

UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00314802 0

H. B.
1882
48

LA

MACHINERIE AU THÉÂTRE

DU MÊME AUTEUR :

A la même librairie.

A la Côte occidentale d'Afrique. — Un vol. illustré avec cartes.

En préparation :

CHRONIQUES HISTORIQUES : **Les Chevaleries féminines**



