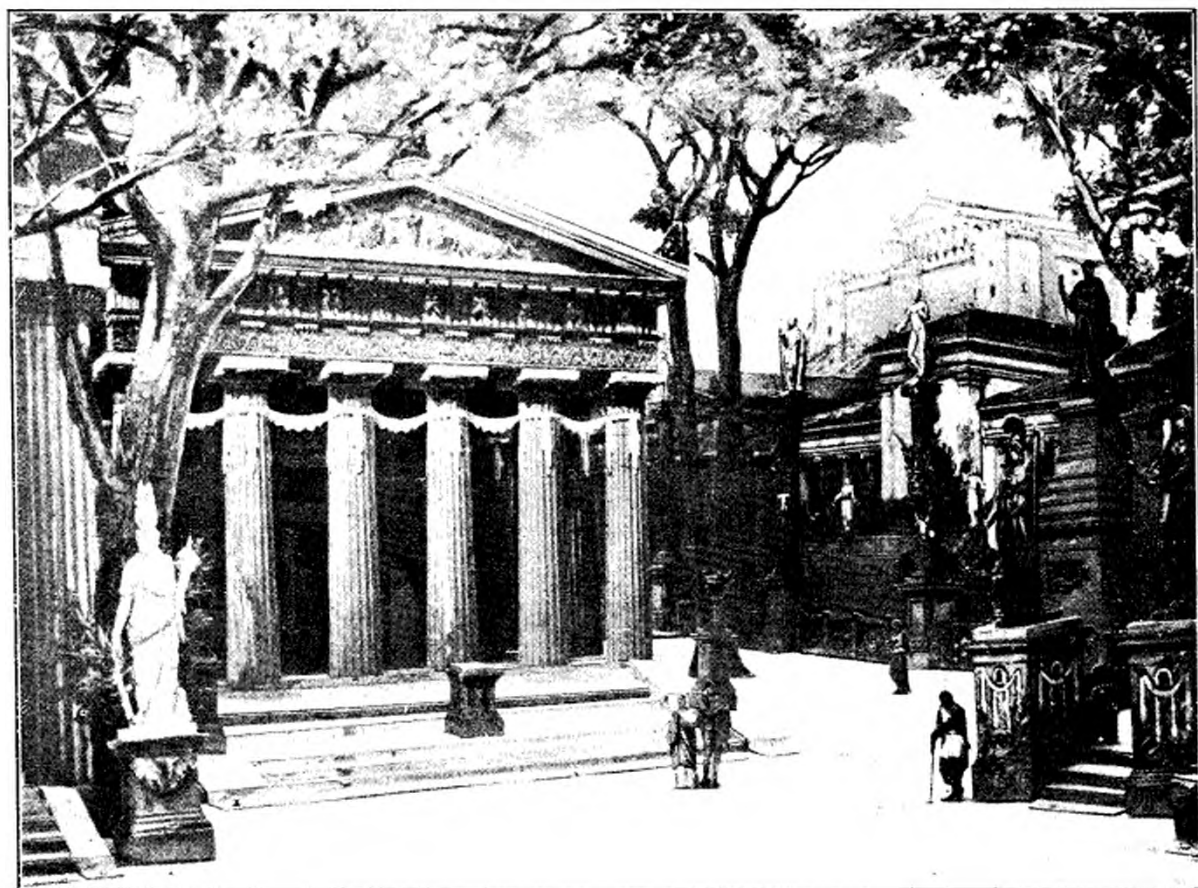
S'ils ne sont pas incombustibles, nos théâtres sont au moins étanches, car la scène n'est pas même éclaboussée par l'eau qui y circule en ruisseau, s'y précipite en chute, s'y étend paresseuse, comme un lac étendu sous les nénuphars, ou jaillit d'une écluse comme dans les *Deux Gosses*; elle reçoit à peine les quelques gouttes de pluie qu'un nuage sauveur fait tomber sur la dernière charrette de *Thermidor*.

Quant aux incendies, ils sont d'un réalisme tellement intense, qu'à la pre-



J.-L. Chéret 1820-1882].
(Collection de M. Deconchy.)

mière représentation de la *Madone des Roses*, à la Porte Saint-Martin, les spectateurs effrayés purent, à grand'peine, être retenus à leurs places. D'un effet moins brutal, mais plus grandiose, l'embrasement du palais du *Prophète* est resté dans tous les souvenirs à l'état d'ineffaçable impression. L'Opéra la renouvelle aujourd'hui dans l'incendie final de la *Valkyrie* avec la vapeur sèche que traversent des flammes de lycopode. Un incendie à la vapeur est un paradoxe



Sapho. 1^{er} acte.

Maquette de la décoration de MM. Rubé et Chaperon.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

étrange; mais, comme on l'a dit : le paradoxe d'hier est la vérité de demain et beaucoup de sorcelleries d'autrefois ne seraient plus que des trucs d'aujourd'hui.

Les inventeurs nous réservent encore d'autres surprises. Le théâtre, qui est la vie humaine ramassée dans un cadre de quelques mètres carrés, condense, en cet étroit espace, tous les procédés nécessaires à la reproduction exacte de cette vie et des milieux où elle s'agite.

Il résumera le monde scientifique avec ses flores et ses faunes.

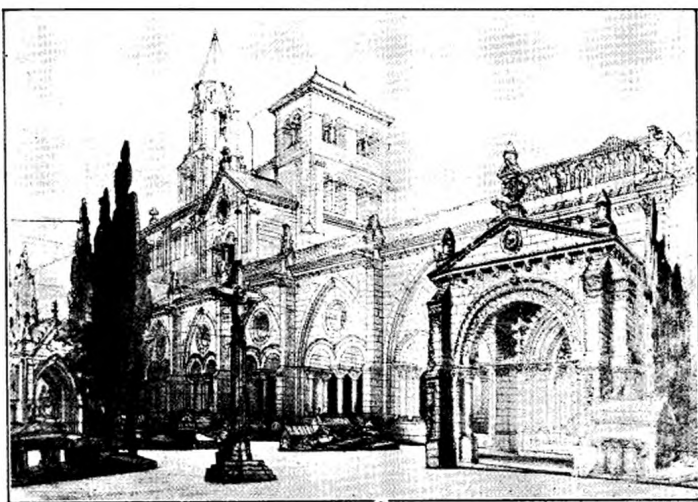
Combien d'animaux ont déjà figuré sur nos scènes !

Le théâtre antique (il ne peut être question ici des jeux du cirque romain) n'a

pas connu et n'a pas manié des masses humaines. Aristophane personnifiait le peuple dans l'acteur Demos et, les tragiques, dans le chœur qui ne se mêlait à l'action que pour donner un conseil ou jeter un cri de pitié.

Les *Mystères*, en mettant en scène les trois mondes où se jouent les destinées de l'humanité, avaient, les premiers, exigé une figuration considérable.

Le théâtre moderne, avec ses drames historiques, a fait entrer le peuple dans ses scénarios et, comme le réalisme impose des résurrections, il a mêlé le vrai peuple, c'est-à-dire la foule, à ses personnages.



La Favorite, IV^e acte.

Maquette de la décoration de MM. Rubé et Chaperon.

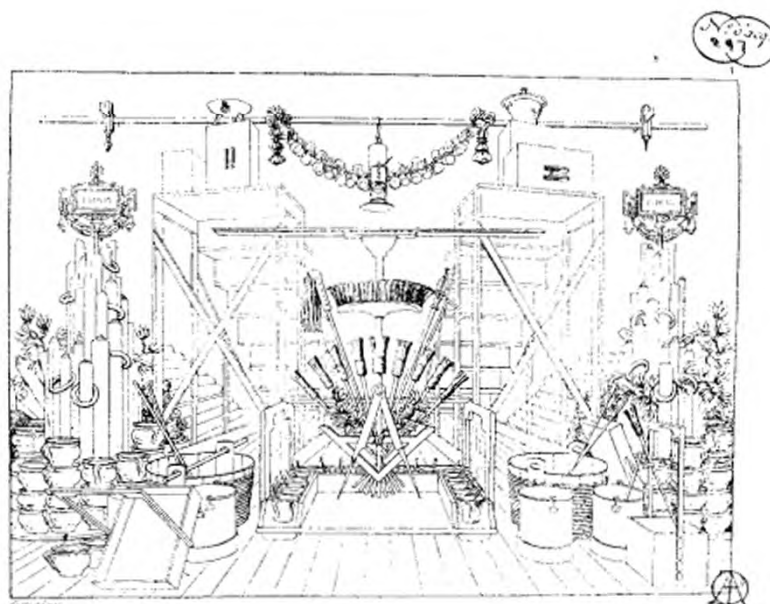
(Bibliothèque de l'Opéra.)

Pour le *Chevalier de Maison-Rouge*, Alexandre Dumas la recrutait chaque soir, dans la rue, et la jetait sur les planches avec ses cris, ses appels et ses sursauts. Dans *la Haine*, M. Sardou fait réellement, à coups de madriers, enfoncer par des émeutiers les vrais murs d'une forteresse, — et *Thermidor* nous fait d'abord entendre, derrière la toile, les éclats assourdis et confus d'une assemblée tumultueuse, puis, la toile levée, nous met en présence des députés de la Convention décrétant l'arrestation de Robespierre.

Nous en revenons ainsi aux procédés des scènes du moyen âge où l'on maçonait pour de bon. Sur les nôtres, on démolit pour de vrai, le peuple les traverse, des chevauchées les ébranlent, on y passe des revues, on donne des batailles et les salles se remplissent de la fumée et de l'odeur de la poudre.

Sans la naïveté féconde des peuples jeunes et avec l'imagination paresseuse

des peuples fatigués, nous ne savons plus nous faire d'illusions, notre scepticisme nous en empêche, mais nous aimons encore à nous laisser entraîner aux illusions qu'on nous présente sous le relief du réel. Nous aimons les surprises et nous permettrons qu'au besoin on nous trompe ; mais à la condition qu'on ne nous laisse pas le temps de voir qu'on nous a trompés.



Gravure de Loyer et Cicéri.

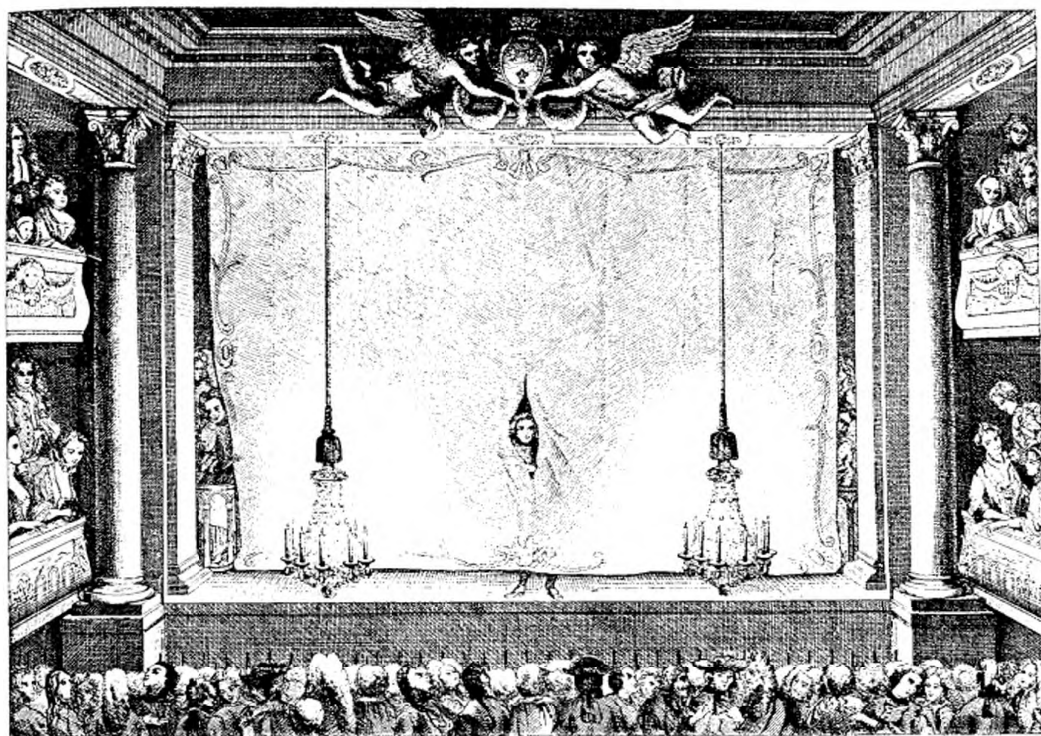
THÉÂTRE NATIONAL DE L'OPÉRA



Phototypie Berthaud, Paris

"Faust" — 4^e acte, 1^{er} et 2^e tableau.

Décoration de MM. Rubé et Chaperon.



ÉCLAIRAGE SCÉNIQUE

Premières représentations de nuit. — Avec ses théâtres en plein air et ses temples, sans d'autres prêtres que des augures ou des pythies, et dont le culte sans enseignement était purement politique, l'antiquité n'eut que des représentations et des cérémonies de jour.

Le christianisme, sorti des catacombes de Rome, apprit dès ses commencements à éclairer ses autels, et la nécessité primitive, s'adaptant, dans la suite, à un symbolisme très artistique dans sa forme, se transforma si bien en coutume, que nos architectes gothiques, qui gardaient dans les yeux le souvenir des illuminations du sanctuaire, purent, sans trop se préoccuper de leur pénombre, construire des églises où le soleil lui-même ne pénétre qu'en décomposant ses rayons dans les arcs-en-ciel des vitraux.

Quand fleurit la Renaissance italienne, Rome avait des papes artistes. Léon X, très épris de théâtre, confia au Toscan Balthazar Peruzzi la décoration scénique des pièces italiennes ou des traductions de Plaute qu'il fit jouer à sa cour. Le prêtre, qui vivait dans l'éclat des cierges, ne concevait pas de fêtes, même profanes, sans

lumières. Aussi Peruzzi, jeté dans une salle éclairée en chapelle ardente, dut-il mettre la scène à l'unisson. Il demanda à la lumière des marchands ciriers les reflets nécessaires à la mise en valeur de la perspective théâtrale et du relief des décors. En 1515, il inaugurait l'application de ses procédés à la représentation, devant Léon X, de la *Calendra* du cardinal Bibbiena.

Quand Hippolyte d'Este, archevêque de Lyon, reprendra la même comédie pour l'offrir, en 1548, à Henri II et à Catherine de Médicis, ce sera, comme Peruzzi pour Léon X, dans une représentation du soir.



Coppélia, 1^{er} acte.

Maquette de la décoration de Daran.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Le « fiat lux » prononcé par Léon X, et répété par Hippolyte d'Este, ne produira en France qu'une pâle et longue aurore. Les soleils de minuit de nos théâtres seront lents à se lever.

Du plein jour des mystères des quatorzième et quinzième siècles et des moralités de l'Hôtel de Bourgogne qui se jouent entre messe et vêpres, puis après vêpres, et alors il fallait, suivant ordonnance du lieutenant de police, terminer à quatre heures et demie, on en arrive, en reculant d'une demi-heure par cinquante ans, à commencer assez tard pour ne finir qu'à la nuit tombée.

Mais la nuit tombée est précédée d'un long crépuscule où l'on est déjà entre chien et loup, et il faut éclairer bien avant la sortie.

Chandelle. — Cependant, en 1630, l'Hôtel de Bourgogne, qui vient d'inaugurer son rideau, n'éclaire encore ni scène, ni salle. Ce n'est qu'en 1640 que l'Hôtel de Bourgogne et le théâtre du Marais accrochent quelques chandelles au fond de leurs scènes. Puis les acteurs, ennuyés de marcher dans leur ombre, plantent quelques chandelles de plus dans des candélabres en lattes suspendus au-dessus de la rampe.

En 1650, six lustres en cristal taillé se balancent sur le devant de la scène, éclairant à la fois la scène et la salle. Des lampions éclairent la rampe, et le



Aïda, III^e acte.

Maquette de la décoration de Chéret.

Bibliothèque de l'Opéra.

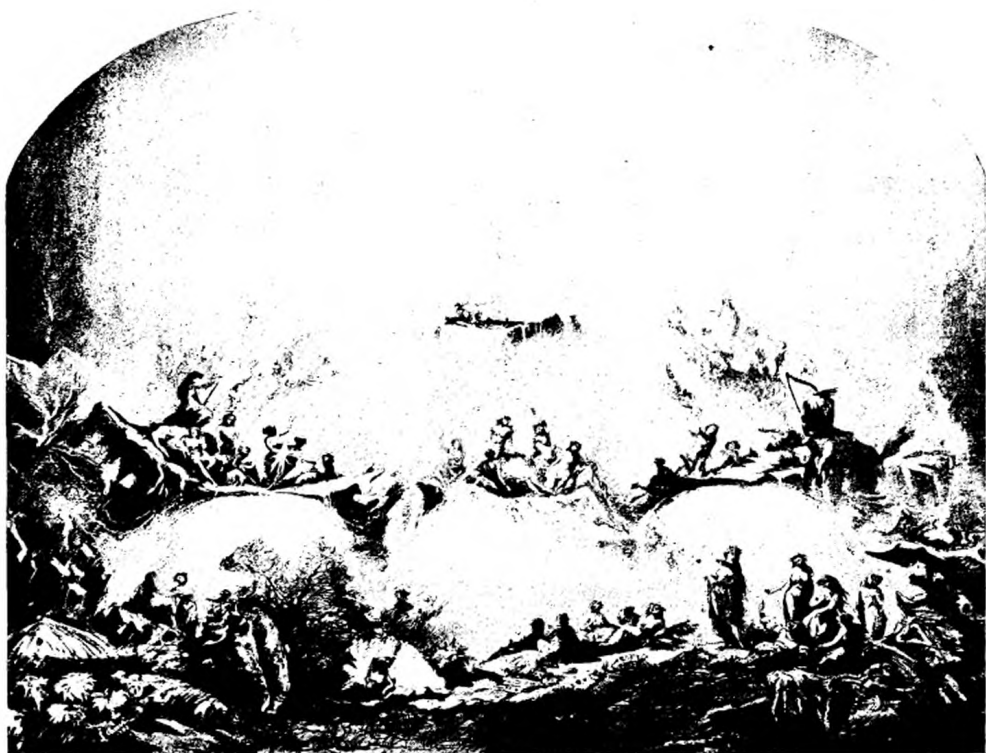
moucheur de chandelles veille sur eux et sur les chandelles des lustres qu'il descend chaque fois qu'il en est besoin.

En 1660, Molière éclaire encore la scène du Palais-Royal avec 12 lustres portant chacun 10 chandelles à 6 à la livre, et la rampe de la scène avec 48 chandelles à 8 à la livre. Il ne remplace les chandelles par des bougies que pour le roi.

Bougies et lampions. — En 1720, Law fait pour l'Opéra ce que Molière faisait pour Louis XIV, il lui donne des bougies pour ses lustres. Mais restait la rampe; celle de la Comédie-Française était dotée de bougies depuis 1783 quand

celle de l'Académie royale de Musique remplissait encore, en 1789, salle et scène de l'odeur de l'huile de pied de bœuf qui alimentait ses 100 lampions à 8 mèches, depuis que le suif des précédents lampions, s'étant fondu sous l'action de la chaleur dégagée, s'était enflammé sur toute la ligne.

Quinquets. — Vers 1750, les petits lustres des salles de théâtre sont remplacés par un grand lustre central qui, en 1782, pourra continuer longtemps à



L'Aquarium. — Théâtre de la Gaité. — Dessin de la décoration de Chéret.

(Collection de M. Deconchy.)

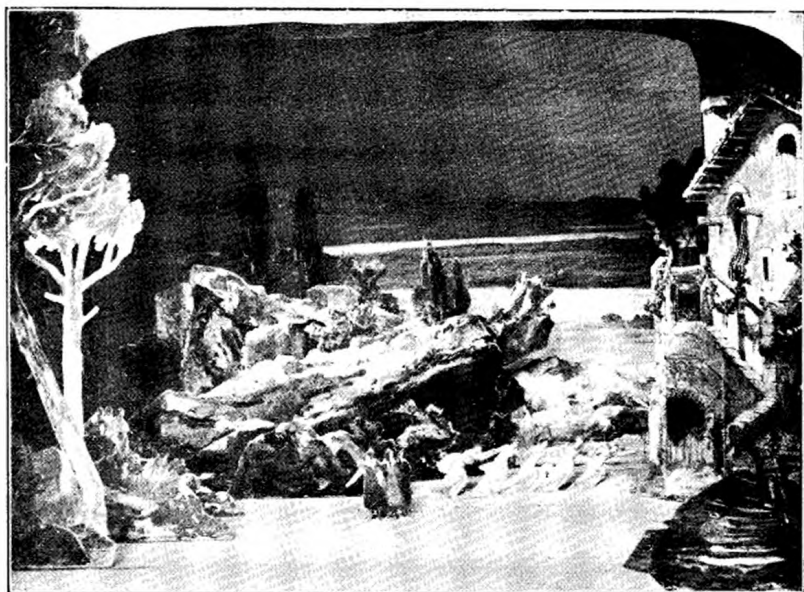
porter des bougies avant que l'on songe à leur substituer, comme à l'Odéon qui vient d'être reconstruit, la lampe à l'huile récemment inventée par Quinquet et déjà perfectionnée par Argand.

M. de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs sous la Restauration, va faire, en 1818, une enquête à Londres sur l'emploi du gaz d'éclairage, dont un Français, Philippe Lebon, ingénieur des Ponts et Chaussées, avait, en 1785, découvert et étudié le pouvoir éclairant, et, le 6 février 1822, l'Opéra inaugure le nouveau procédé à la représentation posthume d'*Aladin ou la Lampe merveilleuse* de Nicole.

Le titre de la pièce était de circonstance, mais la lampe magique de l'Africain fut moins merveilleuse que la nouvelle lumière qui fit rendre aux décors de Daguerre des effets inconnus jusque-là.

La salle du Théâtre-Français ne fut éclairée au gaz qu'en 1832 et la rampe de la scène resta jusqu'en 1873 éclairée à l'huile. La maison de Molière reste le plus longtemps possible fidèle aux traditions aristocratiques.

Electricité. — Depuis 1882, l'Opéra qui, en 1849, avait déjà éclairé le ballet du *Prophète* d'un rayon de lumière électrique, s'illumine d'étoiles que



La Farandole, 1^{er} acte.
Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

l'électricité allume chaque soir plus vite que la nuit n'allume celles du ciel.

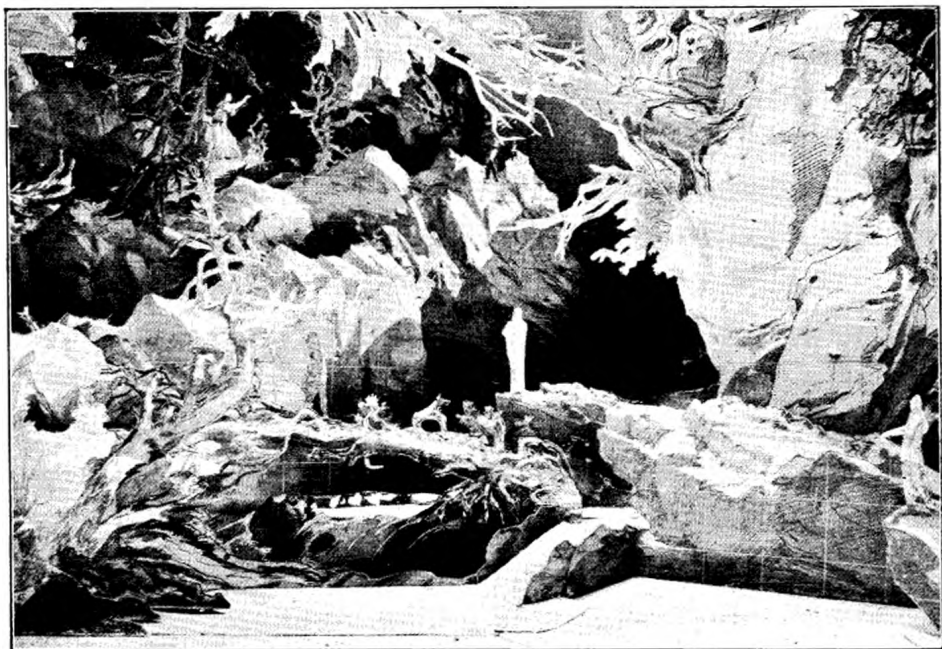
Mais l'Opéra n'ouvre plus à cinq heures et demie du soir comme en 1813. La moyenne d'une demi-heure de retard pour cinquante ans a été portée à trois quarts d'heure et nous en sommes aujourd'hui, pour l'heure d'ouverture de nos théâtres parisiens, à huit heures et demie du soir.

Influence de la lumière sur les décors. — Les scènes anciennes, qui n'eurent que des représentations de jour, avaient des décors de monuments et non des décors de paysages que ne comportaient ni les pièces ni le théâtre. Quelques carcasses de rocher indiquaient une plage, quelques tentes dénonçaient un camp,

les toiles de fond suffisaient à traduire tous les lointains, et nous avons vu combien ils étaient conventionnels.

Sur une scène qui faisait face, comme celle du théâtre de Bacchus, à 30 000 spectateurs ou, comme celle du théâtre de Pompée, à 40 000 assistants, la simplicité du décor était ici seule acceptable parce que le plein jour pouvait seul en faire valoir la tranquille et presque solennelle nudité.

Le théâtre du moyen âge a des décors plus touffus qui rappellent le fouillis



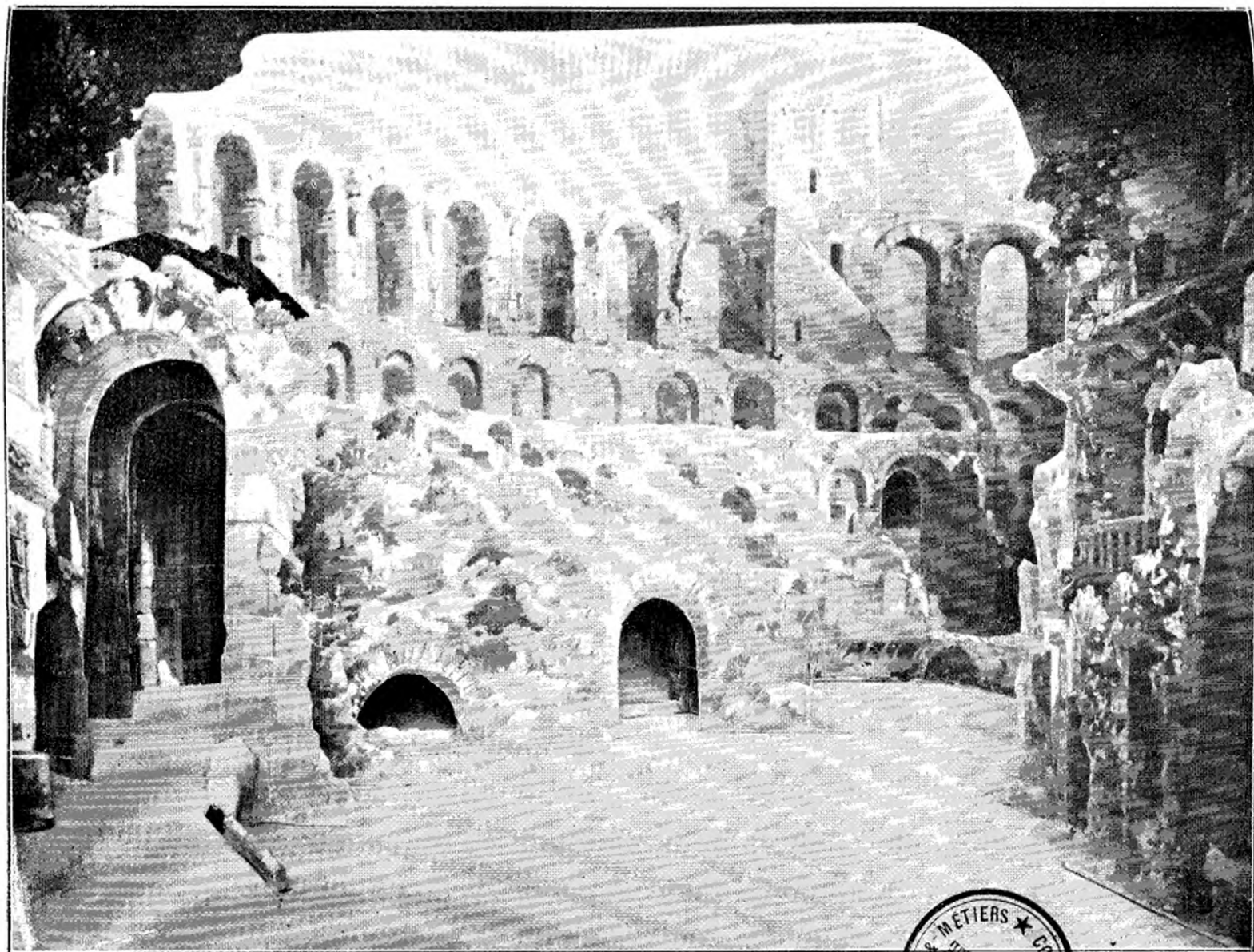
Le Freyschütz. III^e acte.

Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

pittoresque des villes gothiques, car, quelle que soit son œuvre, l'homme s'y recopie toujours.

Nos théâtres modernes du seizième et du dix-septième siècle sont déjà des salles fermées, mais elles prennent jour encore par l'extérieur; quelques chandelles éclairent leurs issues, et s'illuminent seulement pour la sortie des spectateurs. Puis, en raison de l'activité de plus en plus grande de la vie sociale, de la vie d'affaires et des relations mondaines, qui ne laissent même pas libres les journées dominicales, les représentations se retardent de plus en plus et deviennent entièrement nocturnes. Dès lors nos salles ne sont plus que d'immenses chambres noires; le soleil n'y pénétrera plus jamais et y sera remplacé par une lumière

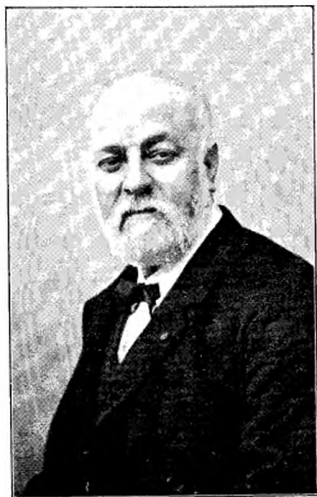


La Farandole, III^e acte.
Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre.
(Théâtre national de l'Opéra.)



artificielle moins puissante mais plus maniable que la lumière naturelle, et, en s'adaptant mieux à des milieux artificiels, elle provoquera des décors qui pourront lui emprunter tout le relief de leurs illusions.

En effet, la lumière du plein jour est une lumière maîtresse qui domine, subjugue et mêle toutes les couleurs qui ne luttent pas avec elle par leurs masses profondes et leurs larges étendues, tandis que la lumière artificielle est une lumière dont on est le maître et qui reste à l'échelle de la décoration théâtrale. Avec elle le décorateur se fera son soleil, ou plutôt il se fera autant de soleils qu'il en aura besoin et les disposera suivant les effets qu'il veut obtenir. Jouant avec des clartés et des ombres, il en composera des harmonies de couleurs qu'il enveloppera, à son gré, d'une atmosphère intensive ou adoucie, vibrante ou voilée, sombre et triste ou claire et joyeuse; il sera le grand imagier, l'enlumineur artiste des œuvres scéniques qu'il interprétera avec la même puissance d'art et un charme de poésie qui seront toujours pour le spectateur un merveilleux accompagnement du chant, de la voix et du geste de l'acteur. Théophile Gautier déclarait que celui-là n'était pas écrivain qui ne pouvait s'engager à peindre quoi que ce soit avec des mots; on peut maintenant dire que celui-là n'est pas un décorateur qui renoncerait à réaliser sur la scène, avec de la lumière, tel rêve qu'un poète ou un fumeur d'opium puisse imaginer.



J.-B. Lavastre (1833-1890).
(Collection de M. Carpezat.)

Si les représentations de jour s'étaient perpétuées, nous aurions eu sans doute des toiles d'artistes aussi décoratives que des fresques de Raphaël, mais nous n'aurions pas eu de décors.

Jusqu'en 1822, avant et après la révolution apportée par Servandoni dans la plantation des décors, la seule lumière dont nos théâtres disposèrent était celle des chandelles ou des bougies et, dans les dernières années du dix-huitième siècle, celle des lampes à huile.

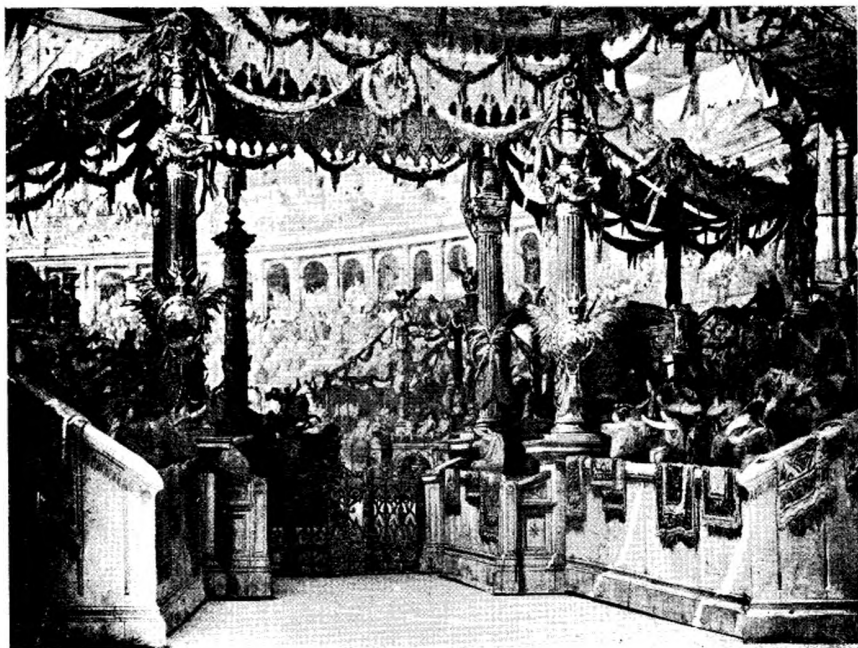
Nos décorateurs obtinrent déjà avec ces humbles auxiliaires des effets inattendus.

Le 10 juillet 1703, à la représentation de *Psyché*, honorée de la présence du Grand Dauphin, 600 bougies, sans compter celles de la décoration, éclairèrent la scène de la Comédie-Française, et le marquis de Dangeau ne fait que déclarer l'éclairage somptueux.

Mais vingt-cinq ans plus tard, ce n'est encore qu'avec des bougies que Servan-

doni fait croire au soleil éclairant, dans *Orion*, les rochers de la chute du Nil, dans *Pyrame et Thisbé* les colonnades et les cintres d'un palais qui semble transporté de Ninive ou de Babylone et projette sur les plafonds perdus du palais de Thésée des clartés réservées jusque-là aux frises où s'accrochaient, au-dessus de tous les décors, en guise de ciel, quelques aunes de cotonnade bleue.

Bonnet de Treiches avait au moins les lampes d'Argand, le 16 novembre 1807,



Polyeucte. V^e acte, 1^{er} tableau.

Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre et Despléchin.

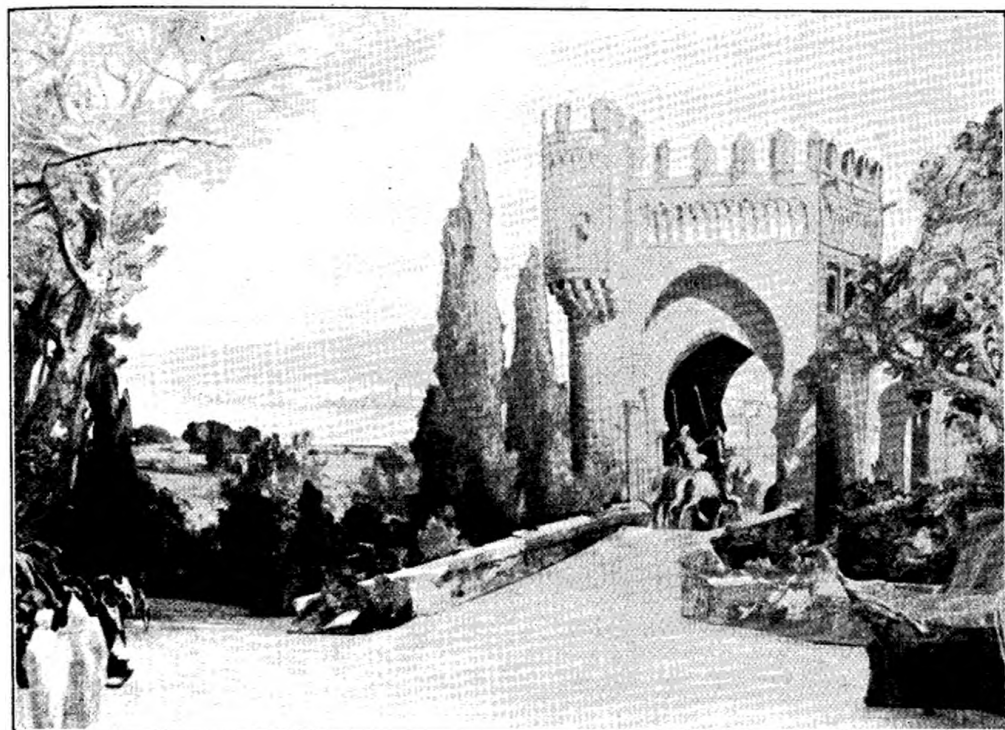
[Bibliothèque de l'Opéra.]

à la représentation de la *Vestale*, de Spontini, pour étonner le *Journal de Paris* qui, suivant la citation de M. G. Bapst, entretient ses lecteurs « d'un champ d'exc-
» cution que les spectateurs ne se lassèrent pas d'admirer à cause de l'effet d'un
» clair de lune qui y était représenté avec une exactitude et une vérité qu'on
» n'avait jamais réalisées au théâtre. »

Mais, malgré les voiles qu'on abaissait ou relevait pour produire des effets d'aurore, de plein midi, la lumière dont on disposait alors ne donnait que l'impression d'un paysage vu à telle ou telle heure.

Lumières vivantes et électricité. — Le paysage ne vivait pas et la vie d'un

paysage c'est la lumière qui l'enveloppe, le matin, de lucurs encore pâles ; de reflets incandescents au milieu du jour ; et, le soir, de teintes fatiguées achevant lentement de s'éteindre dans l'obscurité de la nuit. C'est bien là une clarté vivante qui naît et meurt en un lever et un coucher de soleil. Avec elle, le paysage qui dormait tout à l'heure, sous les rayons tremblants des étoiles, semble s'éveiller ; il sourit, chante et vibre à mesure qu'elle grandit, s'allume et flamboie, et s'efface et disparaît avec elle, dans le même enlèvement d'ombre envahissante.



La route de Thèbes. — (Le tribut de Zamora.)
Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Cette lumière, le gaz et l'électricité nous l'ont donnée.

La lumière du gaz est peut-être plus maniable dans ses nuances et d'une clarté plus chaude, mais elle enfume et noircit les peintures sur lesquelles elle dépose lentement tout le carbone que la combustion n'a pas consumé.

L'électricité produit une lumière d'une blancheur plus éclatante mais plus froide, et qui ne donne aucune fumée ; sans garantir complètement contre l'incendie, on prétend qu'elle en diminue sensiblement les chances.

Les théâtres les distribuent, l'une et l'autre, sur la scène au moyen : 1° des herbes qu'on remonte ou descend au milieu des frises pour éclairer les hauts ; 2° des trainées qui éclairent les terrains, et 3° des portants qui, accrochés à une

traverse de châssis ou à un mât, éclairent les milieux à la hauteur et dans les plans qui conviennent.

L'Opéra, en 1822, inaugurait la lumière du gaz pour la lampe d'Aladin; en 1849, il demandait à la lumière électrique d'éclairer le ballet des patineurs du *Prophète*, en promenant, dans l'azur éteint d'un matin d'hiver, le pâle rayonnement d'un astre fantôme, et le ballet des patineurs fut un des éléments du succès de l'un des chefs-d'œuvre de Meyerbeer.



Frédégonde, IV^e acte, 2^e tableau.
Maquette de la décoration de M. Amable.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Nous avons ainsi avec l'une ou l'autre de ces deux lumières, celle du gaz surtout, une lumière vivante qui anime un décor avec de la clarté mouvante et le place dans ce milieu réel qui nous enveloppe en ne demeurant pas entre deux moments identique à lui-même.

Cette lumière peut toutefois rester vivante sans augmenter d'intensité, l'intensité n'étant pas par elle-même un progrès. Le progrès réel c'est de pouvoir disposer à son caprice de la lumière que l'on a, de régler sa quantité comme on règle le débit d'une vanne, de la transporter sur tous les points d'une scène et d'en rester le maître partout où elle aura été placée.

Degrés d'intensité de la lumière. — Pour l'intensité, l'observation découvre qu'elle ne sera jamais que relative, les yeux s'habituant à toutes les clartés. Puisque nous ne connaissons aucune chose en soi, et que nos jugements ne sont que des comparaisons, notre œil ne peut mesurer l'intensité d'une lumière que par l'intensité de l'impression qu'il en a reçue, intensité dont la mesure sera la différence entre l'impression immédiate et les impressions précédentes.

Habitués à la bougie, nous trouverons la lumière d'une lampe plus éblouis-



Sophie Arnould.
(Musée Carnavalet.)

sante que nous ne trouverons éblouissante la lumière du gaz lorsque nous aurons pratiqué celle de la lampe, et nous serons amenés ainsi graduellement, en passant, par le bec Auer et l'acétylène, à la lumière électrique, à éprouver de l'éclat de cette dernière lumière une impression peut-être moindre que celle que nous aura donnée la première différence saisie entre la lumière d'une bougie et celle d'une lampe.

Il y a là, pour l'organe, à la fois entraînement et fatigue, entraînement puisque nous lui faisons supporter, sans une trop forte secousse, une sensation qui lui aurait fait subir autrefois un ébranlement dangereux ; et fatigue parce que l'entraî-

nement de l'organe diminuant sa sensibilité, celle-ci nous transmet des sensations moindres, encore que les causes de ces sensations soient de plus en plus actives.

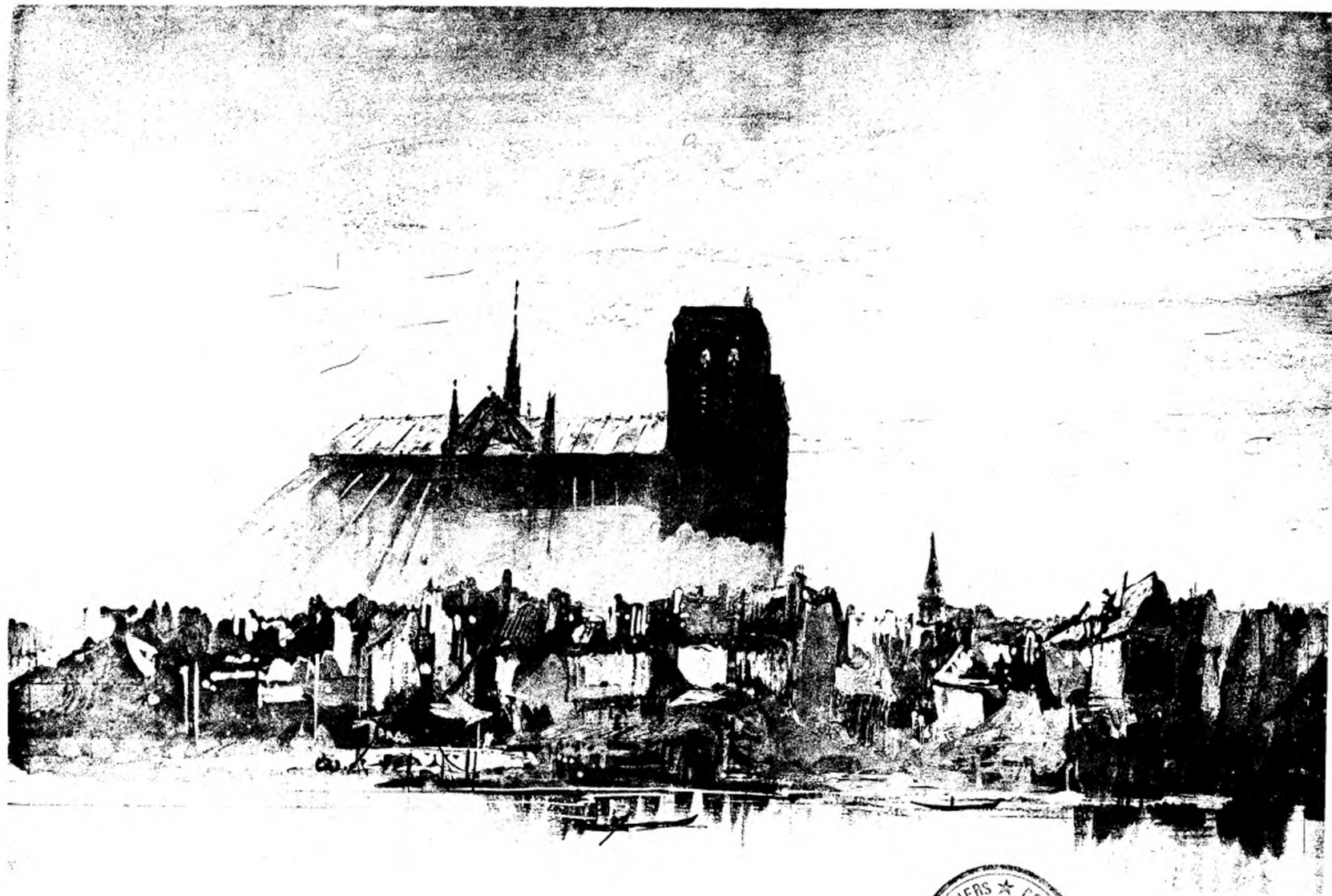
Aussi, lorsqu'en présence d'une sensation diminuée, nous accusons la cause qui l'a produite, nous nous trompons, parce que, croyant comparer les objets de nos sensations, nous ne comparons, en réalité, que nos sensations elles-mêmes.

Mais, en ce qui concerne l'éclairage des théâtres, nous ajouterons que ces impressions n'affectent que les professionnels. Les spectateurs accidentels ou même périodiques, habitués à l'éclairage moyen de leurs intérieurs, seront toujours éblouis en présence de l'incandescence des 6 000 lampes de l'Opéra.

La morale de ceci est dans cette parole de Claude Bernârd : « il est heureux que Dieu ait mis l'univers en dehors des atteintes de l'homme, qui l'aurait déjà détraqué en décrochant toutes les étoiles. »

Sous prétexte d'avoir plus de lumière, ne cherchons donc pas à décrocher le soleil, au bout de six mois nous ne verrions pas plus clair.





Phototypie Berthoud, Paris

Notre-Dame de Paris (toile de fond)

Esquisse à la colle, de Cheret.





Les Mystères. — Les hiérarchies sociales grecques, romaines et juives, ne furent d'abord connues que par les titres des classes et les fonctions civiles, sacerdotales ou militaires remplies par les citoyens. Aussi, lorsqu'on avait juxtaposé ces classes et ces fonctions aux fonctions et aux classes de l'époque courante, croyait-on, pour la résurrection de ces sociétés, avoir satisfait à toute l'exactitude désirable. D'ailleurs les mystères représentent moins des faits et des personnages de l'histoire à laquelle leur sujet est emprunté, que l'impression qu'en a reçue l'époque où le drame est écrit. De là l'adaptation des personnages des mystères aux mœurs de l'époque où vivaient leurs poètes.

Miracles et Mystères sont, en somme, des drames chrétiens représentés par des acteurs chrétiens que la foi identifie intimement à leurs rôles.

Dans *le Mystère de la Passion*, les acteurs sont en même temps les héros du drame, puisque ce drame, qui se continue réellement à l'heure même où ils le jouent, est le grand drame de la vie chrétienne et qu'ils sont chrétiens.

Ils peuvent donc, sans anachronisme, garder sur la scène le costume de leur pays et de leur temps, le drame lui-même embrassant tous les temps et tous les pays.

En considérant les miniatures de l'époque, entre autres celles de Jehan Fouquet, *Martyre de sainte Apolline*, pour le religieux, et du Térenee de Trechsel pour le profane, il y a dans cette façon de comprendre le vêtement pour les représentations théâtrales du moyen âge un charme naïf comparable à celui qu'on éprouve devant les œuvres des primitifs italiens.

Dans les *Mystères du Vieil Testament* la chose est toute simple pour Adam et Eve, ils paraîtront dans la nudité paradisiaque. Abraham et David sont en seigneurs du temps. Dans le *Mystère du Vieil Testament* on trouve cette mention : « Ici se promène Nabuchodonosor, le maréchal, le premier maître et le deuxième de l'artillerie faisant manière de regarder l'ordonnance des gendarmes. »

Dans les *Mystères du Nouveau Testament*, les apôtres seront habillés en moines et les saintes femmes en religieuses ou châtelaines, quelquefois décolletées, mais, en général, des jeunes gens imberbes remplissaient ces rôles ; les sénateurs



Un comédien.
Figurine en ivoire.
(Collection de M. Dutuit.)

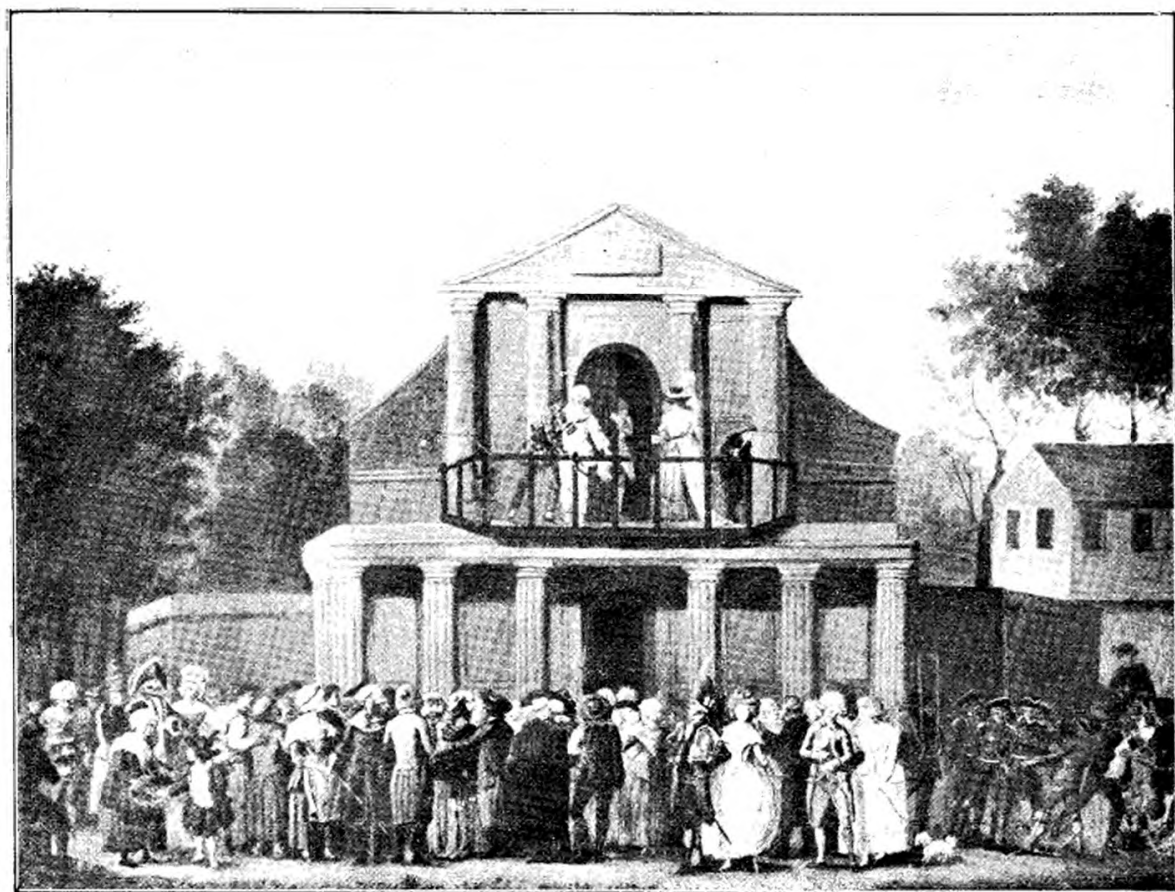
romains paraissent en conseillers du Parlement, Pilate en sénéchal et Hérode ou les empereurs revêtus d'un manteau fleurdelisé et la tête ceinte d'une couronne d'or à cinq fleurons ; la barbe seule les distinguera. « Lors » de l'entrée de Charles le Téméraire à Dijon, le peintre » Monnot Grindet reçut un franc pour le louage de vingt- » trois barbes pour les prophètes, et en 1494, aux Mys- » tères joués à Dijon, lors de l'entrée de Charles VIII, » le peintre Perrinet Rousseau avait fourni deux barbes » pour les prophètes et la perruque de l'homme pendu. » (*Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or.*)

En 1498, à l'occasion de l'entrée de Louis XII à Paris, nous trouvons, dans les dépenses faites sur « l'ordon- » nance de Messieurs les prévôts des marchands et » eschevins pour raison de Mistaires et esbatements :

» Pour 24 aulnes de taffetas de plusieurs couleurs » au prix de 37 sols l'aulne dont ont été faits huit ha- » bits pour huit personnages, étant dedans des fleurs de » lys desquelles les deux du milieu représentaient les » feu roy Charles-Quint et le roy de présent vestu en habits royaux semez de » fleurs de lys d'or et les six autres désignoient six vertus à l'intention du dit » Mistaire. » (*Comptes municipaux de la ville de Paris. — Bibliothèque nationale.*)

Quelquefois ces empereurs et ces rois sont affublés de costumes d'infidèles ou de barbares du quinzième siècle, c'est-à-dire de Turc ou de Polonais. Le Christ et les Apôtres allaient nu-pieds et portaient également la barbe. Le Christ figurait avec les habits que la tradition lui a donnés, on lui peignait sur les mains et sur les pieds les stigmates des clous. Les prêtres chargés du rôle du Christ et des Apôtres, « considérant les barbes d'emprunt comme un déguisement trop pro- » fane, demandèrent à l'évêque la dispense de raser les barbes, afin de mieux » figurer les apôtres et les Juifs. » (*Mémoires des Antiquaires de l'Ouest, année 1841.*) Le Christ était crucifié nu.

« La pudique Angleterre, nous dit M. Bapst, montrait aussi sur ses échafauds » du quinzième siècle Adam et Eve dans le plus simple appareil. Le texte de l'un » des manuscrits des Mystères anglais de Coventry prescrit pour les acteurs qui » tiennent leur rôle, la nudité complète ; ils doivent, pourtant, prendre des feuilles » d'arbre pour dissimuler certaines parties de leur corps. »



La parade à la foire Saint-Laurent.

(Peinture du Musée Carnavalet.)

« Tout est chaste pour les chastes », avait pourtant dit saint Paul ! l'apôtre préféré des chrétiens protestants.

Dans les premiers Mystères, l'Eglise, ainsi que nous l'avons déjà dit, prêtait des ornements.

Dieu le Père est presque toujours en empereur ou en pape, il a sur la tête une tiare papale et porte le grand manteau impérial qui le plus souvent est une chape d'église. Les Anges sont en surplis comme nos enfants de chœur, mais on leur attache des ailes.

Dans un fragment de Mystère conservé à la bibliothèque de Clermont-Ferrand et communiqué à M. Bapst par M. Vimont, bibliothécaire de Clermont-Ferrand, se trouve cette indication de costume : « S'ensuyvent les noms des personnages et

» la quantité : 1° *Deus cum barba grisa et cappa et habet tres coronas supra caput et*
» *habet in manu mundum* (et dans le manuscrit est dessiné la boule du monde
» surmontée d'une croix).

» *Item sanctus Johannes cum magna barba et cum raupa facta ex pillis*
» *chamelli.* »

Le luxe déployé dans certaines représentations était inouï.



Dessins originaux.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

Dans le *Mystère des Actes des Apôtres* joué à Bourges en 1536, le costume de Néron était de velours brodé d'or, sa couronne était en or, enrichie de pierreries. Les sommes consacrées par les villes pour habiller les acteurs étaient considérables et les particuliers faisaient, de leur côté, des dépenses exagérées pour paraître les plus brillants.

Ce sera la grande folie du temps, grands seigneurs et bourgeois cherchent à renchérir sur cette débauche de richesse.

La somptuosité du vêtement dépendra de la fortune de celui qui le porte et tel valet sera paré plus magnifiquement que Salomon dans toute sa gloire !

Moins superbe était le costume du diable ! Rabelais décrit ainsi le costume de cet acteur, populaire par excellence, dans la Passion que Villon fit jouer à Saint-Maixent : « Ils étaient tous capparassonez de peaux de loupz, de veaulx et de béliers »
 » passementées de testes de moutons, de cornes de bœufs et de grands havets de
 » cuisine, ceinets de grosses cour-
 » royes, esquelles pendoient grosses
 » cymbales de vaches et sonnettes
 » de mulets à bruit horrifique. Te-
 » noient en main aucuns bastons
 » noirs pleins de fusées, aultres
 » pourtoient longs tizons allumez,
 » sur lesquelz à chacun carrefour
 » jetaient plaisnes poignées de pa-
 » rasine en pouldre, dont sortoyt
 » feu et fumée. »

Lorsque les Mystères firent place aux représentations des sotties et moralités, la mise en scène de ces spectacles devint presque nulle. Les costumes des acteurs ne diffèrent de ceux des spectateurs que par quelques attributs. La Vérité a son miroir; la Justice, ses balances. Les sots mettent le bonnet des fous avec des grelots et des oreillères pendant sur la figure, ou bien le légendaire bonnet d'âne des écoliers. Leur vêtement est mi-partie jaune, mi-partie vert.



Habits des Nymphes de la suite d'Orithue du ballet du Triomphe de l'amour.

Après Olivier.

Relevé en 1700 par les Châsseurs de la Cour de Louis XIV.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Que fallait-il, dans la sottie du monde et ses abus pour désigner :

Le sot dissolu ? l'habiller en moine ;

Le sot trompeur ? l'habiller en marchand ;

Le sot glorieux ? le travestir en gendarme ;

Le sot fripon ? lui mettre une robe de procureur ;

Le sot ignorant ? le coiffer d'un bonnet de docteur.

C'était plus difficile pour *le limon de la terre*, *le sang d'Abel*, *la Chair de l'esprit*, *Espérance de longue vie*, *Honte de dire ses péchés* ou *Sœur d'oraison*. Peut-être, comme les personnages des tapisseries de haute lisse, les acteurs portaient-ils leurs noms inscrits sur leurs chapeaux. Dans tous les cas, le dialogue les nommait et le public n'en demandait pas davantage.

Les farces et les sotties dépassaient rarement cinq cents vers, et les moralités, sauf de rares exceptions, en comptaient de mille à deux mille. Cela valait-il la peine d'inventer des costumes, lorsque des mystères de vingt mille à soixante mille vers se jouaient dans les habits du temps?

Mais d'ailleurs, comment la pauvre troupe du théâtre de la Trinité aurait-elle pu, avec les maigres ressources de ses recettes hebdomadaires, suffire à la dépense des costumes allégoriques d'une moralité ou d'une sottie qui se jouait à



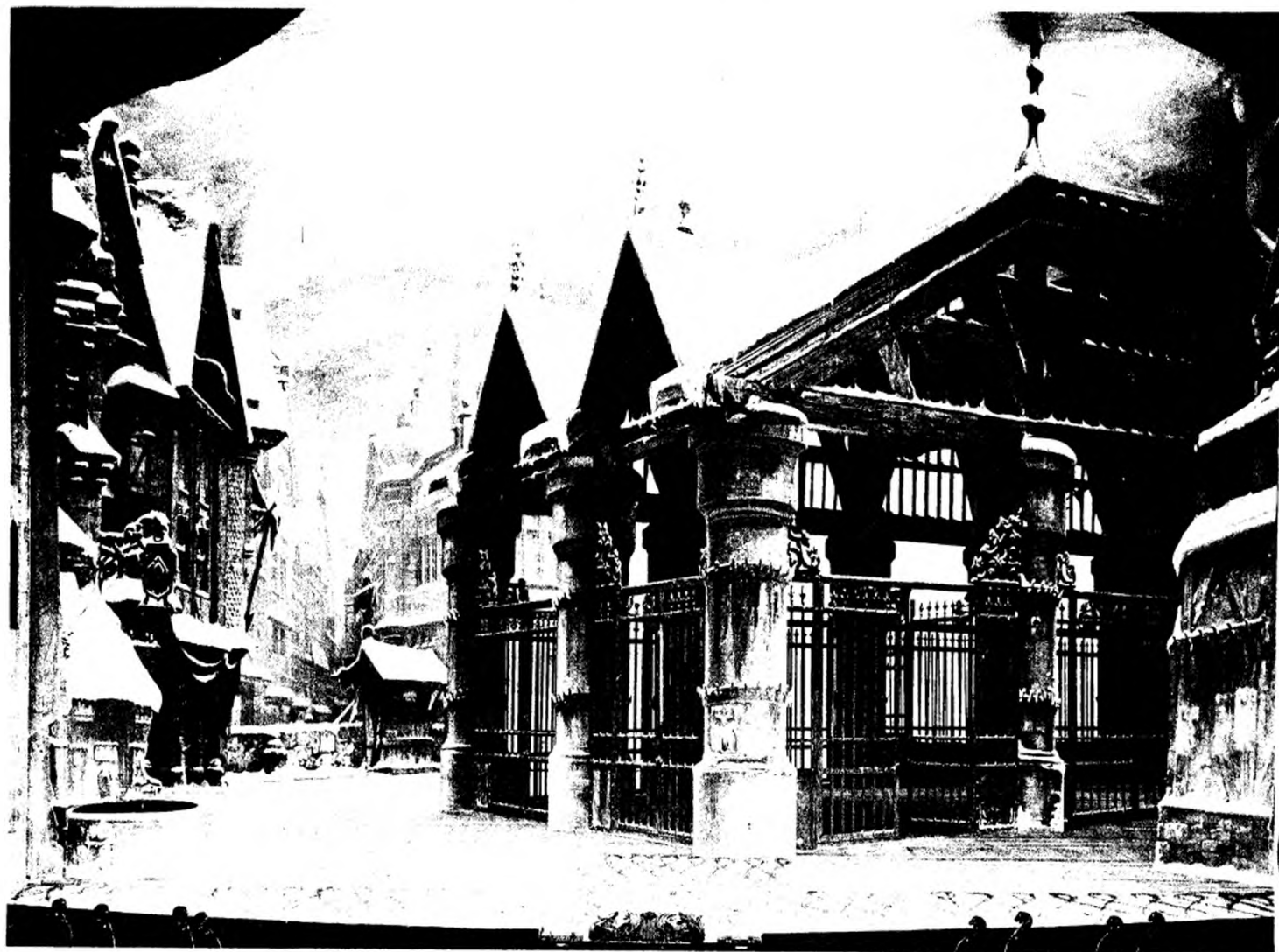
Dessin de Berain.

Bibliothèque de l'Opéra.)

peine quelques dimanches? Où étaient les dessinateurs, les tailleurs et les confectionneuses, ou les *Guillaume* qui fournissaient l'étoffe à crédit comme le drapier de *Maître Pathelin*?

La Renaissance et l'époque classique. — Aux seizième et dix-septième siècles les habitudes du moyen âge, en matière d'habillement, n'ont pas subi un grand changement; dans les collèges et sur les scènes publiques, en fait de costumes, on avait, comme par le passé, les habits de tous les jours. Quant aux comédiens de profession, ils louaient leurs costumes aux fripiers et paraissaient en public avec des habits sordides. (Scarron, *le Roman comique*.)

A l'hôtel de Bourgogne, les acteurs, tenant toujours des rôles de même type,



Phototypie Berthaud, Paris

“ Patrie ” — 1^{er} acte — Halle à la boucherie.

Décor de Poisson.

adoptaient pour toutes les comédies ou farces, du moins sous Henri IV, un même costume. Ainsi, « le nommé Grosguillaume, qui était si gros, dit Tallemant, qu'il » ne paraissait que garrotté de deux ceintures, l'une liée au-dessous du nombril, » et l'autre près des tetons, se couvroit le visage de farine; il avait en outre un » bonnet de coton et portait son vêtement fort décolleté autour du cou. » Ce comique plein d'esprit amusait follement Henri IV, nous dit M. Bapst.

Agnan, le plus ancien acteur connu, qui avait joué chez les confrères de la Passion en 1578, se couvrait aussi la figure de farine. Gauthier Garguille ne jouait qu'avec un masque à barbe et une calotte noire sur la tête. Il représentait un vieillard et faisait dans un boniment la parade ou l'annonce de la représentation qui devait attirer le public.

Quant à Turlupin, la principale pièce de son costume était son fameux chapeau auquel il infligeait cent métamorphoses différentes.

Nos paillasses de foire en ont hérité.

Sous Louis XIII, l'Hôtel de Bourgogne abandonne les farces pour les pièces tirées de l'Histoire et de la Fable. Le costume se réduit à quelques vêtements de fantaisie à l'antique, plus ou moins bien copiés sur les peintures du musée de Fontainebleau. « Le même costume, cheveux tombants, cuirasse collant au corps, avec tonnelets, brodequins et casque à panache, sert à tous les rôles historiques, » depuis David et Salomon jusqu'à Charles V. » (Bapst.)

Comme les acteurs du théâtre de la Pléiade jouaient dans leurs costumes d'écoliers, nos auteurs tragiques des dix-septième et dix-huitième siècles portèrent longtemps à la scène les habits de cour de leur temps.

Sous Louis XIV, les femmes arrivent à jouer presque tous les rôles de leur sexe; aussi le costume prend-il, à cette époque, une grande importance, moins au point de vue de l'exactitude qu'au point de vue de la dépense. Du temps de Molière quelques acteurs sont encore en possession des rôles de femmes, mais ils seront les derniers à s'enjuponner.

À l'Opéra, la danse est l'apanage exclusif des hommes, et ce n'est qu'en 1681, à la représentation du *Triomphe de l'Amour*, que le corps de ballet est pour la première fois composé de femmes. Dans les ballets royaux, les rôles de femmes étaient joués par des grandes dames et des jeunes seigneurs.

Au *Mariage forcé*, représenté au Louvre, il y eut exception, la du Parc y dansa avec le roi. (Fournel, *les Contemporains de Molière*.) Ce n'était point une danseuse, mais une comédienne seulement. « Elle faisait des cabrioles admirables qui lais-



Triton dansant.
Ballet du Roy (xvii^e siècle).
(Maquette.)

(Bibliothèque de l'Opéra.)

» saient voir ses jambes et partie de ses cuisses par le moyen de sa jupe, fendue
» des deux côtés, avec des bas de soye attachés au haut d'une petite culotte. »
C'était le maillot du temps.

Les comédies de Molière se jouent dans les costumes du temps en y ajoutant, suivant les besoins, quelques-uns des vêtements traditionnels de la comédie italienne, tels que ceux de Sganarelle, de Mascarille, de Scapin.



habits de grand sérieux

Dessins originaux.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Le costume d'Amphitryon était des plus curieux; il se composait, suivant l'inventaire, après décès, de Molière et publié par M. E. Soulié (*Recherches sur Molière et sa famille*): « d'un tonnelet de taffetas vert avec une dentelle d'argent » fin, une chemisette de même taffetas, deux cuissards de satin rouge, une paire » de souliers lacés d'un galon d'argent, avec un bas de soie céladon, les festons, » la ceinture, un jupon et un bonnet brodé or et argent fin. »

Le costume de M^{lle} Molière, pour *Psyché*, donne une idée de la façon dont on interprétait, à l'époque, un habit mythologique. Il se composait, dit M. E. Soulié : « d'une jupe de toile d'or, garnie de trois dentelles d'argent, avec un corps en » broderie garni d'un tonnelet et manches d'or et d'argent fin, une autre jupe de

» toile d'argent, dont le devant était orné de plusieurs dentelles d'argent fin,
» avec une mante de crêpe garnie de pareille dentelle, et une autre jupe de moire
» verte et argent, garnie de dentelle fausse, avec le corps en broderie, le ton-
» nelet et les manches garnies d'or et d'argent fin; une troisième jupe de taffetas
» d'Angleterre bleu, garnie de quatre dentelles d'argent fin. »

Comme la comédie, la tragédie se jouait avec les costumes de l'époque.

Polycucte, de Corneille, était vêtu d'un pourpoint espagnol, d'un haut-de-chausses; sa tête était coiffée d'une toque à plumes, il portait des gants blancs et tenait dans la main droite un petit marteau de minéralogiste pour aller briser les idoles.

Joas, dans *Athalie*, au commencement du dix-huitième siècle, avait des gants à huit sous la paire!

Les héroïnes de Racine jouent en robes de cour; elles semblent descendre des carrosses du Roi et avoir laissé, pour entrer en scène, leurs tabourets de duchesses dans la salle des glaces de Versailles. Pour toutes modifications, les actrices se contentent de charger de broderie les habits de ville, et surtout de se mettre sur la tête d'immenses panaches formant une coiffure haute de plus d'un pied.

Les Romains ont la grande perruque ou le casque couvert de plumes.

La *Mort d'Ulysse*, de l'abbé Pellegrin, nous dit M. Bapst, nous fait voir la Grèce antique telle qu'on la mettait sur la scène: « Ulysse meurt dans un fauteuil Louis XIV, soutenu par deux gardes en grande perruque. Il est vêtu de l'habit à la romaine qui servait indistinctement dans toutes les tragédies: justaucorps à larges manches ouvertes et pendantes, jupe ou tonnelet à fortes hanches tombant au-dessous du genou; il a des gants crispins à franges d'or, une espèce de rabat, des brodequins brodés montant jusqu'aux mollets; sur la tête un chapeau garni de six plumes énormes! »

L'opéra, pendant les dix-septième et dix-huitième siècles, est tout à la mytho-



Actrice de l'Opéra en habit de Bacchantes

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

logie, à l'antiquité fabuleuse ou aux héros de l'Arioste et du Tasse. Les décors, aussi fantaisistes que les sujets, sont souvent très jolis et parfois très riches, mais la mode du jour a taillé les robes des cantatrices et dressé leurs coiffures pendant que leurs partenaires de l'autre sexe paraissent en demi-dieux de boudoirs ou en chevaliers d'éventails. Quand plusieurs acteurs sont en scène au milieu de figurants dont les costumes forment la collection des modes de tout un siècle, parce



Portrait de M^{lle} Sallé. — Gravure d'après Lancret.

(Bibliothèque nationale.)

qu'ils ne sont refaits à la mode actuelle que lorsqu'ils ne sont plus mettables, on a l'impression d'un bal travesti dont les invités, habillés comme leurs ancêtres, coupent par un intermède de chant les ritournelles des violons.

Costumes des ballets et leur réforme. — Les ballets étaient dansés en robes à paniers et en masques. La convention des habits de caractère symbolisait les rôles. Le Mensonge portait un habit garni de masques, avait une jambe de bois et à la main une lanterne ; la robe de la Musique était chargée de notes ; le Vent était vêtu de plumes et coiffé d'un moulin, il tenait un soufflet à la main.

Le Monde, couvert d'inscriptions géographiques, laissait lire sur le cœur : *Gallia* ; sur un bras : *Hispania* ; sur une jambe : *Helvetia* ; sur le ventre : *Germania*, et sur son... verso : *Terra australis incognita*, — terre australe inconnue.

Déjà, vers 1730, Marie-Anne Cuppi, dite la Camargo, qui avait débuté comme danseuse à l'Opéra le 5 mai 1726, avait introduit, pour les étoiles, l'usage du caleçon et des jupes courtes : « Cette invention utile, écrit Grimm, qui met les » amateurs en état de juger avec connaissance de cause les jambes des danseuses, » pensa alors occasionner un » schisme très dangereux. Les » jansénistes du parterre criaient » à l'hérésie et au scandale et ne » voulaient pas souffrir les jupes » raccourcies ; les molinistes, au » contraire, soutenaient que cette » innovation nous rapprochait de » l'esprit de la primitive Eglise » qui répugnait à voir des gar- » gouillades et des pirouettes en- » barrassées par la longueur des » cotillons. La Sorbonne de l'O- » péra fut longtemps en peine » d'établir la saine doctrine sur » ce point de discipline qui par- » tageait les fidèles. »



Médée (pièce en couleur).
(Bibliothèque de l'Arsenal.)

M^{lle} Sallé, soufflée par Voltaire, qui l'avait fait débiter à Londres, sur le théâtre de la Reine en 1730, tenta, dès son retour à l'Opéra en 1734, la réforme du symbolisme ridicule des ballets ; mais ce ne fut qu'en 1776 que le chorégraphe Noverre, chargé de la direction de l'Académie royale de Musique, parvint à faire supprimer les paniers et les masques et à pouvoir attribuer aux artistes des costumes appropriés à leurs personnages.

Pour les ballets, la réforme du costume, tentée par M^{lle} Sallé, mit donc plus de quarante ans à s'accomplir ; mais ni la Comédie-Française, ni l'Opéra ne suivirent, pour les grands rôles tragiques et lyriques, l'impulsion donnée. C'était en paniers que M^{lle} Clairon jouait *Electre*, M^{lle} Raucourt le rôle de la statue dans le *Pygmalion* de J.-B. Rousseau, et M^{lle} Dumesnil celui d'Athalie. Pour cette dernière pièce, il y avait un ensemble bizarre. Lekain, dans le rôle d'Abner, portait une perruque à cadenettes, et les lévites du temple, des vêtements de prêtres romains en damas

bleu, avec bordures et étoiles glacées d'or. Il était réellement fâcheux qu'Athalie fût morte 900 ans avant que Jésus-Christ ait choisi pour disciple Pierre, le fondateur de l'Eglise romaine, laquelle mit encore plus d'un siècle à pouvoir vêtir ses prêtres d'aussi riches ornements.

Réforme des costumes des théâtres lyriques. — La recherche d'une exactitude de moindre sans-façon fut innovée par les théâtres de la Foire de Saint-Laurent et de la Foire de Saint-Germain, supprimées l'une et l'autre en 1789.



Ballet du Roy (1760). — Esquisse.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

La première se tenait dans l'enclos de Saint-Laurent, du 28 juin au 30 septembre.

La seconde avait le centre de ses neuf rues se coupant à angles droits, là où s'ouvre aujourd'hui le marché de Saint-Germain-des-Prés; elle durait depuis le 3 février jusqu'à la veille du Dimanche des Rameaux.

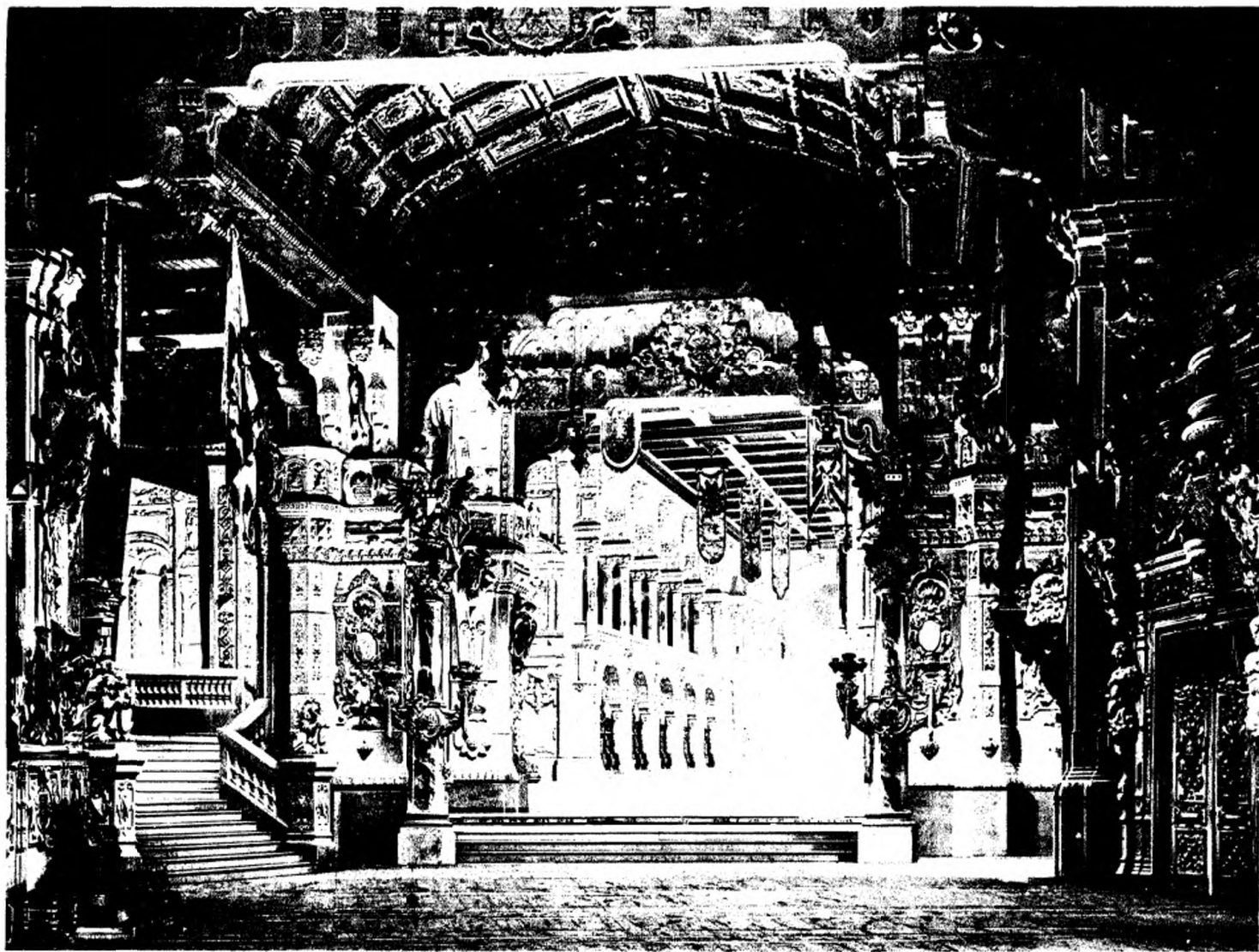
Pendant les cinq mois de leurs durées, ces deux foires offraient aux Parisiens marchandises et divertissements des plus variés. Parmi ces derniers se trouvaient au premier rang : troupes foraines, bateleurs, faiseurs de tours, montreurs de marionnettes et de chiens savants.

En 1714, Saint-Edme et la veuve Baron s'associent pour l'exploitation des deux foires par une troupe de comédiens ambulants. Ils ont l'approbation des syndics et du directeur de l'Académie royale de musique. Ils réussissent, donc ils sont interdits à la demande de ceux-là mêmes qui les ont dédaigneusement encouragés, et qui, jaloux de leurs succès, les accusent d'accaparer leur public.

Ils sont autorisés de nouveau, à condition qu'ils ne mêleront pas de chant à leurs dialogues.

Mais alors la Comédie-Française intervient et, au nom de son privilège, leur fait interdire le dialogue et même le monologue.

Les voilà réduits au jeu à la muette ou à l'écriteau : les acteurs ne faisant plus que les gestes et un écriteau permettant au public de lire les paroles. Si quelque



“Patrie” — Salle des Fêtes au Palais du duc d'Albe.

Décor de M. Amable.

chanson, quelque couplet de vaudeville se rencontrait, l'acteur restait toujours muet, c'étaient les spectateurs qui chantaient à sa place, parodiant eux-mêmes les airs des grands opéras et les intonations des Romains de la Comédie-Française.

L'opéra-comique et le vaudeville naissaient au milieu de toutes ces péripéties. Ils étaient, comme l'Amour, enfants de Bohème et leur fortune ne s'en trouva pas plus mal.

Toutefois, sur ces scènes foraines, s'il est dépensé bien de l'esprit, la réserve en était d'autant plus riche qu'elle ne s'épuisait jamais, ceux qui se chargeaient de l'entretenir s'appelaient Le Sage, Fuzelier, Dorneval,



Ballet du Roy (1760). — Esquisse.

(Bibliothèque de l'Opéra.)



Danseuse 1763). — Maquette.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Boissy, Largillière, Lafont, Autreau, Favart, Piron, Vadé, Sedaine et Panard. Et puis, en attendant les Cherubini, les Boïeldieu et les Méhul, c'étaient déjà les Gillier, les Dauvergne, les Doni, les Philidor et les Monsigny qui mettaient les airs sur les paroles. Les rieurs étaient du côté des différents directeurs qui avaient succédé à la veuve Baron, et Favart, le plus célèbre d'entre eux, soutenu par le public, se maintenait en état de contravention pour ainsi dire permanent.

On fit là mieux que de l'esprit, on fit du réalisme gracieux tout en le laissant simple et naturel.

La scène de l'Opéra-Comique de la foire de Saint-Germain put se faire élégante, mais elle restait toujours, vis-à-vis de sa grande sœur qui remplissait de son faste l'Académie royale de musique, une sœur cadette, une

Cendrillon, mais Cendrillon avait une fée pour marraine. C'était la grâce qui la vengera des airs de comtesse d'Escarbagnas de son aînée.

Les pastorales de l'Opéra montraient des bergers copiés sur ceux de l'*Astrée* et dont Boucher et Watteau étaient les costumiers. Les houlettes étaient dorées et enrubannées, les bergères étaient décolletées comme le portrait de M^{me} de Pompadour par Van Loo, les laitières n'avaient ni cotillon court, ni souliers plats, et, sous leurs chapeaux à plumes, les paysannes avaient les cheveux poudrés.



Ballet du Roy. — Bocquet (1768).
(Bibliothèque de l'Opéra.)



Croquis de Bocquet.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

Il arriva même, au théâtre Favart, une aventure bouffonne qui dut faire précipiter la réforme déjà dans l'air. C'était en 1745, on jouait *Thésée*, parodie du *Thésée* de Lulli, par Favart et Parmentier. L'actrice qui personnifiait Ariane entra en scène ayant, suspendue aux torsades de sa robe à ramages, la perruque d'un vieux banquier, encore à ses genoux quand elle dut se lever brusquement pour aller donner la réplique. Si l'incident avait été volontaire, la critique eût été mordante, mais personne ne l'avait fait exprès.

M^{lle} du Ronceray qui, cette même année, devint M^{me} Favart, dut toujours s'en souvenir et se promettre, si elle jouait jamais Ariane, de revêtir la chlamyde thessalienne.

Toujours est-il qu'en 1751, M^{me} Favart, dans le rôle de Bastienne, de l'opéra-comique : *Bastien et Bastienne*, prit sur elle de paraître habillée en vraie paysanne, en chemisette avec croix à la jeannette, en jupe courte de laine, coiffée d'un chapeau de paille, les cheveux plats sans poudre et des sabots aux pieds.

L'année suivante, en 1752, pour sa *Fileuse* (parodie d'Omphale), Vadé allait jusqu'à faire du réalisme dans l'indication d'un jeu de scène : « Le théâtre change » et représente une veillée ou *encreigne* ; une vieille est occupée à filer au rouet » et s'endort de temps en » temps, pendant lequel (*sic*) » deux jeunes personnes quittent leur ouvrage pour jouer » au pied de bœuf, et le reprennent quand la vieille s'éveille. Une petite fileuse se détache du groupe et danse » une fileuse, tandis que les » autres exécutent tout ce qui » se pratique dans une soirée » de village. »

Favart, pour de simples accessoires, se montra encore plus réaliste ; par l'entremise du subrécargue de la Compagnie des Indes, il fait venir de Chine même, les costumes, potiches, meubles et tapisseries nécessaires à la représentation des *Noces chinoises*, données au Théâtre Italien. Sa femme avait procédé de même



Portrait de M^{lle} Louise Contat,
de la Comédie-Française (1760-1813), dans *les Trois Sultanes*.
(Peinture du Musée Carnavalet.)

pour le costume qu'elle portait dans Roxclane des *Trois Sultanes* (avril 1761). Il était simplement composé des vêtements de l'une des femmes du Commandeur des croyants. Si les modes changent aussi vite au harem de Constantinople qu'à Paris, la pièce aurait pu s'appeler *la Précaution inutile*, le harem impérial devant avoir, au dix-huitième siècle, une garde-robe quelque peu différente de celle d'une sultane morte en 1561, juste deux cents ans avant son entrée sur la scène de la Comédie Italienne.

Mais l'Orient est traditionaliste, et il se peut très bien que M^{me} Favart soit restée, quand même, dans la note juste.

L'Opéra ne trouve qu'en 1783, dans M^{lle} Clavel, dite Saint-Huberty, une actrice

aussi osée que M^{me} Favart. M^{lle} de Saint-Huberty, dans le rôle de Didon, de l'opéra de Piccini, revêtit un costume scrupuleusement copié sur un bas-relief de Rome, où un artiste du cabinet du Roi, Moreau le jeune, en avait été chercher le dessin.

Un arc de triomphe romain pouvait-il donner à Moreau le jeune le costume exact que portait, dans Carthage l'Africaine, Didon la Phénicienne, morte bien longtemps avant la fondation de Rome, on peut en douter. Qu'importe encore? Le peplum grec, ou la palla romaine sous un manteau de pourpre, s'adaptera toujours mieux à une reine d'Asie qu'une robe à vertugadins espagnols.

Je supplie la Compagnie
de ne point contester par moi
pour jeudi dans Britannicus
sy mlle aubert y jouë agrippine
sy lon peut engager mademoiselle
Dangeville, a avoir la bonté de
jouer pume on me fera grand
plaisir mais rien ne me pourra
determiner a changer la reputation
que j'ay prise de ne point jouer
avec mlle aubert

Archives
de la
Comédie Française

Fac-similé d'un autographe d'Adrienne Lecouvreur (1692-1730).

Réforme des costumes des théâtres dramatiques. — Voltaire. —
Mais où en sont maintenant les scènes dramatiques?

Pour l'*Orphelin de la Chine* (1755), Voltaire avait demandé que les acteurs ne fussent plus en perruque et les actrices en robes à paniers; mais la Comédie-Française, n'ayant à offrir que des paniers et des perruques, fit des difficultés, et Voltaire dut abandonner à la Comédie ses droits d'auteur pour que Gengis Khan et Idamé, joués par Le Kain et M^{lle} Clairon, fussent habillés à peu près en Chinois. « Quant à mes magots de la Chine, écrit Voltaire à M. Thiriet, je les crois très » mal placés sur le théâtre de Paris et je n'en attends pas plus de succès que je » n'attends de reconnaissance des comédiens à qui j'ai fait présent de la pièce. » Et encore Le Kain en Tartare avec un grand arc à la main et un casque à panache n'était-il qu'un Chinois de paravent.

Les théâtres n'étant, avant tout, que des entreprises commerciales comme les autres, devront toujours hésiter devant une dépense d'art pur qui n'influencera pas les recettes. Les théâtres subventionnés échappent aujourd'hui à cette nécessité et peuvent, plus libéralement que les autres, faire à leurs frais l'apprentissage du public. Cependant ici la générosité devient aussitôt une charge permanente, parce que, après avoir appris, à ses dépens, à rendre les spectateurs plus exigeants, le théâtre novateur devra continuer, chaque jour, à faire les



Le Kain. — Rôle de Gengis-Khan (1755).
Maquette au 1/3.

(Bibliothèque de l'Opéra.)



HENRI LOUIS LE KAIN.
Comédien ordinaire du Roi.
Dans le rôle de Gengis-Khan.

(Bibliothèque nationale.)

mêmes déboursés pour satisfaire, chaque jour, aux exigences qu'il vient de faire naître.

C'est ce qui s'est déjà passé lors de la substitution de la bougie à la chandelle, de l'huile à la bougie, de la lumière du gaz à l'huile et de la lumière électrique à la lumière du gaz, — et, comme ces substitutions, quelque dispendieuses qu'elles aient été, ont fait la fortune des théâtres qui les ont adoptées, nous concluons que l'application d'un progrès réel est toujours une bonne affaire.

Suppression des bancs de la scène. — Voltaire. — Ce fut même une bonne affaire que la suppression, en 1760, des bancs installés sur la scène de la

Comédie-Française, depuis que le succès du *Cid*, avait obligé à s'y réfugier quelques spectateurs qui n'avaient pas trouvé de place dans la salle. Et l'affaire fut bonne, d'abord parce que jamais accessoires ne furent plus encombrants que les insupportables marquis paradant sur la scène, ensuite parce que la Comédie-Française reçut 12000 livres du comte de Lauragais qui l'indemnisa ainsi d'une recette



Portrait de M^{lle} Paradol, de la Comédie-Française, dans le rôle d'Athalie. — Aquarelle de Deveria (1836).

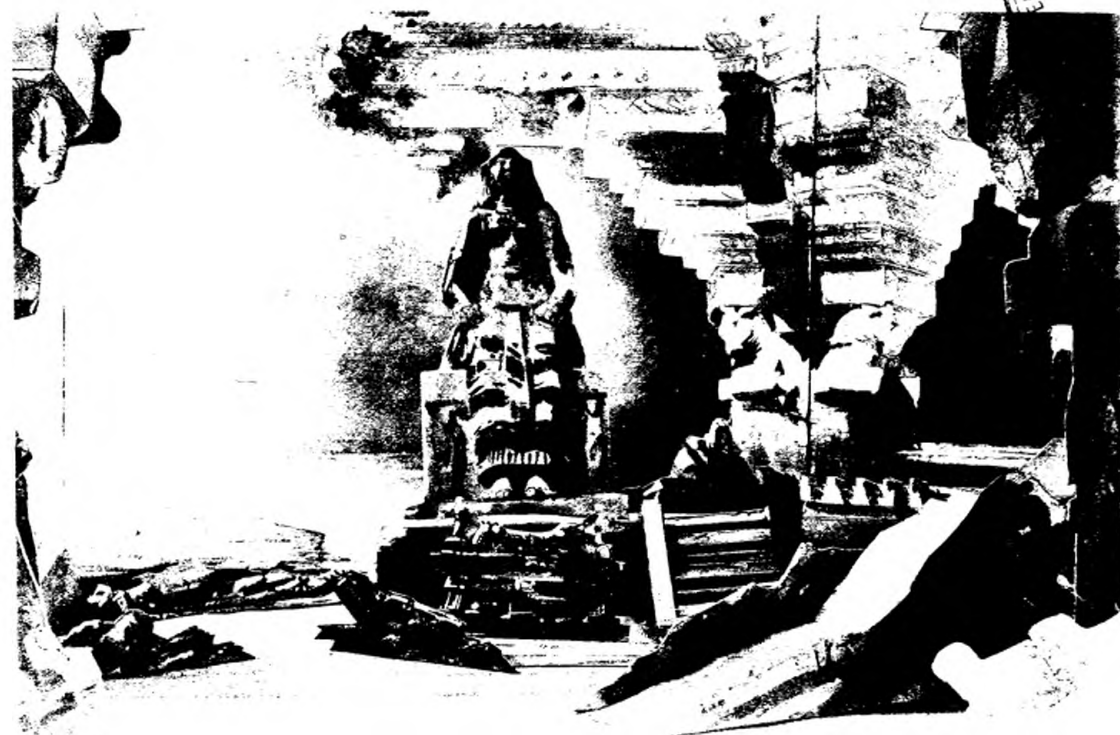
(Collection de M. F. Blandin.)

sacrifiée et, enfin, parce que ce qui est une gêne pour la majorité des spectateurs est toujours un préjudice pour un théâtre, les avantages retirés de la suppression d'un abus l'emportant, le plus souvent, sur les profits que cet abus semblait assurer.

Et Voltaire nous dit lui-même combien, dans l'espèce, cette règle fut confirmée. « Monsieur, » écrit-il dans sa dédicace de » *l'Ecoissaise* au comte de Lauragais, la bagatelle que j'ai » l'honneur de mettre sous votre » protection n'est qu'un pré- » texte pour vous parler avec » liberté. Vous avez rendu un » service éternel aux beaux-arts » et au bon goût en contribuant, » par votre générosité, à donner » à la ville de Paris un théâtre » moins indigne d'elle. Si on ne » voit plus sur la scène César » et Ptolémée, Athalie et Joad, » Mérope et son fils, entourés » et pressés d'une foule de » jeunes gens, si les spectacles

» ont plus de décence, c'est à vous seul qu'on en est redevable. Ce bienfait est » d'autant plus considérable, que l'art de la tragédie et de la comédie est celui » dans lequel les Français se sont distingués davantage. »

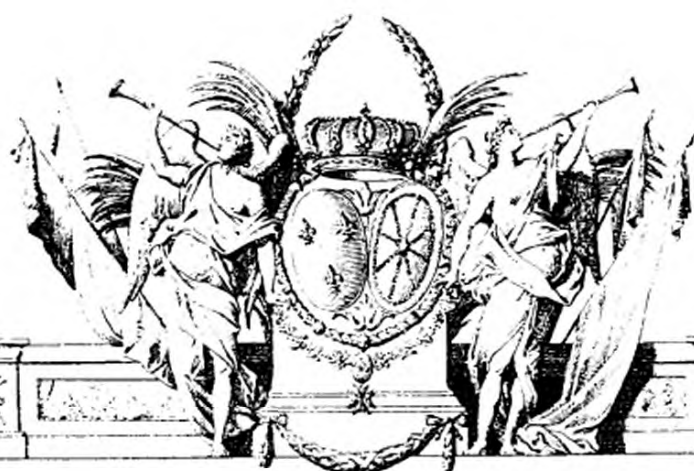
Réforme des costumes des théâtres dramatiques. — Talma. — M^{lle} Clairon et Le Kain étaient déjà revenus, sinon à la réalité dans le costume, au moins à la vraisemblance, et cependant Le Kain, qui s'était fait faire un vête-



Phototypie Berthaud, Paris

“ Le Mage ”

1. *Le Camp de Larasra* (Rubé, Chaperon, Jambon).
2. *Les Ruines du Temple de Djahî* (J.-B. Lavastre, Carpezat).



RÉPERTOIRE

DES COMÉDIENS FRANÇAIS, ORDINAIRES DU ROI.

MARDI

Iphigénie en Aulide
Le malade imaginaire

MERCREDI

Castife
Les folies amoureuses

JEUDI

Le mariage de Figaro
La gageure

VENDREDI

Anna
Crispin rival de son maître

SAMEDI

Le joueur
L'école des maris

DIMANCHE

Britannicus
Nanine

LUNDI

Le père de famille
L'école des bourgeois

Premier Semainier

M^r Calme

Deuxième Semainier

M^r Baptiste aimé



MOLIERE

CORNEILLE

REGNARD

RACINE

Diapason Barthelemy 1793 & 94.

Collection de M^{lle} J. Bartet, de la Comédie-Française.)

ment grec pour jouer Oreste, s'était dérobé moins au rôle qu'au costume d'Hamlet.

Enfin Talma débuta le 21 novembre 1787 au Théâtre-Français, situé alors rue de l'Ancienne-Comédie.

« Le Kain avait sans doute, écrit Talma dans sa préface aux *Mémoires de Le Kain*, regardé la fidélité du costume comme une chose fort importante. On le



(Bibliothèque nationale.)

» voit par les efforts qu'il fit pour
» le rendre moins ridicule qu'il
» ne l'était alors. En effet, la
» vérité dans les habits, comme
» dans les décorations, augmente
» l'illusion théâtrale, transporte
» le spectateur au siècle et au
» pays où vivaient les person-
» nages représentés. Cette fidé-
» lité fournit même à l'acteur les
» moyens de donner une physio-
» nomie particulière à chacun de
» ses rôles, mais une raison bien
» plus grave encore me fait re-
» garder comme véritablement
» coupables les acteurs qui négli-
» gent cette partie de leur art.
» Le théâtre doit offrir à la jeu-
» nesse, en quelque sorte, un
» cours d'histoire vivante, et cette
» négligence ne la dénature-t-elle
» pas à ses yeux? Je me rappelle
» très bien que, dans mes jeunes
» années, en lisant l'histoire, mon
» imagination ne se représentait
» jamais les princes et les héros

» que comme je les avais vus au théâtre. Je me figurais Bayard élégamment
» vêtu d'un habit couleur de chamois, sans barbe, poudré, frisé comme un petit-
» maître du dix-huitième siècle. Je croyais César serré dans un bel habit de satin
» blanc, la chevelure flottante et réunie sous des nœuds de rubans. Si parfois
» l'acteur rapprochait son costume du vêtement antique, il en faisait disparaître
» la simplicité sous une profusion de broderies ridicules, et je croyais les tissus
» de velours et de soie aussi communs à Athènes et à Rome qu'à Paris ou à
» Londres. Le Kain ne parvint à faire disparaître qu'en partie le ridicule des
» vêtements que l'on portait alors au théâtre, sans pouvoir établir ceux qu'on y

» devait porter. A cette époque, cette sorte de science était tout à fait ignorée,
» même des peintres. Les statues, les manuscrits anciens ornés de miniatures, les
» monuments existaient comme aujour-
» d'hui, mais on ne les consultait pas.
» C'était le temps des Boucher et des
» Van Loo, qui se gardaient bien de suivre
» l'exemple de Raphaël et de Poussin, dans
» l'agencement de leurs draperies. Ce n'est
» que lorsque notre célèbre David parut,
» que, inspirés par lui, les peintres et les
» sculpteurs, et surtout les jeunes gens,
» parmi eux, s'occupèrent de ces recher-
» ches.

» Lié avec la plupart d'entre eux, sen-
» tant toute l'utilité dont cette étude pou-
» vait être au théâtre, j'y mis une ardeur
» peu commune. Je devins peintre à ma
» manière, j'eus beaucoup d'obstacles et
» de préjugés à vaincre, moins de la part
» du public que de la part des acteurs ;

» mais enfin le succès couronna mes efforts, et, sans craindre que l'on m'accuse



Portrait de M^{lle} Mars enfant,
dans la *Sœur de Jocrisse*, attribué à Drolingue.
(Collection de M. A. Brisson.)

» de présomption, je puis dire
» que mon exemple a eu une
» grande influence sur tous
» les théâtres de l'Europe.
» Le Kain n'aurait pu surmon-
» ter tant de difficultés. Le
» moment n'était pas venu.
» Aurait-il hasardé les bras
» nus, la chaussure antique,
» les cheveux sans poudre, les
» longues draperies, les habits
» de laine ? Eût-il osé choquer
» à ce point les convenances
» du temps ? Cette mise légère
» eût alors été regardée comme
» une toilette fort malpropre
» et surtout fort peu décente.

*Vous m'avez bien semblé mon
Ami Directeur d'une gratification
pour ce soir d'après Mars
de Bateau, ce d'après de
premier. j'vous m'avez bien
reconnaitre.*

Autographe de M^{lle} Mars.

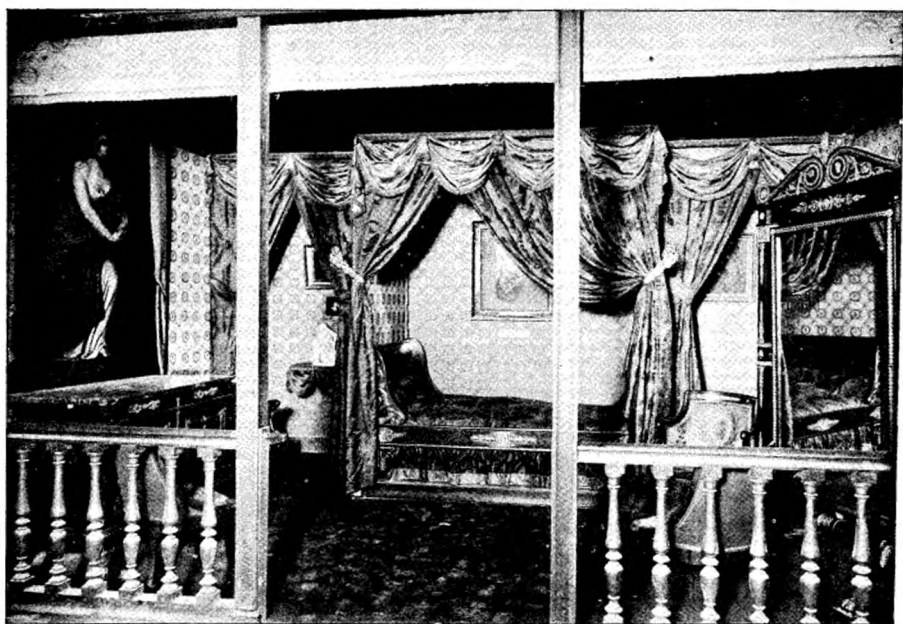
(Bibliothèque de la Comédie-Française.)

» Le Kain a donc fait tout ce qu'il pouvait faire, et le théâtre lui doit de la recon-
» naissance. Il a fait le premier pas et ce qu'il a osé nous a fait oser davantage. »

Et il osa. C'était dans un rôle comportant cinq répliques en douze vers, celui de Proculus du *Brutus* de Voltaire.

Son entrée au foyer des artistes fait scandale. Il porte la toge des tribuns militaires, les jambes et les bras sont nus, les cheveux, sans poudre, sont coupés ras et il est chaussé de brodequins lacés.

M^{lle} Contat croit que c'est une statue qui marche et M^{lle} Vestris s'écrie : « Mais, Talma, vous avez emporté avec vous les draps de votre lit ! »



Mobilier de la chambre de M^{lle} Mars.

(Collection de M. Loyer.)

A la scène, il est seul ainsi au milieu d'acteurs en habits de ville. Il y fait autant de sensation, enveloppé de sa toge romaine, que, dans les rues de Paris, l'Usbecq de Montesquieu habillé en Persan.

Mais l'effet produit avait, en somme, emporté l'assentiment du public dont le bon sens avait conclu, qu'en dehors de Talma tous les autres acteurs étaient déguisés.

Dès cette soirée, la réforme du costume était accomplie. Nous ne la verrons plus que s'affirmer.

Les costumes de 1790 à 1830. — « Pour le peu qu'il y a que Pyrrhus » portait un chapeau et Monime des gants, écrivent les Goncourt dans : « *La*

» *Société pendant la Révolution* », les costumes historiques de Charles IX sont
» beaucoup mieux concordants au temps qu'on croirait : s'ils n'ont pas, tout à fait,
» le caractère exigé depuis, ils n'ont rien des ridicules tolérés tout à l'heure.
» Charles IX (et Charles IX c'est Talma) a les cheveux noirs, sans poudre, il
» porte des moustaches et, au menton, un petit bouquet de barbe à l'escopette :
» fraise de gaze blanche à gros plis, manteau de velours galonné d'or, pourpoint
» de satin blanc à petits carreaux galonné d'or, trousse de satin blanc, bas de
» soie blancs fermant le pantalon. Catherine de Médicis a le toquet de satin noir,
» les cheveux simplement crépés, la fraise de
» gaze blanche, le manteau et la robe de velours
» noir galonnés d'or et à deux rangs de boutons
» d'or. »

« Mais, à la fin de 1790, disent les mêmes au-
» teurs, Kotzebue n'affirme-t-il pas avoir vu au
» Théâtre de Monsieur, dans le *Procès de Socrate*,
» des pipes sur la cheminée de la prison du phi-
» losophe de Stagire. »

C'était déjà la révolution appliquée aux acces-
soires.

Deux ans après, tous les costumes avaient la
même estampille.

Brutus envoyant ses fils à la mort et Tartufe
disant à Elmire :

Il est avec le ciel des accommodements,

ne parlaient ni la même langue, ni sur le même
ton, mais ils avaient la même cocarde à l'habit.
Les démons et les zéphirs à l'Opéra, la robe d'An-
dromaque et le casque de Minerve à la Comédie-
Française en sont décorés.

Elmire et Zaïre, Henriette et Catherine de Mé-
dicis ont des rubans tricolores dans les cheveux, comme la salle des tentures
tricolores dans ses loges, des rayures tricolores sur son rideau, et, sur ses
pilastres, des faisceaux de piques liés par des rubans tricolores.

L'Opéra donne *Iphigénie* ; le public conspue le roi Agamemnon, qui passe alors
dans la coulisse où les habilleurs le transforment en général républicain, puis
rentre en scène et... l'Opéra continue.

Sous le Consulat et l'Empire, la liberté du costume règne encore. Talma et
Monvel, M^{lle} Mars et M^{lle} Raucourt luttent toujours, mais on continue à voir, sur
la même scène, des actrices en merveilleuses et d'autres costumées à la grecque.



Levêque dans le rôle de Tancred (1812).
Maquette.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Il y a les conservateurs et les libéraux — ceux-ci cherchant à innover en revenant à l'antique, ceux-là s'en tenant toujours aux costumes par catégorie — qui coiffent, en 1783, Philoctète d'une toque à plumes, — parce que Philoctète est un prince, et que tous les princes de comédie portent une toque à plumes.

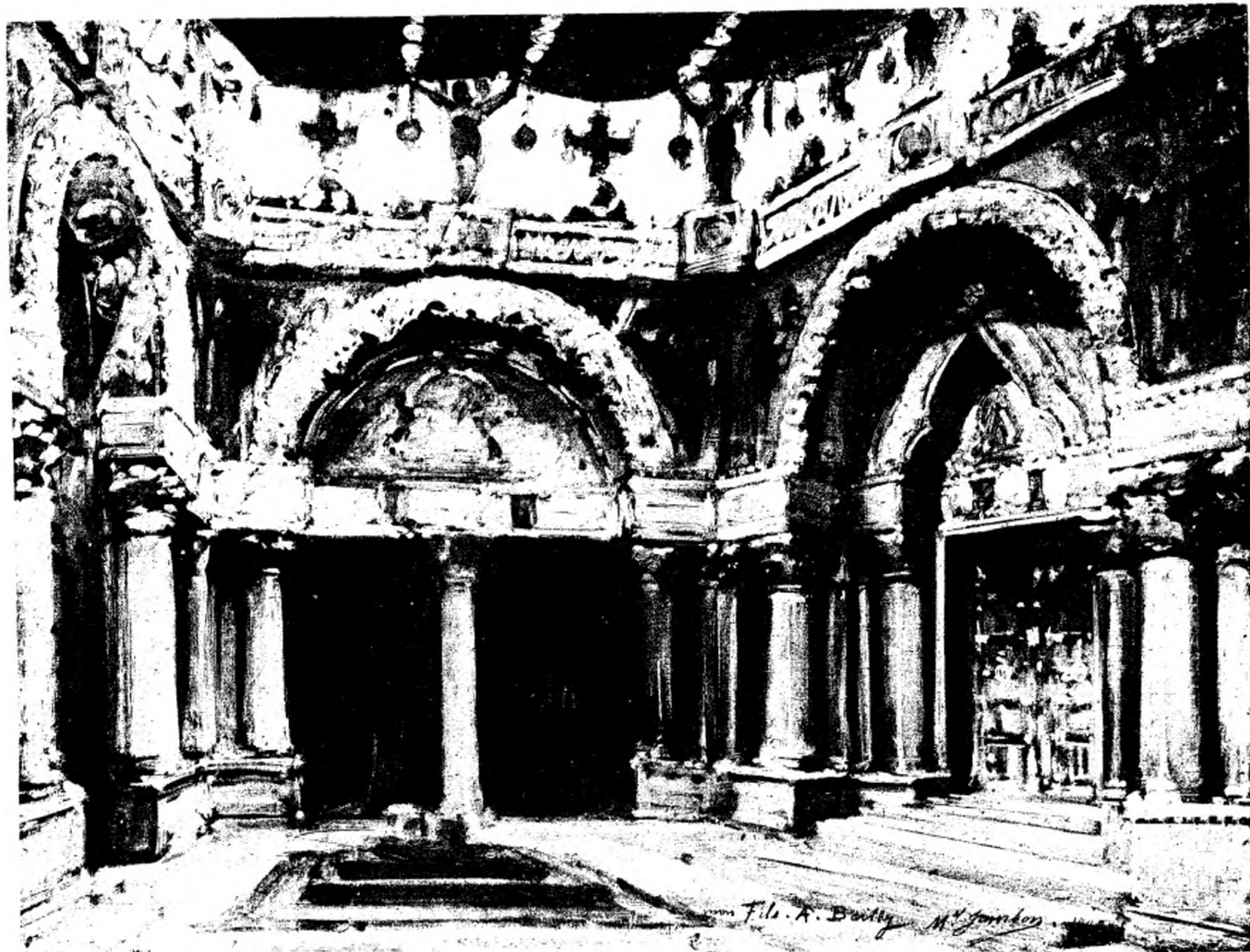


M^{me} Maillard dans le rôle d'Armide (1812). — Maquette.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Romantisme et réalisme. — On n'en aurait jamais fini si un descriptif de génie, Chateaubriand, n'avait ouvert le siècle et révélé au public, avide de le lire, la puissance du rendu de la couleur locale.

Après le roman des *Martyrs* avec ses descriptions merveilleuses de la Grèce et de Rome, de la Gaule et de la Palestine, avec son combat des Francs et des Romains où les soldats des deux armées sont dressés en pied comme dans un tableau de bataille, après les *Natchez*, après *Atala* dont Gautheret (1802), Hersent (1806) et Girodet (1808) peindront les épisodes dans des tableaux sensationnels, il eût été



Phototypie Berthaud, Paris



“Théodora”.

M. Jambon (1^{re} esquisse à la colle).

difficile d'admettre sur la scène des guerriers francs en garde-française, une Velleda en turban comme M^{me} de Staël et une Atala en merveilleuse. La littérature

des dix-septième et dix-huitième siècles avait été une littérature d'idées et d'abstractions aussi peu nationale que possible en ce qui regarde le théâtre; elle avait visé à des types humains qui devenaient presque des symboles ! — Voltaire vient de qualifier nos tragédies de « conversations en vers ! ». Grâce à lui, elles n'étaient même plus des conversations, elles s'étaient transformées en monologues alternés pour conférences contradictoires.

La littérature du dix-neuvième siècle reçoit une orientation différente; elle sera romantique, c'est-à-dire toute en résur-



Don Sébastien de Portugal.
Costume de Zaïda (1843). — Dessin de Lormier.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

rection de formes, rutilante des couleurs de la vie, et vibrante des passions d'autrefois.

Chateaubriand écrit comme un poète qui serait peintre; des historiens tels que Augustin Thierry et Michelet sont des peintres dramatiques — et Victor Hugo et Théophile Gautier procèdent de la même école. Le siècle est éminemment coloriste et plastique.

Le romantisme, cette levée de boucliers contre le conventionnel du classique de la Renaissance, se fit nécessairement réaliste et, quand il put s'emparer du théâtre, il en fit jeter les vieux costumes traditionnels à la friperie.



Pêcheur napolitain. — Masaniello.
(Bibliothèque de l'Opéra.)

Un premier essai fut tenté à la Comédie-Française par le baron Taylor, à la création de *Henri II* (1829) et de *Hernani* (1830).

Paul Delaroche avait dessiné les costumes de *Henri III*; mais, en 1832, les costumes du *Roi s'amuse* n'étaient que des à peu près empruntés au tableau des *Noces de Cana* de Paul Véronèse.

Avec Duponchel à l'Opéra et Harel à la Porte-Saint-Martin, les auteurs et les acteurs purent obtenir, pour les dessins des costumes de leurs opéras ou de leurs drames, le concours des artistes les plus célèbres et atteindre, d'aussi près que possible, à la réalité, au vrai, au vécu.

Casimir Delavigne fait copier au Musée d'artillerie l'épée de François I^{er} pour la faire remettre par Charles-Quint à son fils dans son drame de *Don Juan* (1833).

Eugène Delacroix dessine les costumes d'*Ali Baba*, 1833;

Robert Fleury, ceux de *l'Île des pirates*, 1835;



Charles VI. — Rôle du Dauphin.



M^{me} Alboni dans *Sémiramis*. — Caricature de Giraud.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Louis Boulanger, ceux d'*Esmeralda*, 1836 ;

Marilhat, ceux du ballet de la *Peri* de Théophile Gautier, 1843 ;

Frémiet, ceux de la *Jeanne d'Arc* de Verdi, en 1868 ;

Gustave Moreau, ceux de la *Sapho*, de Gounod ; et Meissonier, ceux de *l'Aventurière*, d'Emile Augier.

Mélingue demande à Gavarni de lui dessiner un *Lazare le pâtre* (1840), il fait exécuter à sa taille la défroque imaginée par le grand caricaturiste, et porte, fripe et use ces haillons pour qu'ils soient bien, dès la première représentation, ce qu'ils auraient

été sur le dos du pauvre diable transporté par surprise de la rue sur la scène.

C'est lui le d'Artagnan des *Trois Mousquetaires* qui arrive, au milieu d'un bal de cour, tout poussiéreux de la route qu'il vient de faire pour demander à Buckingham les ferrets de diamants d'Anne d'Autriche.

C'est lui qui, acteur et sculpteur comme Benvenuto Cellini lui-même, qu'il représente, exécute, en scène, un tour de force de modelage merveilleux. De la fenêtre de son atelier, Benvenuto voit passer dans un jardin une jeune fille qu'il a déjà aperçue au sortir d'une église et dont la beauté lui avait, comme dans une lucur d'éclair, montré l'Idéal dont son rêve d'artiste cherche encore à fixer les traits. « C'est là, décrit » Théophile Gautier, que se place une » des scènes les plus étonnantes du » drame, ce que Mélingue seul, avec

*I bus gawey cougter sur
luis non non d'amar pour
la saïée de pents ou
Jauch. p'vanceu les soz
chignout et quils Egartut
sur l'ette comme un
engagement*

Mari Dorval

Autographe de M^{me} Dorval.

Collection de M. Chéramy.)



Flûtiste du Paradis d'Indra. — Le Roi de Lahore.

» son talent de sculpteur et de comédien, était capable de réaliser. Sur la selle
» du statuaire est posée une frêle armature; l'artiste prend de la terre glaise,
» en enveloppe le squelette obligé de toute statue, modèle cette terre, la pétrit du pouce et
» de l'ébauchoir; la silhouette générale se dessine en quelques minutes, la tête s'accentue,
» le sein se gonfle, la bouche s'arrondit, le bras se déploie, la main retient le vase plein
» de nectar, les draperies voltigent comme des caresses autour de ce corps jeune et char-
» mant qui n'était tout à l'heure qu'une poignée de terre humide. »

L'impératrice Eugénie alla voir un soir l'artiste sculpteur exécuter sa statue. Emue de cet étonnant tour de main, elle fait inviter



Eugénie Fiore.
Buste de Carpeaux.

(Bibliothèque de l'Opéra.)



Jeanne d'Arc. — Costume d'homme d'armes.
Dessin de Frémiet.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

Mélingue à venir dans sa loge et, après un joli compliment de souveraine, la femme lui demande de lui donner cette statue même qu'il venait de modeler.

Si l'Opéra et les scènes dramatiques prennent leurs dessinateurs de costumes parmi les peintres du plus haut renom, l'opérette parodiste les choisira parmi les dessinateurs et parmi les caricaturistes les plus originaux et les plus spirituels. Hervé, Offenbach et Lecocq feront habiller leurs acteurs par le crayon des Gustave Doré, des Cham, des Bertall, des Grévin et des Draner.

Ici nous sommes en pleine fantaisie et cependant cette fantaisie aura ses limites.

Il n'y a parodie en effet que si l'on peut reconnaître la chose parodiée. Nous nous trouvons donc alors devant un réalisme simplement exagéré, rappelant sous la déformation du trait le trait déformé.

Si je n'ai jamais vu les *zani* de la Comédie Italienne, il faudra me les nommer quand on me les présentera pour la première fois, et je ne les connaîtrai bien qu'après les avoir vus agir et entendus parler. Ce sont des *travestis*.

Les héros et les dieux de l'opérette n'ont qu'à paraître pour qu'on les appelle par leurs noms. Ce ne sont plus que des *intervenants*.

Le réalisme du drame pourra être ou comique ou tragique, mais il devra rester dans la normale de son milieu.

Le réalisme du décor emporte le réalisme du costume, qui n'est, lui aussi, qu'un décor. Tout se tient ici et le

réalisme est une unité plus absolue encore qu'aucune des trois célèbres unités classiques. Il est nécessaire aujourd'hui que l'acteur entre non seulement dans la peau de son héros mais encore dans son habit. Que l'on mette actuellement sur la scène un personnage officiel vivant, fût-il l'Officiel par excellence, s'il est accessible, l'acteur ira lui emprunter l'un de ses vestons; s'il ne l'est pas, il s'adressera à son valet de chambre et, malgré lui, jouera dans sa redingote.



Maquette du costume d'Annérís.
(Aïda.)
(Bibliothèque de l'Opéra.)



Maquette du costume de Hagen.
(Sigurd.)
(Collection de M. Millet.)

Il est difficile d'aller plus avant dans le réel; on y arrive toutefois avec un peu d'aide.

Bressant venait de jouer à Saint-Pétersbourg, avec un habit à boutons de

strass, le rôle du duc de Richelieu dans *Mademoiselle de Belle-Isle* d'Alexandre Dumas. Le rideau baissé, l'empereur Nicolas, qui avait assisté à la représentation,

demanda à voir l'acteur. « Monsieur Bressant, lui dit-il, vous êtes un grand seigneur jusqu'au bout des ongles, mais il faut l'être jusqu'aux diamants compris. Permettez-moi donc de faire coudre à l'habit du duc de Richelieu les boutons qui lui conviennent. » Et aux représentations suivantes, l'amant de M^{me} de Prié, qui se reconnaissait toujours à son talent, se reconnaissait aussi à ses diamants.

Mais les empereurs de Russie sont, hélas ! des spectateurs intermittents ; aussi l'absolu,



Costume fantaisiste de don Juan.
Aquarelle de Grévin.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

qui n'est pas de ce monde, se rencontre peut-être encore moins au théâtre que partout ailleurs.

Que Bressant jouant le duc de Richelieu ait des boutons en diamants, ou que le bon Rebb Sichel de *l'Ami Fritz* se régale d'une véritable soupe aux choux servie dans des plats de faïence authentique de Strasbourg ; que dans *la Haine*, M. Sardou, le merveilleux metteur en scène que l'on connaît, ait cherché à introduire la vérité dans le drame historique en faisant agir les comparses qui représentent l'émeute dans la prise d'assaut d'un palais de Sienne comme de vrais émeutiers, comparses de toute révolution ; que, dans *Théodora*, il s'efforce de



Guaimard dans le rôle de Masaniello de *la Muette*.
Pochade de Dantan.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

que, dans *Théodora*, il s'efforce de

ARMES ET ARMURE DE THÉÂTRE

N^{os} 1, 2, 3. — Cuirasse, jambes et chaussures de mailles que portait

M^{lle} Rachel à la création de *Jeanne d'Arc*.

N^o 4. — Epée ornée de pierres. Rôle du Roi. (*Lohengrin*.)

N^o 5. — Rapière. (*Don Juan*.)

N^o 6. — Epée. (*Henri VIII*.)

N^o 7. — Rapière. — Rôle de Ryssoor. (*Patrie*.)

N^o 8. — Rapière. (*Faust*.)

(COLLECTION R. GUTPERLE.)

ARMES ET ARMURE DE THÉÂTRE

N^{os} 1, 2, 3. — Cuirasse, jambes et chaussures de mailles que portait

M^{lle} Rachel à la création de Jeanne d'Arc.

N^o 4. — Épée ornée de pierres. Rôle du Roi. (Lohengrin.)

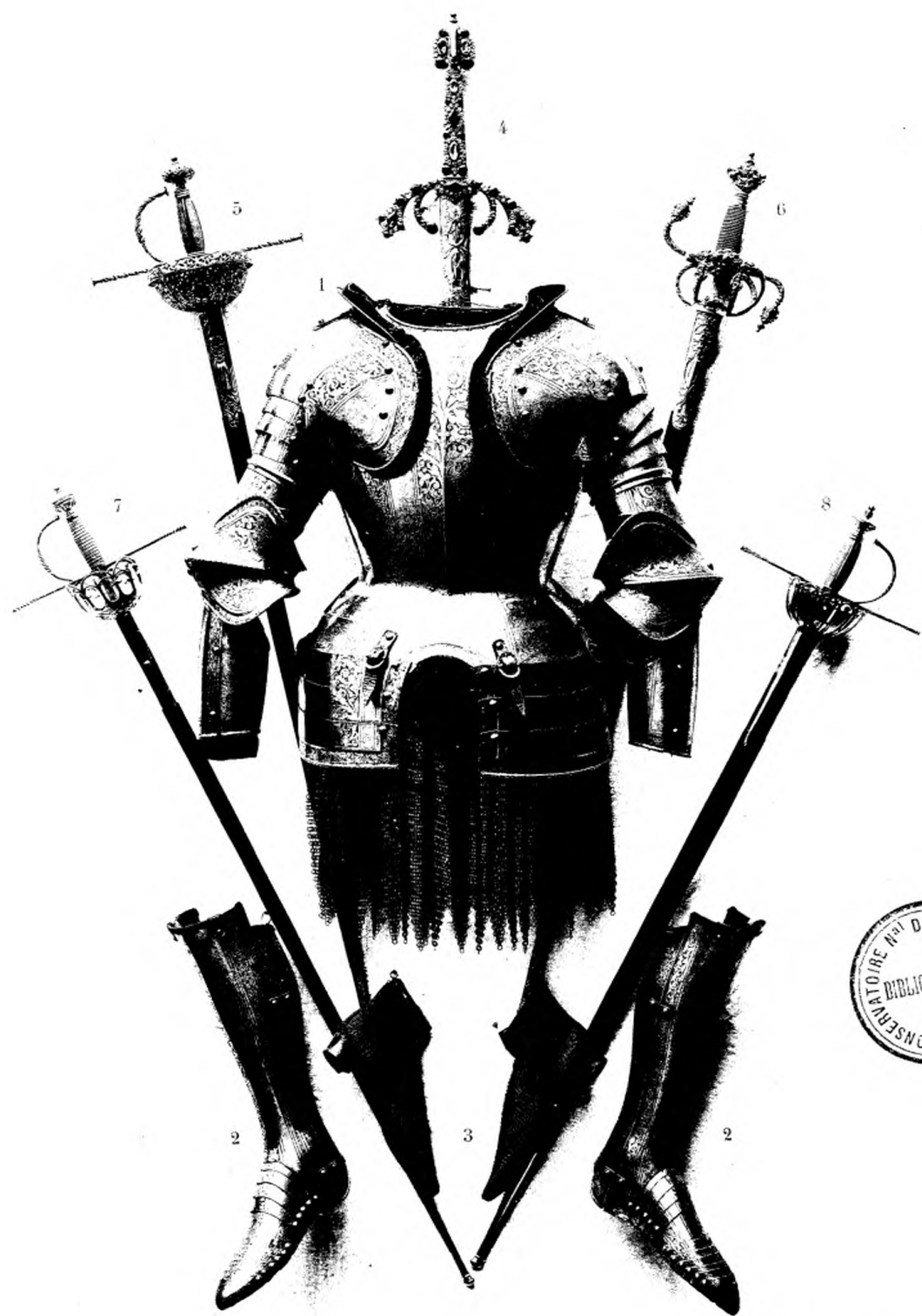
N^o 5. — Rapière. (Don Juan.)

N^o 6. — Épée. (Henri VIII.)

N^o 7. — Rapière. — Rôle de Ruyssor. (Patrie.)

N^o 8. — Rapière. (Faust.)

(Collection R. Gutierrez.)



Phototypie Berthaud, Paris

reconstituer, avec une grande érudition, Byzance et le milieu dans lequel l'impériale courtisane se livre à ses ébats; ou que le savant dérangement des meubles rende à merveille, sur la scène du Théâtre-Français, l'élégant tohu-bohu de nos salons modernes; décors, costumes, meubles et accessoires ne seront jamais qu'une interprétation plus ou moins complète de la réalité qu'ils sont censés représenter. — Le cadre de la scène rappellera toujours que ce n'est là qu'un tableau. — Un tableau d'autant plus artistique que le metteur en scène, et c'est



M^{lle} Rosita Mauri. — La Korrigan, pas de la sabotière.
Peinture de M.-F.-E. Bertier.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

en quoi le maître que nous citons à l'instant excelle, aura su choisir dans le *réel* les éléments les plus propres à éveiller notre curiosité et à frapper notre imagination.

Quoi qu'il en soit de cette tendance actuelle au réalisme, la nécessité de reproduire aussi exactement que possible le costume d'une époque dans ses moindres parties, pour donner satisfaction au goût du public pour la couleur locale et la vérité historique, a donné naissance à une série d'industries spéciales qui, en dehors de la technique du métier, obligent ceux qui s'y consacrent à des études et à des recherches très sérieuses.

Le cordonnier de théâtre se fait un devoir de consulter les bas-reliefs antiques et les estampes anciennes pour un cothurne ou un soulier à la poulaine, et nous en connaissons qui croiraient manquer à leur art s'ils se permettaient de *piquer à la mécanique* ces chaussures dont ils ont déchiffré le point de couture avec le même soin qu'un savant un intéressant palimpseste !

Quant au coiffeur, qui serait confus de commettre une erreur de style dans la plantation d'une boucle, ou la torsade d'une natte, il se targue, avec raison, d'être peintre à son heure en colorant les cheveux de tous les tons de l'arc-en-ciel pour les mettre en harmonie avec le teint du personnage, la coiffure qu'il doit porter, de façon à ce que cette perruque, souvent violette ou rose, donne au spectateur, sous le feu de la rampe, l'illusion de la réalité.

Le chapelier, le ceinturonnier, le maillotier complètent cette série de collaborateurs indispensables aujourd'hui à la présentation de l'acteur au public.



BIJOUX DE THÉÂTRE

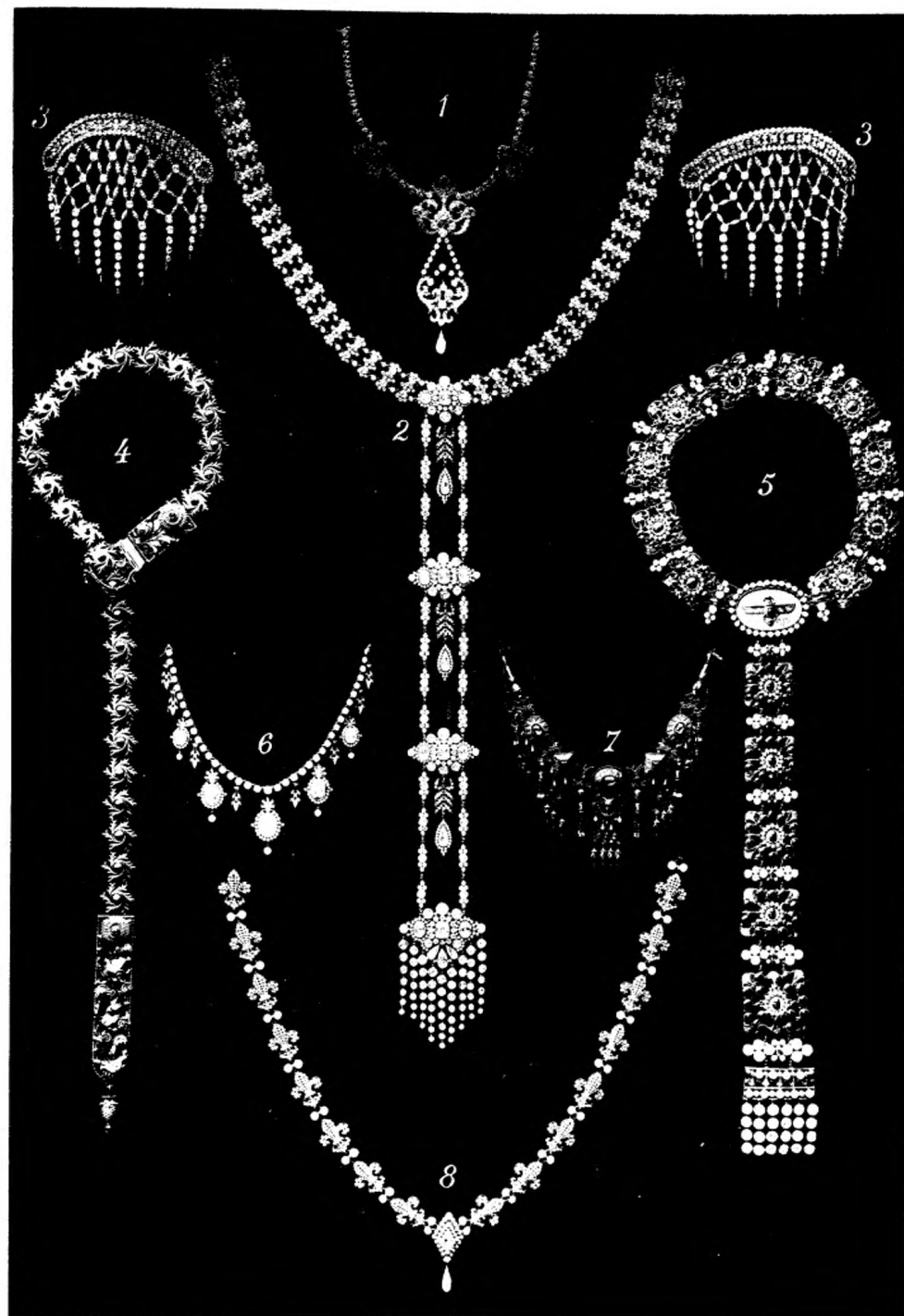
- N° 1. — Collier pour costume de Cour.
- N° 2. — Châtelaine pierreries du costume de la Reine. (*Les Huguenots.*)
- N° 3. — Epaulettes pour costume de Cour.
- N° 4. — Ceinture moyen âge. (Copie du Musée de Cluny.)
- N° 5. — Ceinture égyptienne. — Amnéris. (*Aïda.*)
- N° 6. — Collier Empire. (*Madame Sans-Gêne.*)
- N° 7. — Collier romain. (*Martyr.*) (Copie du musée du Louvre.)
- N° 8. — Collier fleurdelysé.

(COLLECTION R. GUTPERLE.)

BIJOUX DE THÉÂTRE

- N° 1. — Collier pour costume de Cour.
- N° 2. — Châtelaines pierres du costume de la Reine (Les Huguenots).
- N° 3. — Epaulettes pour costume de Cour.
- N° 4. — Ceinture moyen âge. (Copie du Musée de Cluny).
- N° 5. — Ceinture égyptienne. — Aménès. (Aïda).
- N° 6. — Collier Empire. (Madame Sans-Gêne).
- N° 7. — Collier romain. (Martyr). (Copie du musée du Louvre).
- N° 8. — Collier féodal.

(Collection H. Gutierrez.)



Phototypie Berthaud, Paris

ACCESSOIRES

BIJOUX. ARMES. ARMURES



A la reprise de *Guillaume Tell*, de Lemierre, qui était tombé à sa création, en 1766, le succès fut entièrement dû à un accessoire.

A la création, la scène de la pomme abattue par Guillaume Tell sur la tête de son fils se passait, comme les meurtres du théâtre antique, derrière le décor, entre le troisième et le quatrième acte.

On imagina de mettre ce tir à l'arc en action, sur la scène même ; aussitôt, la foule accourut et, avec elle, tous les Suisses de la garnison de Paris. Sophie Arnould, étant venue à l'une des représentations de la tragédie pour voir aussi tomber la pomme, et remarquant que tout le parterre était rempli de Suisses, lesquels, en qualité de soldats, ne payaient que demi-place, fit, à la personne qui l'accompagnait, part de son impression en ces termes : « On dit ordinairement : point d'argent, point de suisse, mais ici il y a plus de Suisses que d'argent. »

C'est encore un accessoire qui assure le triomphe de la reprise de *la Veuve du Malabar*, du même Lemierre.

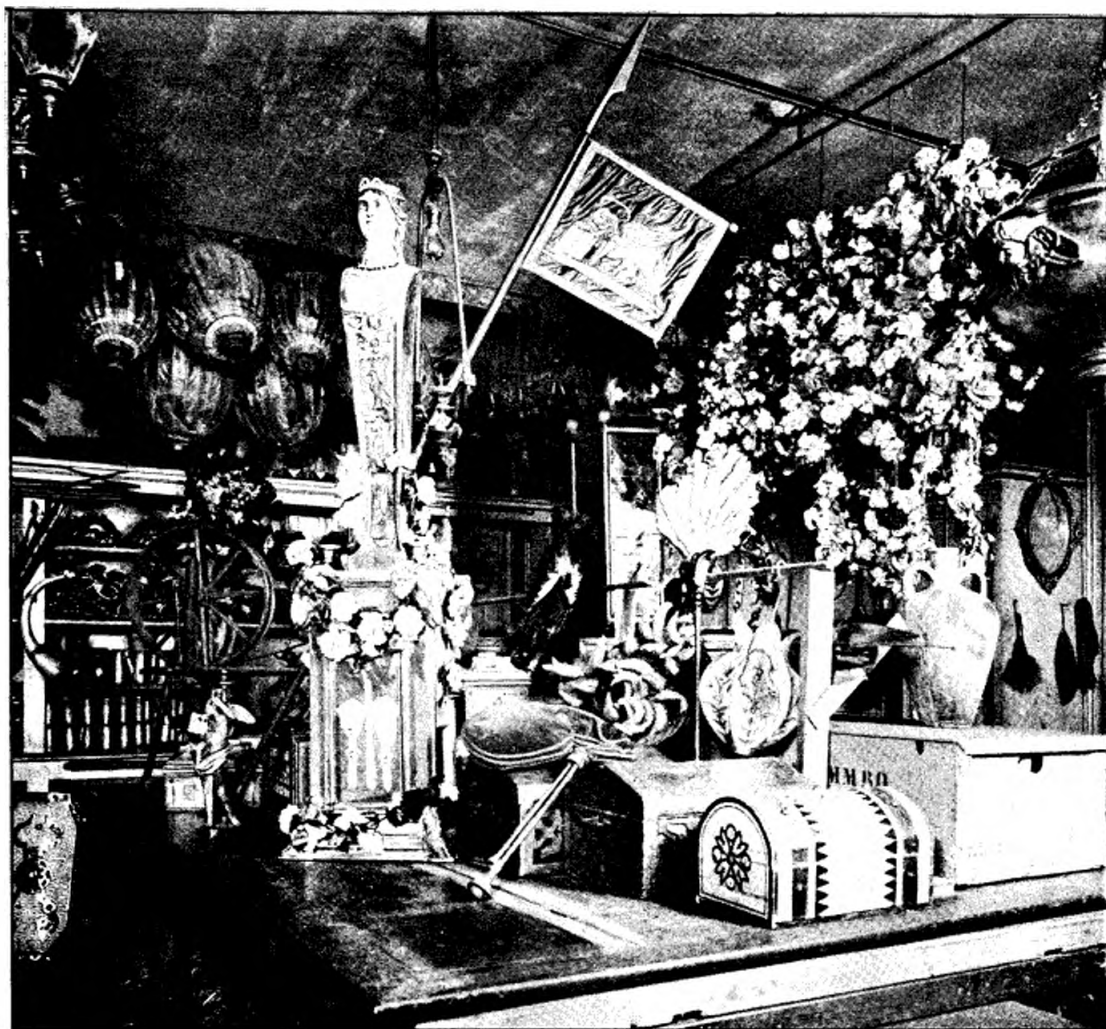
En 1770, Lanassa, la veuve, au lieu de monter sur un bûcher, pour y être consumée avec le corps de son mari, s'arrêtait devant un petit trou où l'on brûlait du papier pour faire de la fumée, et un général français, sortant d'un autre petit trou, sautait par-dessus le premier trou et emportait dans ses bras la veuve, qui reconnaissait en lui Montalban, son fiancé.

Ce fut un fou rire.

La pièce fut reprise en 1780. Mais, au lieu de creuser un trou à la mode des sauvages, on dresse un vrai bûcher, la veuve y monte, on l'allume, et Montalban, survenant tout à coup, se précipite à travers les flammes naissantes et leur arrache leur victime.

La tragédie resta médiocre, mais tout Paris voulut voir le bûcher de Lanassa. Ce qui prouve que le théâtre, comme l'éloquence, est tout entier dans l'action. Voltaire, en classique qu'il était, se refusa toujours à ces surprises.

Dans son tableau de Brutus condamnant ses fils à la mort, Lethière a dissimulé



Un magasin d'accessoires.

(Théâtre de l'Opéra.)

sous une draperie le cadavre du premier supplicié, mais, à côté du lieteur faisant office de bourreau, il a mis la hache et le billot.

Voltaire ne voulut pas même qu'on dressât sur la scène l'échafaud où, accusée de trahison, Aménaïde ne montera pas, mais doit monter sous les yeux de son père et de Tancrède, son amant.

Et il en donne ainsi ses raisons à M^{lle} Clairon, qui lui avait soumis ce lugubre projet de praticable : « Je ne suis point du tout de votre avis, ma belle Melpomène, » sur le petit ornement de la Grève que vous me proposez. Gardez-vous, je vous

» en conjure, de rendre la scène française dégoûtante et horrible, et contentez-
» vous du terrible. N'imitons pas ce qui rend les Anglais odieux. Jamais les Grecs,
» qui entendaient si bien l'appareil du spectacle, ne se sont avisés de cette inven-
» tion de barbares. Quel mérite y a-t-il, s'il vous plait, à faire construire un écha-



« Galop chromatique » (Listz, Rossini, etc.).

(Bibliothèque de l'Opéra.)

» faud par le menuisier? en quoi cet échafaud se lie-t-il à l'intrigue? Il est beau,
» il est noble de suspendre des armes et des devises. Il en résulte qu'Orbassan,
» voyant le bouclier de Tancrède sans armoiries, et sa cotte d'armes sans faveurs
» de belles, croit avoir bon marché de son adversaire; on jette le gage de bataille,
» on le relève; tout cela forme une action qui sert au nœud essentiel de la pièce.
» Mais faire paraître un échafaud, pour le seul plaisir d'y mettre quelques valets
» de bourreau, c'est déshonorer le seul art par lequel les Français se distinguent,
» c'est immoler la décence à la barbarie; croyez-en Boileau qui dit :

Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

» Ce grand homme en savait plus que les beaux esprits de nos jours.
» J'ai crié trente ou quarante ans qu'on nous donnât du spectacle dans nos

» conversations en vers appelées tragédies ; mais je crierais bien davantage si on
» changeait la scène en place de Grève. Je vous conjure de rejeter cette abo-
» minable tentation. » (16 octobre 1761.)

Du temps de Voltaire, le poignard était le seul procédé à employer pour mourir noblement sur une scène tragique !

Qu'aurait-il dit, le grand tragique, des cinq cercueils de *Lucrece Borgia*, du sac et du couteau de *Saltabadil*, de la chaudière de *la Juive* !



Chez Mouton rue du Fg. St-Honoré.

LES REINES DU THÉÂTRE

M^{lle} Duchesnois et M^{lle} Mars.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Au temps des *Mystères*, ainsi que nous l'avons vu, la mise en scène était plus réaliste encore !

On avait des trucs, « beaux secrets », qui émerveillaient les spectateurs. Dans le *Mystère de la Passion*, on voyait : — un petit enfant vif, qu'on ne perceit venir que quand la Vierge accouche ; — une légion de diables qui se changent en pourceaux et se jettent en la mer ; — l'homme hydropique, terriblement enflé, et qu'en un moment, à la parole du Christ, on perceit désenflé ; — un figuier couvert de feuilles, qui se dépouillait tout d'un coup et finissait par être sec (1).

(1) Grobert. — De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène.

COIFFURES DE THÉÂTRE

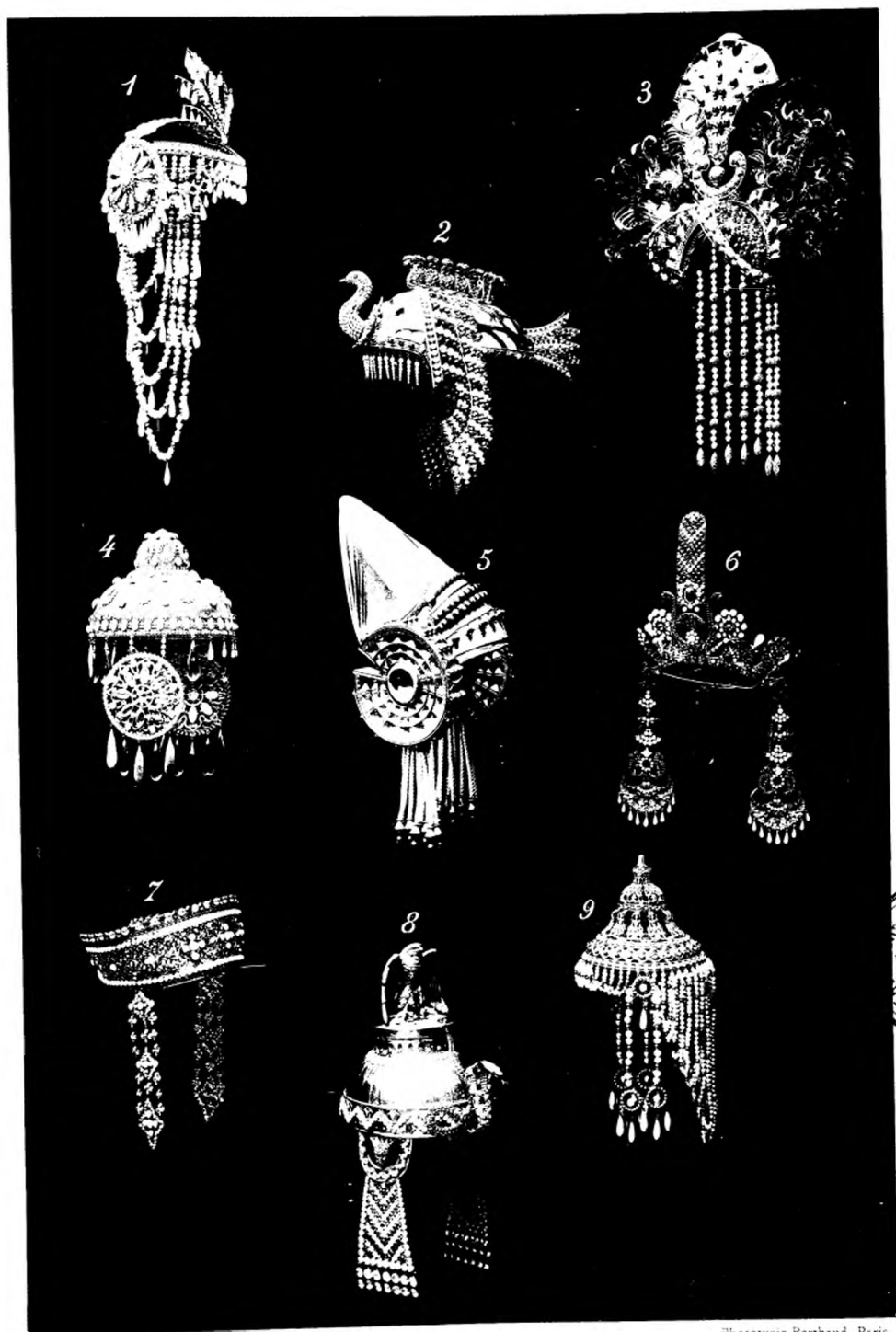
- N° 1. — Type oriental. — Néméa. (*Si j'étais roi.*)
N° 2. — Type égyptien. — Amnérïs. (*Aïda.*)
N° 3. — Coiffure de Sâlammbô. (*Salammbô.*)
N° 4. — Coiffure de Dalila. (*Samson et Dalila.*)
N° 5. — Coiffure ayant servi de type pour « *Martyr* ». (Théâtre-Français.)
Copie d'après le buste trouvé à Elche. (Musée du Louvre.)
N° 6. — Coiffure de la Reine. (*La Reine de Saba.*)
N° 7. — Type bysantin. (*Théodora.*)
N° 8. — Casque de Rhadamès. (*Aïda.*)
N° 9. — Type oriental. (*Lackmé.*)

(COLLECTION R. GUTPERLE.)

COIFFURES DE THÉÂTRE

- N° 1. — Type oriental. — Némés. (Si j'étais roi.)
 - N° 2. — Type égyptien. — Ammétris. (Aïda.)
 - N° 3. — Coiffure de Salammbô. (Salammbô.)
 - N° 4. — Coiffure de Dalila. (Samson et Dalila.)
 - N° 5. — Coiffure ayant servi de type pour « Marly ». (Théâtre-Français.)
- Copie d'après le buste trouvé à Elche. (Musée du Louvre.)
- N° 6. — Coiffure de la Reine. (La Reine de Saba.)
 - N° 7. — Type byzantin. (Théodora.)
 - N° 8. — Casque de Rhadamès. (Aïda.)
 - N° 9. — Type oriental. (Lackmé.)

Collection R. GUTPERE.



Phototypie Berthaud, Paris

Coiffures de Théâtre.

« Hallé, dit Mercier, peintre et modelleur, successeur du sieur Bignon, » marchand fabricant de casques et de masques des Menus Plaisirs du Roi, de » l'Opéra et des autres spectacles, tient toutes sortes de casques grecs, romains et » dans tous les genres et autres accessoires pour le théâtre : comme cabochons de » toute forme et de toute grandeur, pour faire des coiffures, frontons de diables » pour furies, mascarons de Lyon, épauletes, caducées, marottes, carquois d'Amour » et de sauvages, flambeaux pour les pantomimes, et tout ce qui peut servir aux » spectacles. De plus : entreprend le décor en carton pour le théâtre, appartemens



Costume d'homme d'armes,
par Th. Thomas.

(Collection de M. Reynaud.)

» et boudoirs ; comme figures, chapiteaux, cor- » niches, cariatides et autres. L'on trouve aussi » dans son magasin toutes sortes de masques » fins et vernis de la première qualité, tant dou- » blés en soie qu'en batiste, pour les bals, toutes » sortes de masques pour le théâtre, pour les » chymistes et pour poudrer d'un nouveau goût » ainsi que des masques à différents prix. »

D'après les livres conservés par M. Ch. Hallé, on peut avoir une idée de la variété des objets employés comme accessoires en bois et en carton dans les théâtres au commencement du dix-neuvième siècle.

A la Comédie-Française, en 1806, nous relevons :

« 3 trompettes en bois, 2 grand trompette » romain, doré en plein.

» 2 flûtes, 1 flûte douce, 1 voix humaine, » 3 clarinettes, les avoir peint, enjolivé et ver- » nis. »

Pour *Castor et Pollux*, à l'Opéra, au mois d'août 1806 :

« Des perles en bois pour les colliers ; de la » couleur pour les nègres :

» 60 serpents de divers grosseurs de 2 aunes » et demie à 1 aune et demie ;

» 2 casques grecques bronzé jaune avec leurs » oreillons ;

» Un casque d'Achille doré d'or blanc ;

» Une grande coupe en carton bronzé en cuivre rouge jetant des serpents et » des herbes empoisonné ;

» Couleur pour les fury pour trois fois. »

Pour *Fernand Cortez*, en 1809 :

« Des arques tartar en bois peint, des casques en carton pour les comparses » mexicains et espagnols, et des casques en assié pour les premiers roles et en » fer poli pour la danse, des étendards mexicains et une baguette » de magicien, etc. »

En 1807, à M^{lle} Raucourt :

« 1 dindon en carton, 1 poularde idem, 6 biscuits en carton, » 5 grosses poires idem, etc. »



Casque de Talma, modelé par David.
(Collection de M. Ch. Hallé.)

L'industrie des accessoires de théâtre a été très prospère vers le milieu du dix-neuvième siècle; elle avait pris un grand développement à l'Opéra avec *Robert le Diable*, *Guillaume*, *la Juive*, etc..., et fut à son apogée avec les féeries : *Peau d'Ane*, *la Chatte Blanche*, *la Biche au Bois*, etc.

Depuis lors, cette industrie, sans périliter, est restée stationnaire. Cela tient à deux raisons :

La première est, en quelque sorte, générale et intéresse toutes les industries du théâtre. Autrefois, en effet, une féerie à grand succès était montée plus ou moins luxueusement quinze ou vingt fois en province ou à l'étranger, tandis qu'aujourd'hui une pièce du même genre devient la propriété d'un impresario qui transporte son matériel de ville en ville.

La seconde raison tient à la tendance, de plus en plus marquée, de remplacer l'imitation en carton par l'objet nature.

Le théâtre de genre surtout n'admet plus les meubles, pendules, vases, objets d'art en carton; c'est quelquefois discutable, mais dans tous les cas plus économique.

Quant aux théâtres à grands spectacles, il ne leur est plus permis d'employer des armes en bois et des casques en carton. Ces accessoires sont quelquefois de véritables objets d'art, d'une exécution très soignée et d'une exactitude très rigoureuse.

Cette industrie des armes et armures, à laquelle il faut joindre celle des bijoux, n'a pris une importance qu'en 1824, avec E. Granger, un artiste très consciencieux, qui appliqua au théâtre les connaissances qu'il avait acquises dans

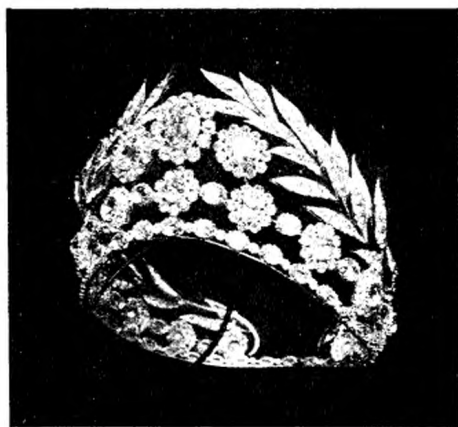


Glaive
de Talma.

(Musée
Carnavalet.)

de nombreux travaux archéologiques, de reconstitutions et de classifications d'armes, armures et bijoux anciens.

La création de *la Juive*, à l'Opéra, en 1835, marque une grande date pour cette industrie d'art et de goût, réellement française, et restée jusqu'ici sans rivale. E. Granger a eu d'excellents disciples dans ses successeurs, Leblanc et Gutperle.



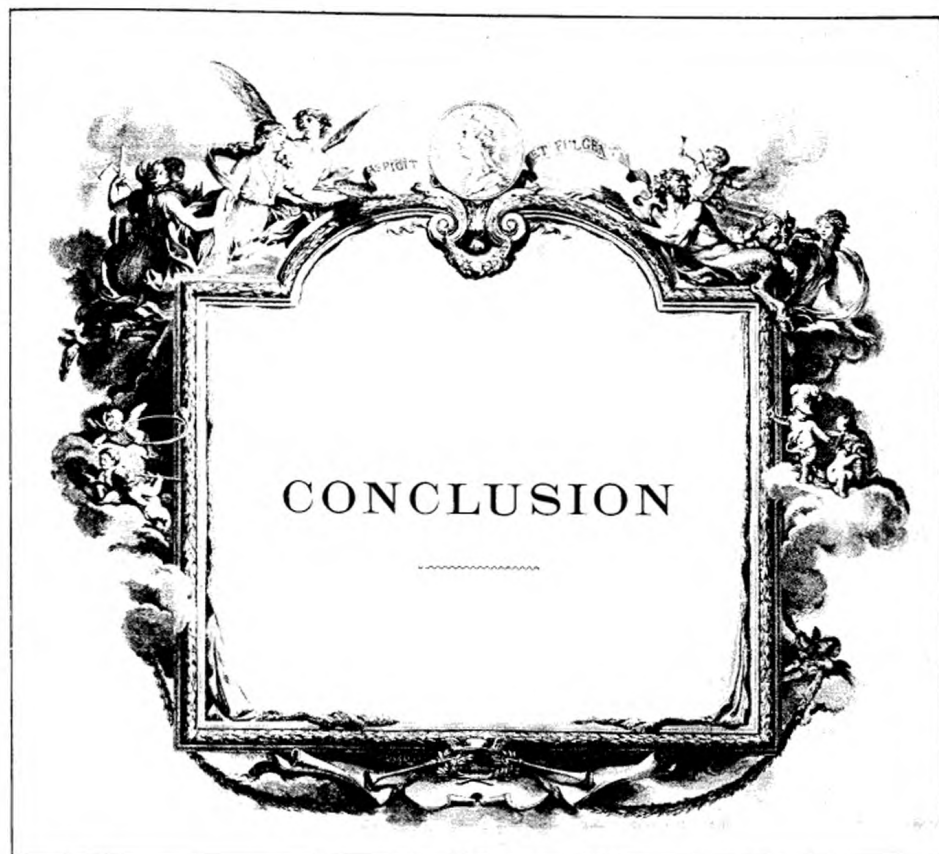
(Collection de M. H. Gutperle.)



REPertoire DE FONTAINEBLEAU,

ANNEE M. DCC. LXXVI.

- | | |
|---|--|
| <p><i>Jeudi 10 Oét.</i>
 ZUMA, Tragedie nouvelle, de M. de Favart.
 LES CURIEUX DE COMPIEGNE, Comedie en un Acte de Dancourt.
 <i>Ballet.</i>
 <i>Vendredi 11.</i>
 LA SOIREE DES BOULEVARDS, Ambigu-Comique en 3 Actes, de M. Favart.
 <i>Ballet.</i>
 <i>Mardi 12.</i>
 L'AVARE PASTEUR, Comedie nouvelle en 3 Actes, de M. Goussier.
 LE CHARIVARI, Comedie en un Acte, de Dancourt.
 <i>Jeudi 14.</i>
 WENCESLAS, Tragedie, de Rameau.
 LA LECTURE INTERROMPUE, Comedie nouvelle en un Acte, de M. le Chevalier de Celles.
 <i>Vendredi 15.</i>
 LA FAUSSE DELICATESSE, Opera-Comique en trois Actes, de M. de V. Moliere de M. Huet.
 L'AVEUGLE DE PALMYRE, Opera-Comique en 3 Actes, de M. Desrochers, Musique de M. Ropert.
 <i>Mardi 17.</i>
 LE MALHEUREUX IMAGINAIRE, Comedie nouvelle, en 3 Actes, de M. Dancourt.
 LE RETOUR IMPREVU, Comedie en un Acte, de Rameau.
 <i>Jeudi 19.</i>
 WARVICK, Tragedie, de M. de V. Huet.
 LE FAT FUNE, Comedie en un Acte, de M. de Pontevaux.
 <i>Vendredi 20.</i>
 L'INCONNUE PERSECUTEE, Opera-Comique en deux Actes, de M. Mouton, Musique de M. de V. Huet.
 ACHMET ET ALMANZINE, Opera-Comique, de L. Sade, & de Mouton.</p> | <p><i>Mardi 22.</i>
 SEMPHRAIS, Tragedie, de M. de V. Huet.
 THEODORE, Acte d'Opera, de M. de Mouton, Musique, de M. de V. Huet.
 <i>Jeudi 24.</i>
 MUSTAPHA ET ZANGIR, Tragedie nouvelle, de M. Chaperon.
 LE PALIERS VAINCU, Comedie en un Acte, de Mouton.
 <i>Vendredi 25.</i>
 LE VIVAGE TROMPEUR, Comedie nouvelle en trois Actes, de M. de V. Huet.
 LE HUI, Acte d'Opera, de M. de V. Huet, Musique de Mouton.
 <i>Mardi 27.</i>
 LE GOISME, Comedie nouvelle en trois Actes, de M. Chaperon.
 LA MORTURE, de M. de V. Huet, Comedie nouvelle en un Acte, de M. de V. Huet.
 <i>Jeudi 29.</i>
 GABRIELLE DE VERGV, Tragedie nouvelle, de M. de V. Huet.
 LE SICHEN, Comedie en un Acte, de Mouton.
 <i>Vendredi 30.</i>
 LA NOUVELLE TROUPE, Comedie en un Acte, de M. de V. Huet & Mouton.
 LES SULTANS, Comedie en trois Actes, de M. Favart.
 <i>Mardi 1er.</i>
 LE PHILOSOPHE MARIE, Comedie en 3 Actes, de Desrochers.
 CRISPIN RIVAL DE SON MAISTRE, Comedie en un Acte, de M. de V. Huet.
 <i>Jeudi 3er.</i>
 BEVERLEY, Drama, en cinq Actes, de M. de V. Huet.
 LE PROCUREUR AMBIE, Comedie en un Acte, de Mouton.</p> |
|---|--|



Les Grecs. — Le théâtre, en somme, depuis Eschyle jusqu'à Victor Hugo, et d'Aristophane à Labiche, cherche à justifier sa prétention d'être une image de la vie telle que la destinée l'impose à l'homme ou telle que l'homme se l'est faite ou se la fait.

Si la scène s'encombre ou se complique, c'est que notre vie se complique et s'encombre.

Les Grecs ont des temples faits avec des triangles et des carrés, leurs palais sont nus comme leurs dieux ; le vêtement sculpte le corps des vierges elles-mêmes et l'homme ne jette sur sa tunique aux manches et à la jupe courtes qu'une draperie flottante dont il s'enveloppe, comme encore, aujourd'hui, l'Arabe dans son manteau.

Leur vie, plus simple que la nôtre, est aussi passionnée ; la passion superbe, en lutte avec l'implacabilité du destin, dictera leurs œuvres à Eschyle, à Sophocle et à Euripide ; et ces œuvres, terribles comme les destinées inéluctables qu'elles racontent, sont restées d'une beauté d'art limpide comme le matin où elles sont nées et grandioses comme un horizon sans fin.

Leurs décors et leurs costumes de théâtre sont simples comme leurs drames; leurs décors : un palais ou le péristyle d'un temple; leurs costumes : une chlamyde de laine blanche pour les rois et les princes, les princesses et les reines; une tunique de laine brune pour les artisans et les serviteurs; et c'est tout. Les gravures de modes étaient les statues de Phidias et de Praxitèle et la mode s'éternisait comme les statues.

Le Moyen Age. — Entre le théâtre antique et celui du Moyen Age, une révolution est intervenue, plus rénovatrice qu'une conquête qui peut changer la



Philastre. Croquis à la sépia.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

langue d'une nation; mais n'en modifie pas les âmes. Cette révolution est plus qu'une substitution de rois, c'est une substitution de dieux; c'est le christianisme.

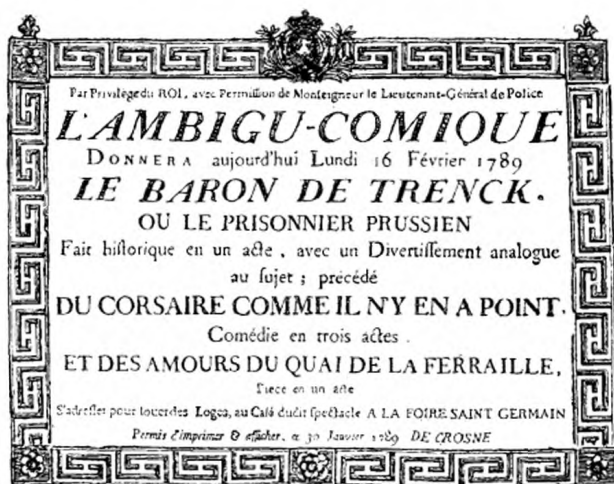
Notre théâtre, du onzième au seizième siècle, en est sorti tout entier, et il est bien la représentation de la vie d'alors qui avait pris son orientation sur le Calvaire et la représentation, non seulement de la vie intime, sanctuaire muet des adorations et des prières, mais de la vie banale, ouverte sur les horizons humains, faite de luttes et de passions, de joies et de douleurs. Le drame à raconter restait, en substance, toujours le même, c'était celui dont le dernier acte avait pour dénouement le salut éternel ou l'éternelle damnation de l'homme.

De là tous nos miracles et tous nos mystères du Moyen Age.

Les miracles ramassent le drame dans une anecdote légendaire; les mystères le racontent dans tous ses détails, d'Adam à Jésus. Il est essentiellement trini-

taire : un Dieu en trois personnes, le Père, le Fils et l'Esprit ; la Puissance, le Verbe et l'Amour le dominant. Trois acteurs protagonistes le remplissent : Dieu, Satan et l'Homme que se disputent Dieu et Satan, d'où trois mondes : en haut, le paradis ; en bas, l'enfer ; et, au milieu, la terre, le *lieu* de l'action, comme les siècles, qui sépareront le commencement du monde de sa fin, en représentent les *époques* et comme la destinée de chaque homme, né ou à naître, en est l'*intérêt*.

La réalité du drame se démontrera par le réalisme des décors : croix sous lesquelles on succombe, crucifiements qui sont des tortures, cènes où l'on boit et l'on mange comme à des repas de noces, un ciel où l'on monte par une



échelle et un enfer dans lequel on descend par la gueule d'un monstre d'Apocalypse.

Les costumes sont ceux du jour et de tout le monde, et les metteurs en scène sont dans le vrai, en raison de l'étendue de l'action qui commence à la chute d'Adam et, sans s'achever jamais, se clôt à chaque seconde par la mort de chacun de ses fils. Les apôtres sont en robes de moine, mais les moines ne sont-ils pas des apôtres ? Pilate est costumé en sénéchal ou en bailli, mais un sénéchal et un bailli ne sont-ils pas souvent d'aussi mauvais juges que Pilate ? Tous ces acteurs qui se sont fait inscrire pour le mystère et qui, habillés en gens de noblesse ou de robe, de commerce ou de métier, remplissent le rôle de valets, ne sont-ils pas, chacun pris à part, le valet de quelqu'un ? Toute cette foule qui s'agite autour de Jésus, pourquoi serait-elle juive, plutôt que française, espagnole, ou italienne ? Qu'importent les costumes, si les rôles sont de tous les temps et se jouent encore en dehors du théâtre, ici, là, plus loin et ailleurs ?

Ce drame mondial, dont la représentation dura plus d'un siècle (1437-1547) et qui a encore des reprises chez nous, en Bretagne et à Oberammergau en

Bavière, ne pouvait se jouer indéfiniment. L'Eglise, qui en avait dicté le texte, le reprend et se le réserve.

La Renaissance. — La Renaissance du seizième siècle nous ramène alors, avec le théâtre grec, 2000 ans en arrière. De Jésus nous revenons à Prométhée, de Raoul Greban à Eschyle. Les scènes des mystères, si confuses, mais si vivantes, se vident d'acteurs et de décors ; là où l'on criait et où l'on pleurait, où hurlaient les démons et chantaient les anges, on déclame des morceaux de rhétorique entre trois rideaux.

Toutes ces œuvres décalquées ne seront que des collections de discours ou traduits, ou imités, dont les paroles, sonores et vides, envelopperont le fond dramatique et le déroberont comme des feuilles mortes dérobent le chemin où

elles tombent. Il faudra la puissance de Corneille et la passion de Racine pour faire renaître l'art dramatique.



Jeton du bal des Comédiens du roi (XVII^e siècle).

(Collection de M. Sarriaux.)

Dix-septième et dix-huitième siècles. — Au point de vue très spécial qui nous occupe, le théâtre des dix-septième et dix-huitième siècles, héritier des collèges de Reims et de Bonecourt

dont les élèves jouaient en habits d'écoliers, jouera ses tragédies en habits de ville. Les trois unités, surtout les unités de temps et de lieu, ne permettront qu'un seul décor pour cinq actes.

Voltaire tend à s'échapper de l'antiquité, mais, comme on continue à appliquer « à des sujets nouveaux des formules antiques », les œuvres les plus originales restent des copies qui parquent, à ce titre, dans les vieux cadres des anciens modèles.

La scène est devenue un salon ou un palais, à volonté, dont les habitués, mis à la mode de Versailles, ne laissent pas de s'appeler César ou Cléopâtre, et, pour mieux faire croire qu'ils sont, en effet, Cléopâtre ou César, s'entretiennent de la bataille d'Actium ou de celle de Pharsale. Cependant, César ne portait pas perruque et Cléopâtre ne se poudrait pas les cheveux !

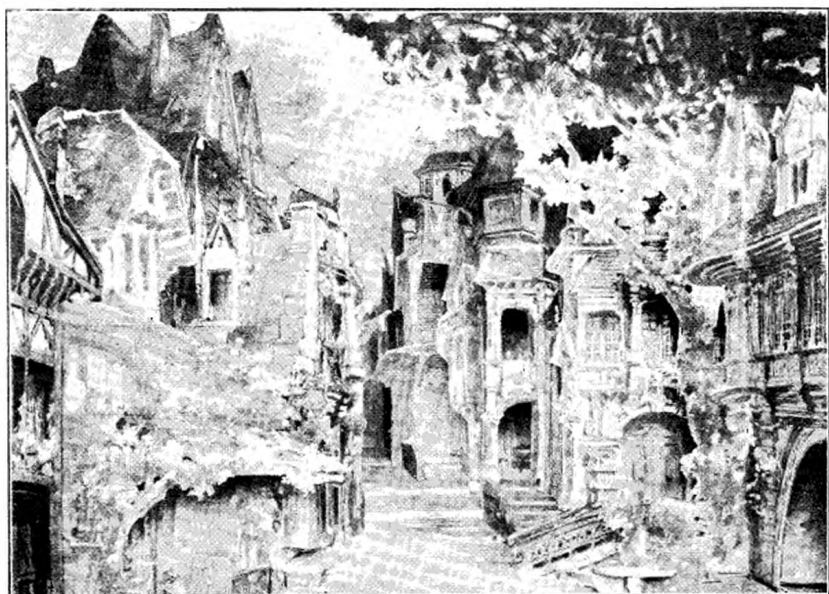
Un acteur de bon sens, et le bon sens, quand personne n'a plus le sens commun, est du génie, se mit tout seul au point.

C'était Talma, il débuta en 1787 ; quand il mourut en 1826, on commençait seulement à s'habituer à le voir jouer Auguste sous la toge à latilave.

Mais Chateaubriand, dès le commencement du siècle, avait inauguré l'ère du

romantisme. C'est alors la résurrection des formes disparues, la revivification des couleurs éteintes, la restauration des costumes soi-disant surannés, la reconstitution des milieux soi-disant imaginaires, mais qui n'étaient que des formes jadis réelles, des couleurs autrefois brillantes, des costumes qui avaient été portés et des milieux où des hommes comme nous avaient vécu.

Et l'on voulut voir revivre ces formes, chatoyer ces couleurs et reconnaître l'homme à son milieu comme les oiseaux aux nids qu'ils ont construits.



Les maîtres Chanteurs (II^e acte).
Maquette de la décoration de M. Amable.

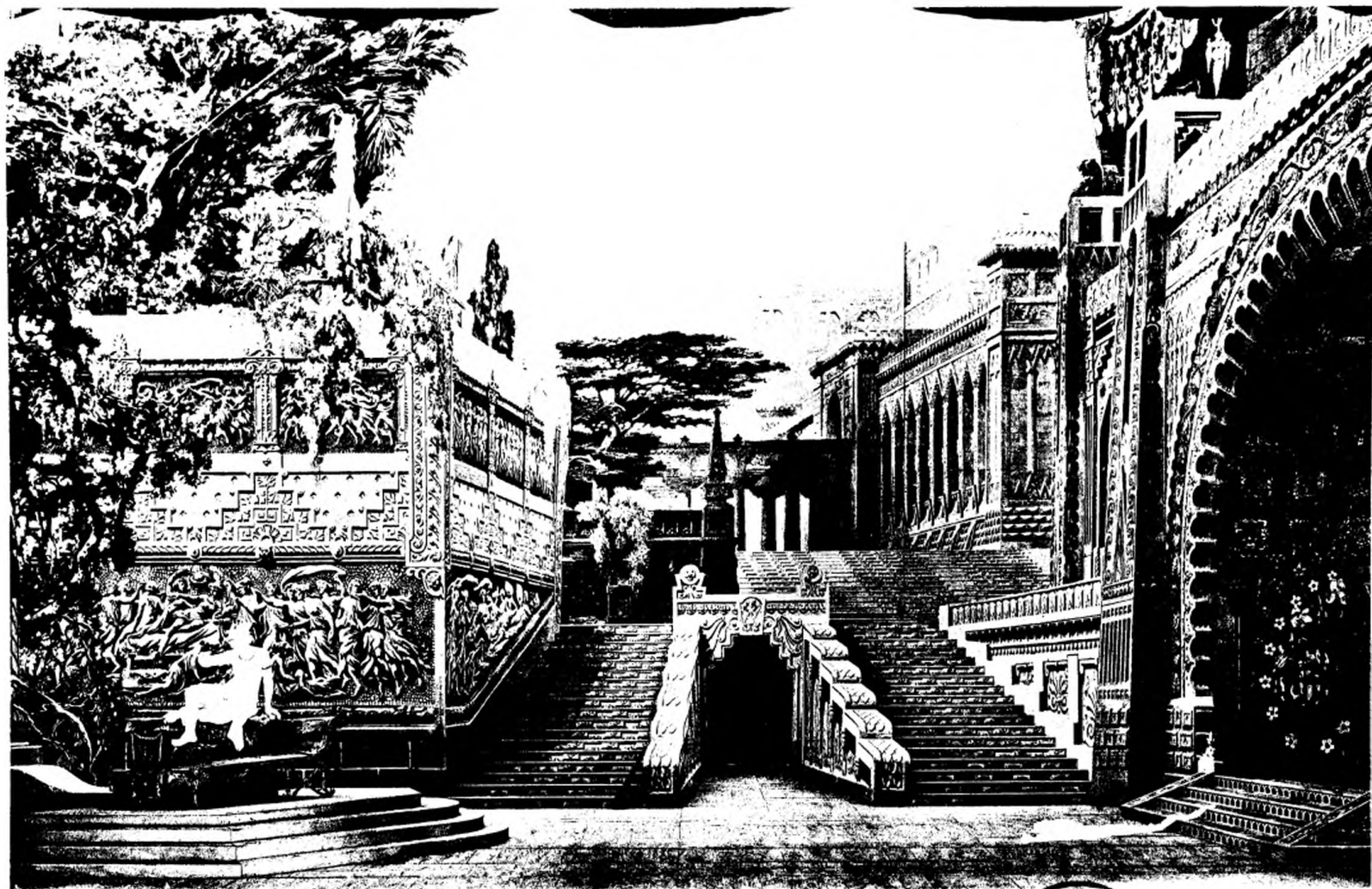
(Bibliothèque de l'Opéra.)

Le théâtre en revint, alors, à la mise en scène du théâtre au Moyen Age, tumultueuse, vivante, populaire, imagée, et de plus, très soucieuse de la reconstitution du milieu et de l'exactitude du costume.

Le genre nature. — Cette exactitude, se faisant des scrupules de dévotion, se fit méticuleuse, et le réalisme romantique devint le naturalisme moderne.

Nous croyons que ce n'est là qu'une question de mots, et que, nous entendant, au fond, sur ce que doit être l'art théâtral, quelques-uns ne cherchent qu'un terme nouveau pour le définir.

Si, toutefois, on voulait exprimer par le mot *nature* l'obligation de supprimer dans le rendu d'un décor, dans la confection d'un costume, dans le jeu d'un acteur, ce qu'on qualifie de *convention*, de *tradition*, de *professionnel* et d'*appris*,

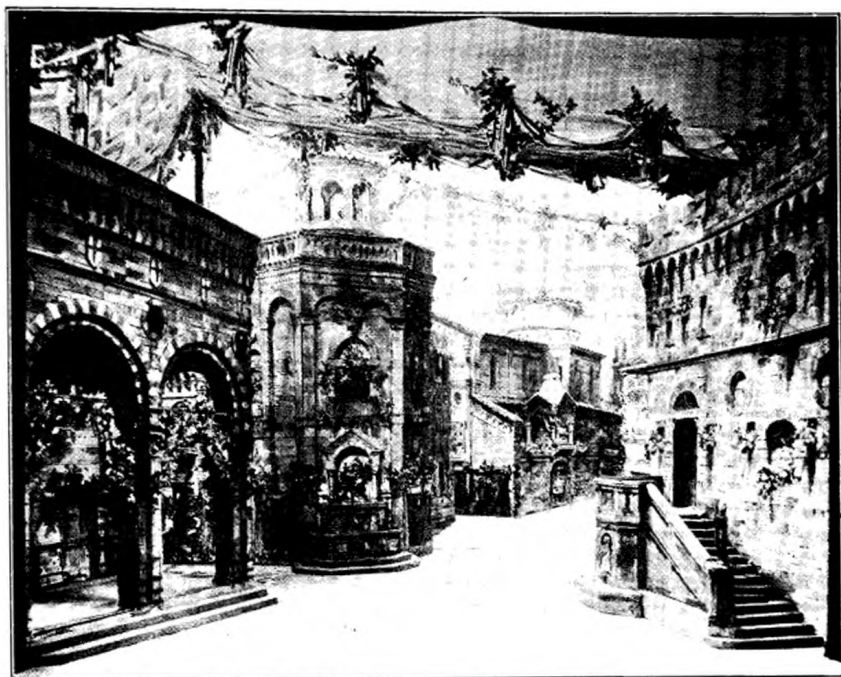


*"Astarté" — 3^e acte — Place publique de Sardes.
(Amable).*



Phototypie Berthand, Paris

pour s'en tenir au vrai en soi, au réel dans toute sa sécheresse et sa nudité, à l'habituel dans toute la servitude de mouvements d'automate, nous dirons qu'il n'y a qu'à laisser faire les adeptes de cette école, parce que le *nature* est matériellement et psychologiquement impossible. Vaine est leur prétention; leur vrai, leur réel, leur habituel ne sera jamais, dans son expression scénique, que la traduction de leur sensation personnelle, différente d'individu à individu, et aussi variable pour le même individu que, dans la même heure, les mouvements



Hélène (2^e acte).

Maquette de la décoration de MM. Jambon et Bailly.

(Bibliothèque de l'Opéra.)

d'une branche agitée par le vent qui passe ou balancée par l'oiseau qui s'y pose.

L'homme, en effet, ne perçoit une chose que par la sensation qu'il en reçoit, et il ne peut faire connaître cette sensation qu'en la traduisant par un signe, un geste, une parole, un récit, un dessin.

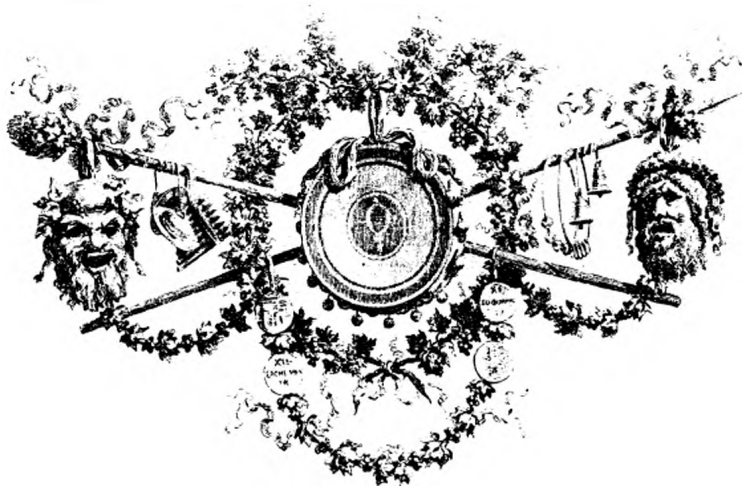
Mais, si notre sensation n'est jamais adéquate à l'objet qui l'a produite, la traduction que nous en faisons n'est pas non plus équivalente à la sensation qu'elle extériorise, parce que cette traduction dépendra moins de la sensation elle-même que de beaucoup de circonstances étrangères à cette sensation, comme notre manière personnelle de nous exprimer, notre façon de voir, notre impressionnabilité et notre goût du moment.

Que devient, au milieu de toutes ces influences, l'exactitude objective de notre sensation et de sa traduction ? et qu'importe alors la réalité des choses, puisque, pour nous et en nous, elle subira les variations de notre sensibilité et de celle d'autrui, puisque nous ne la saisirons jamais en elle-même, mais seulement en nous, où elle ne pénétrera qu'à travers le prisme de nos sensations, brisée comme le bâton plongé dans l'eau, ou décomposée comme un rayon de soleil dans une goutte de pluie.

C'est donc le prisme qu'il s'agit de bien choisir, et l'âme d'un artiste est précisément ce prisme qui nous donnera du monde et de la vie l'image, sinon la plus exacte, puisque l'exactitude absolue est impossible, du moins l'image la plus puissante et la plus belle. Et c'est le théâtre, dans ses spectacles vivants, qui pourra le mieux résumer, dans une vision d'art, les sensations les plus vibrantes que puisse nous apporter la nature impassible au milieu de ses merveilles et indifférente à ses propres bouleversements.

Quant au genre *nature*, l'animal seul semblerait en avoir le secret : son imitation instinctive ne se prêtant à aucune libre interprétation. L'homme en est radicalement incapable, quel que soit son degré d'intellectualité. Au théâtre, comédiens, décorateurs, costumiers sont tous persuadés qu'ils rendent la nature telle qu'elle est, et, au fond, ne traduisent que celle qu'ils ont vue avec leurs yeux et comprise avec leurs tempéraments ; si cette interprétation nous donne la sensation, l'émotion du vrai, ils ont fait œuvre d'artiste et n'ont pas à en chercher d'autre.

CHARLES REYNAUD.



LISTE DES EXPOSANTS

Avant de publier cette liste, nous sommes heureux d'adresser, au nom du Comité d'installation, tous nos remerciements aux Exposants et Amateurs qui ont bien voulu se dessaisir de parties de leurs précieuses collections, pour nous permettre d'organiser notre Musée rétrospectif pendant la durée de l'Exposition, et de nous avoir autorisé, après la fermeture, à faire choix d'un certain nombre des pièces que nous avons fait figurer dans ce rapport.

MM. BAILLY (A.).

BAPST (G.).

M^{lle} BARTET (J.).

BIBLIOTHÈQUE DE LA CO-
MÉDIE-FRANÇAISE.

BIBLIOTHÈQUE DE L'O-
PÉRA.

M. BLANDIN (F.).

MM. BODINIER (Ch.).

BRAND (P.).

BRISSON (A.).

CARNOT (F.).

CARPEZAT (E.).

CHABERT DE BRACK

CHAPERON (P.).

CHERAMY.



LISTE DES EXPOSANTS (suite)

MM. COUTANT (E.).	M ^{me} KINEN.
COUTANT (P.).	M ^{me} LEBARBIER DE TINAN.
DESPLECHIN (E.).	MM. LOYER (A.).
DECONCHY.	MOISSON.
FORMIGÉ (C.).	MILLET.
GAILHARD (A.).	PHILIPPON (Ch.).
GILLET DE GRAND-MONT.	M ^{lle} REYNAUD.
GUTPERLE (R.).	MM. RICHARD.
HALLÉ (C.).	SARRIAU (H.).
JAMBON (M.).	THOMAS (Th.).



TABLE DES GRAVURES

Accessoires de scène du <i>Malade imaginaire</i> . (Nomenclature extraite du manuscrit de Mahelot).	73
Adrienne Lecouvreur. (Autographe.)	168
Affiche de l'Ambigu Comique. (16 février 1789.)	197
Affiche des Artistes dramatiques et lyriques de la République.	131
Affiche : Les Comédiens de la troupe choisie. (<i>Lygdamon et Lidias</i>).	10
Affiche des Comédiens de Mgr le Maréchal duc de Richelieu. (<i>Le Préjugé à la mode. L'usurier gentilhomme</i>).	110
Affiche du jeudi 25 janvier 1759. (<i>Les Troqueurs. — Raton et Rosette</i>).	101
Affiche du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. (<i>Alcibiade</i> , de M. Quinault.)	71
Affiche du théâtre du Marais. (<i>Jodelet Maître</i> , de M. Scaron.)	72
Affiche de l'Opéra. (1 ^{re} représentation des <i>Huguenots</i>).	124
<i>Aïda</i> . — Costume d' <i>Amneris</i> . (Maquette.)	181
<i>Aïda</i> . III ^e acte. Maquette de la décoration de Chéret.	143
Alboni (M ^{me}) dans <i>Sémiramis</i> . Caricature à la plume, de Girod.	178
<i>Andrienne</i> (l') de Térence. Scène à trois personnages. (Manuscrit du dixième siècle.)	28
<i>Andrienne</i> (l') de Térence. Scène à quatre personnages. (Manuscrit du dixième siècle.)	29
<i>Andrienne</i> (l'). (Térence des Ducs.) Acte I ^{er} , scène v. Simon et Davus.	30
Aquarium (l'), d'après un dessin de la décoration de Chéret. (Théâtre de la Gaîté.)	144
<i>Armide</i> . (Maquette du costume d'), 1787.	11
<i>Armide</i> (M ^{lle} Maillard dans le rôle d'), 1812.	176
Atelier des costumes de l'ancien Opéra-Comique. (Aquarelle de M. Th. Thomas.)	92
Atelier Rubé et Chaperon. (Aquarelle de M. P. Chaperon.)	99
<i>Athalie</i> . Costume de la Reine, d'après un croquis de Boequet.	166
Bacchante Actrice de l'Opéra en habit de). Estampe du dix-huitième siècle.	161
Bas-relief de Pompéi. Marchand de masques.	21
Bas-relief de Pompéi. (Scène à cinq personnages.)	24
Berain. — Dessin d'un costume oriental.	158
Billet de faveur. (Dix-huitième siècle.)	119
Billet de théâtre. (Comédie-Française, dix-huitième siècle.)	84
Boequet. — Costume de danseuse, 1768.	166

Boucher. — Esquisse à l'encre d'un costume de Triton.....	114
Cambon, peintre-décorateur, 1802-1873. (Portrait.).....	127
Carte d'entrée du théâtre des petits appartements. (Vignette de Cochin.).....	105
Cartes au théâtre (les). (D'après une affiche intitulée : Origine des cartes à jouer.).....	109
Casque de Talma, modelé par David.....	191
Chant des quatre vertus. (Ballet de la Roynie.).....	79
Charles VI. (Costume du dauphin.).....	178
Cicéri. — Esquisse à la plume et à la sépia.....	121
Cicéri, peintre décorateur, 1782-1868. (Portrait.).....	120
Circé. — Décoration du ballet de la Roynie. (Estampe.).....	80
Chéret, peintre décorateur, 1820-1882. (Portrait.).....	137
Comédien (un), figurine en ivoire.....	154
Contat (M ^{lle} Louise). (Dans le rôle des <i>Trois Sultanes</i> .).....	167
Coppélia. — I ^{er} acte. (Maquette de la décoration de Darau.).....	142
Costume d'homme de 1760. (Ballet du Roy.).....	164
Costume d'homme d'armes. (Dessin de Th. Thomas.).....	190
Costume à paniers (1760). (Ballet du Roy.).....	165
Costume de prince, dix-septième siècle. (Maquette d'après Bérain.).....	93
Costumes de Romain et Romaine (dix-huitième siècle).....	156
Costume de danseuse, 1765. (Maquette.).....	165
Danseuse du théâtre d'Herculanum. (Bronze.).....	22
Décor d'une représentation au Collège Louis-le-Grand (dix-huitième siècle).....	108
Degotti. — Esquisse d'un vestibule de palais.....	116
Déserteur (le), I ^{er} acte. (Gouache de Moreau, 1788.).....	118
Déserteur (le), III ^e acte. (Gouache de Moreau, 1788.).....	119
Despléchin, peintre décorateur, 1802-1878. (Portrait.).....	123
Destruction de Troye la Grant (la), mise en personnages par Jacques Millet. (Lyon, 1485.).....	47
Destruction de Troye la Grant (la). Scène à cinq personnages.....	48
Destruction de Troye la Grant (la). Mort d'Hector.....	49
Dorval (M ^{lle}) (autographe de).....	179
Equipe de nuées. Machinerie du dix-huitième siècle.....	91
Essais de changement à vue, dix-huitième siècle. — Décoration d'une prison.....	112
Essais de changement à vue, dix-huitième siècle. — Décoration de la même prison détruite par un enchantement.....	113
Eunuque (l'), acte I ^{er} , scène II. <i>Phédria. Parménon. Thaïs</i> . (Térence des Ducs).....	32
Eunuque (l'), acte IV, scène VIII. <i>Chremès. Thaïs</i> . (Térence des Ducs.).....	33
Eunuque (l'), acte III. (Térence de 1496.).....	41
Explication des <i>Mystères</i> en plein vent.....	8
Farandole (la), I ^{er} acte. (Maquette de la décoration de Lavastre.).....	145
Faust, I ^{er} acte, 1 ^{er} tableau. (Maquette de la décoration de Despléchin et Lavastre.).....	124
Faust, III ^e acte, 2 ^e tableau. (Maquette de la décoration de Cambon.).....	126
Favorite (la), II ^e acte. (Maquette de la décoration de Cambon.).....	130
Favorite (la), IV ^e acte. (Maquette de la décoration de Rubé et Chaperon.).....	139
Fiocre (M ^{lle} E.). (Buste de Carpeaux.).....	180
Frédégonde, IV ^e acte, 2 ^e tableau. (Maquette de la décoration de M. Amable.).....	150
Fresque de Pompéi. (Scène à trois personnages.).....	25
Fresque de Pompéi. (Scène à quatre personnages.).....	26
Fresque de Pompéi. (Scène à deux personnages.).....	27
Freischütz (le), III ^e acte. (Maquette de la décoration de Lavastre.).....	146
Frontispice de <i>Dulcicus</i> de Hrosvita. (Nuremberg, 1501.).....	52
Frontispice de l' <i>Eunuque</i> . (Térence de 1496.).....	40
Frontispice de l' <i>Ileautontimerumenos</i> . (Térence de 1496.).....	38
Frontispice du manuscrit de Mahelot.....	9
Frontispice du <i>Mystère de la Conception</i>	42
Galop chromatique. (Pochade.).....	187
Gauthier Garguille.....	63

Germain. — Esquisse.....	13
Gigogne (dame). Estampe du seizième siècle.....	38
Glaive de Talma.....	191
Grand Opéra. Charge du journal <i>le Miroir</i>	78
Gros-Guillaume.....	62
Guaimard, dans le rôle de Masaniello. (Pochade de Dantan.).....	182
Guillot Gorju.....	63
Habits de grand sérieux. Dessin du dix-huitième siècle.....	160
<i>Hamlet</i> , IV ^e acte (Maquette de la décoration de Lavastre.).....	137
<i>Hécyre</i> (l'), acte III, scène 1 ^{re} . <i>Parménion, Pamphile, Tércence des Ducs</i>	35
<i>Hellé</i> , II ^e acte. (Maquette de la décoration de MM. Jambon et Bailly.).....	201
<i>Hernani</i> . Décoration au trait de Loyer et Cicéri.....	133
<i>Huguenots</i> (les), 1 ^{er} acte. Maquette de la décoration de M. Chaperon.....	123
<i>Huguenots</i> (les), V ^e acte, 2 ^e tableau. (Maquette de la décoration de Rubé.).....	122
<i>Huguenots</i> (les). M ^{lle} Dorus-Gras dans le costume de la Reine.....	95
<i>Inceste supposé</i> (l'). Esquisse de la décoration de Mahelot.....	66
<i>Jeanne d'Arc</i> , IV ^e acte, 1 ^{er} tableau. (Maquette de la décoration de Cambon.).....	127
<i>Jeanne d'Arc</i> , IV ^e acte, 2 ^e tableau. (Maquette de la décoration de Cambon.).....	128
<i>Jeanne d'Arc</i> . — Homme d'armes. (Dessin de Frémiet.).....	180
<i>Jeanne d'Arc</i> . — Vendeur de chapelets. (Dessin de Frémiet.).....	95
Jeton de l'Académie de drame et de musique de La Rochelle.....	83
Jeton du bal des Comédiens du roi. (Dix-septième siècle.).....	198
Jeton des Comédiens du roi.....	70
<i>Juan (don)</i> , II ^e acte, 1 ^{er} tableau. (Maquette de la décoration de Chéret.).....	129
<i>Juan (don)</i> , costume fantaisiste dessiné par Grévin.....	182
Lavastre (J.-B.), peintre décorateur 1833-1890). Portrait.....	147
Lekain. — Dans le rôle de Gengis-Khan. (Estampe.).....	169
Lekain. — Dans le rôle de Gengis-Khan. (Maquette.).....	169
<i>Macbeth</i> . — Les Sorcières. (Esquisse de Neuville.).....	96
<i>Macbeth</i> . — Scène fantastique. (Esquisse de Neuville.).....	97
<i>Maçon</i> (le). Dessin d'une décoration de Basolé.....	134
Magasin d'accessoires (un).....	186
<i>Maître Pierre Pathelin</i> . — Maître Pierre et Guillemette.....	55
<i>Maître Pierre Pathelin</i> . — Pathelin et le Berger.....	57
<i>Maîtres chanteurs</i> (les), II ^e acte. — (Maquette de la décoration de M. Amable.).....	200
Marino Faliero. — Carrefour de saints Jean et Paul. Estampe d'une décoration du théâtre italien.....	135
Mars (M ^{lle}). Autographe.....	173
Mars (M ^{lle}), enfant, dans <i>la Sœur de Jocrisse</i> , par Droling.....	173
Mars (M ^{lle}). Mobilier de sa chambre.....	174
<i>Masaniello</i> . — Costume de pêcheur napolitain.....	177
Masque de Clytemnestre. Reproduction de C. Hallé.....	48
Masque de comédie. Reproduction de C. Hallé.....	49
Masque ornemental du théâtre antique de Vayson.....	20
Mauri (M ^{lle} Rosita), dans le rôle de <i>la Korrigane</i> . (Peinture de M. Bertier.).....	183
Médée (costume de), dix-huitième siècle.....	163
Miracle de Robert le Diable. (Manuscrit du quinzième siècle.).....	61
Miracle de saint Valentin. (Manuscrit du quinzième siècle.).....	53
<i>Mirame</i> . Décoration d'après une estampe de 1641.....	103
Mort de Judas. — Scène du <i>Mystère de la Passion</i>	50
<i>Mystère de Valenciennes</i> . — Maquette reconstituée par MM. Gabin et Duvernois sous la direction de Charles Nutter.....	37
<i>Noces de Tétis</i> . — Décoration de Torelli. (Estampe.....	81
Parade à la foire Saint-Laurent. — (Peinture.....	155
Paradol (M ^{lle}), de la Comédie-Française, dans le rôle d'Athalie. Aquarelle de Devéria.....	170
Philastre. — Esquisse à la sépia.....	196

<i>Philoclète</i> . — Décoration des 1 ^{er} et 2 ^e actes. (Estampe.)	111
<i>Polyeucte</i> , V ^e acte, 4 ^{er} tableau. (Maquette de la décoration de Lavastre et Desplechin.)	148
Prospectus de l'établissement de l'Opéra.	75
Règlement pour l'Opéra de Paris. Vignette de Boucher.	74
<i>Reine de Chypre</i> (la), IV ^e acte. Maquette de la décoration de Lavastre et Desplechin.	125
Reines du Théâtre (les) : M ^{lle} Duchesnois, M ^{lle} Mars.	188
Répertoire de la Comédie-Française sous la Restauration.	171
Répertoire des spectacles de la Cour (1770). (Gravure de Moreau le Jeune.)	87
Répertoire du Théâtre de Fontainebleau (1763). (Gravure d'Aug. de Saint-Aubin.)	85
Répertoire du Théâtre de Fontainebleau (1776)	193
Répertoire du Théâtre-Français sous la Restauration.	199
<i>Robert le Diable</i> . Cloître de Sainte-Rosalie. (Maquette de la décoration de 1875 de Rubé et Chaperon.)	132
<i>Roi de Lahore</i> (le). Costume d'un flûtiste du Paradis d'Indra, par Lacoste.	179
Rubé, peintre décorateur, 1817-1899. (Portrait.)	121
Sallé (M ^{lle}). Gravure de Lancret.	162
<i>Sapho</i> , 1 ^{er} acte. Maquette de la décoration de Rubé et Chaperon.	138
Scène à six personnages, du seizième siècle.	68
Sébastien de Portugal (don), costume de Zaïda, par Lormier.	177
Sermon Sainet Jehan. Scène du <i>Mystère de la Passion</i> .	43
Servandoni, peintre décorateur. Portrait	115
Servandoni. Un intérieur de palais.	117
<i>Sigurd</i> . Costume de Hagen. (Maquette.)	181
Sophie Arnould. (Portrait.)	151
Talma, dans le rôle de Néron. (Estampe.)	172
Tancrède (Levêque dans le rôle de) (1892).	175
<i>Temptation de Jésus</i> . — Scène du <i>Mystère de la Passion</i> .	45
Théâtre au Collège de Rennes (le), estampe.	42
Théâtre comique au seizième siècle. (Estampe de J. Gourmont.)	56
Théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à S. A. R. M ^{me} la Princesse de Piedmont.	107
Théâtre de l'Opéra au Palais-Royal (1769). (Maquette de M. Philippon.)	90
Théâtre de l'Opéra. — Médailhon de Lagrange.	77
Théâtre de l'Opéra. — Plan de Charles Garnier.	77
Théâtre d'Orange. — Reconstitution de la scène. (Maquette de M. H. Darvant, d'après Caristie Martel.)	45
Théâtre romain. — Gravure du <i>Térence</i> de 1493.	39
Théâtre de Taormine, état actuel.	16
Thierry, peintre décorateur, 1810-1866. (Portrait.)	136
<i>Tribut de Zamora</i> . La route de Thèbes. (Maquette de la décoration de Lavastre.)	149
<i>Triomphe de l'Amour</i> (ballet). Habits des nymphes de la suite d'Orithie.	157
Triton dansant. Ballet du Roi, dix-huitième siècle. (Maquette.)	159
Valsuani, dit l'Italien.	94
Véron (le docteur), statuette chargée de Dantan.	76
Vignette. — Prospectus de Hallé dit Mercier.	189
Vue perspective de la mécanique et construction d'un intérieur de théâtre. (Aquarelle.)	89
Vue perspective de la mécanique et construction d'un intérieur de théâtre (dix-huitième siècle). (Gravure.)	88





PLANCHES HORS TEXTE

Armes et armures de théâtre.....	182
<i>Astarté</i> , III ^e acte : Place publique de Sardes. (Décor de M. Amable.).....	200
<i>Astarté</i> , IV ^e acte, 2 ^e tableau : Le temple d'Astarté. (Esquisse de M. Carpezat.).....	108
Ballet des Sciences. — Dessin à la plume et à l'encre de Chine. (Attribué à Servandoni.).....	104
Bijoux de théâtre.....	184
Cambon. Décoration fantastique. (Esquisse au fusain.).....	118
Coiffures de théâtre.....	188
Comédie ou farce à six personnages. — Gravure de H. Lieftrick (sixième siècle).....	44
Comédiens français. — Estampe d'après Watteau.....	74
Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. — Gravure de P. Mariette.....	60
<i>Comte d'Egmont</i> . — Esquisse d'une salle de fêtes, par P. Chaperon.....	70
Costumes types du seizième siècle. — <i>Dame Ragonde; Colombine, Gandolin, le Capitaine Matamore</i>	64
Degotti. — Esquisse à l'encre de Chine.....	98
<i>La Farandole</i> , III ^e acte. Maquette de la décoration de J.-B. Lavastre.....	146
<i>Faust</i> , IV ^e acte, 1 ^{er} et 2 ^e tableaux : <i>Le Valpurgis</i> . Maquettes des décorations de Rubé et Chaperon.....	140
<i>Glorieux le</i> , acte III, scène III. — Estampe d'après Lancret.....	80
Kioto. — <i>La Rue des Théâtres</i> . Croquis de voyage de A. Bailly.....	128
<i>Maïe (le)</i> . 1. <i>Le camp de Sarastra</i> : Maquette du décor de Rubé, Chaperon, Jambon.	
2. <i>Les ruines du temple de Djahi</i> : Maquette du décor de J.-B. Lavastre et Carpezat.	170
<i>Notre-Dame de Paris</i> . — Toile de fond : esquisse à la colle de Chéret.....	152
Palais italien. — Première esquisse d'une décoration de Galli Bibiena.....	94
<i>Patrie</i> , 1 ^{er} acte : <i>Halle à la Boucherie</i> . — Décoration de Poisson.....	158
<i>Patrie</i> . Salle des fêtes du palais du duc d'Albe : décoration de M. Amable.....	164
<i>Prophète (le)</i> , III ^e acte : Maquette de la décoration de Rubé et Chaperon.....	122
<i>Prophète (le)</i> , V ^e acte, 2 ^e tableau : <i>Grande salle du palais du Münster</i> . — Décor de MM. P. Chaperon et fils.....	134
Théâtre antique (Le). Miniature du <i>Térence des Ducs</i>	36
Théâtre antique de Taormine. — Reconstitution d'après une aquarelle de Viollet-le-Duc.....	1

Théâtre de Taorminum. <i>Vue de l'avant-scène ou proscenium rétabli et tel que l'on présume qu'il pouvoit être d'après ce qui en existe encore.</i> — Gravure de Berthault d'après Paris, architecte du roi (dix-huitième siècle).....	22
Théâtre d'Orange. — La scène pendant les représentations de la Comédie-Française. (Photographie de Mairet.).....	14
Théâtre et boutique d'un marchand d'orviétan. (Seizième siècle.).....	34
<i>Théodora.</i> Intérieur de palais. 1 ^{re} esquisse à la colle, de M. Jambon.....	176
Vestibule d'un palais. — Esquisse à la plume, attribuée à Servandoni.....	86



TABLE DES MATIÈRES



INTRODUCTION	7
Antiquité	15
Chez les Grecs. — Origine. — Le premier dialogue dramatique. — Tragédie — Comédie. — Unité de décor. — Masques. — Costumes traditionnels. — Chez les Latins. — <i>Ludi scenici</i>. — Fêtes des moissons. — <i>Satyræ</i>. — Livius Andronicus. — Théâtres latins. — L'Atellane. — Mimes et pantomimes.	
Moyen Age.	37
Le drame liturgique. — Les jeux et miracles. — Les Mystères. — Les confrères de la Passion. — Théâtre comique. — Moralités. — Farces et sotties.	
Théâtre de la Renaissance.	61
Ronsard. — Jodelle. — Alexandre Hardy. — Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.	
THÉÂTRE MODERNE ET CONTEMPORAIN	
Les premiers théâtres permanents de Paris.	71
La première salle de spectacles. — Théâtre du Marais. — Théâtre de Molière. — Théâtre de l'Opéra.	
Naissance du théâtre lyrique en France.	78
Les ballets. — Le merveilleux au théâtre.	
La mise en scène.	87
Le metteur en scène. — Le décorateur. — Le machiniste. — Le costumier. — Acces- soires et réglage des décors.	
Du décor	99
Décorations en plein air. — De la plantation et de la peinture du décor aux dix-septième et dix-huitième siècles jusqu'à Servandoni. — Réforme de Servandoni. — La scène et les décors depuis Servandoni jusqu'à nos jours.	
Eclairage scénique	141
Premières représentations de nuit. — Chandelles. — Bougies et lampions. — Quinquets. — Gaz. — Electricité. — Influence de la lumière sur les décors. — Lumières vivantes et élec- tricité. — Degrés d'intensité de la lumière.	
Du costume	153
Les Mystères. — La Renaissance et l'époque classique. — Costumes des ballets et leur réforme. — Réforme du costume des théâtres lyriques. — Réforme du costume des théâtres dramatiques. — Talma. — Les costumes de 1792 à 1830. — Romantisme et réalisme.	
Accessoires. Bijoux. Armes et armures	185
CONCLUSION.	195
Liste des exposants.	203
Table des gravures.	205

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES
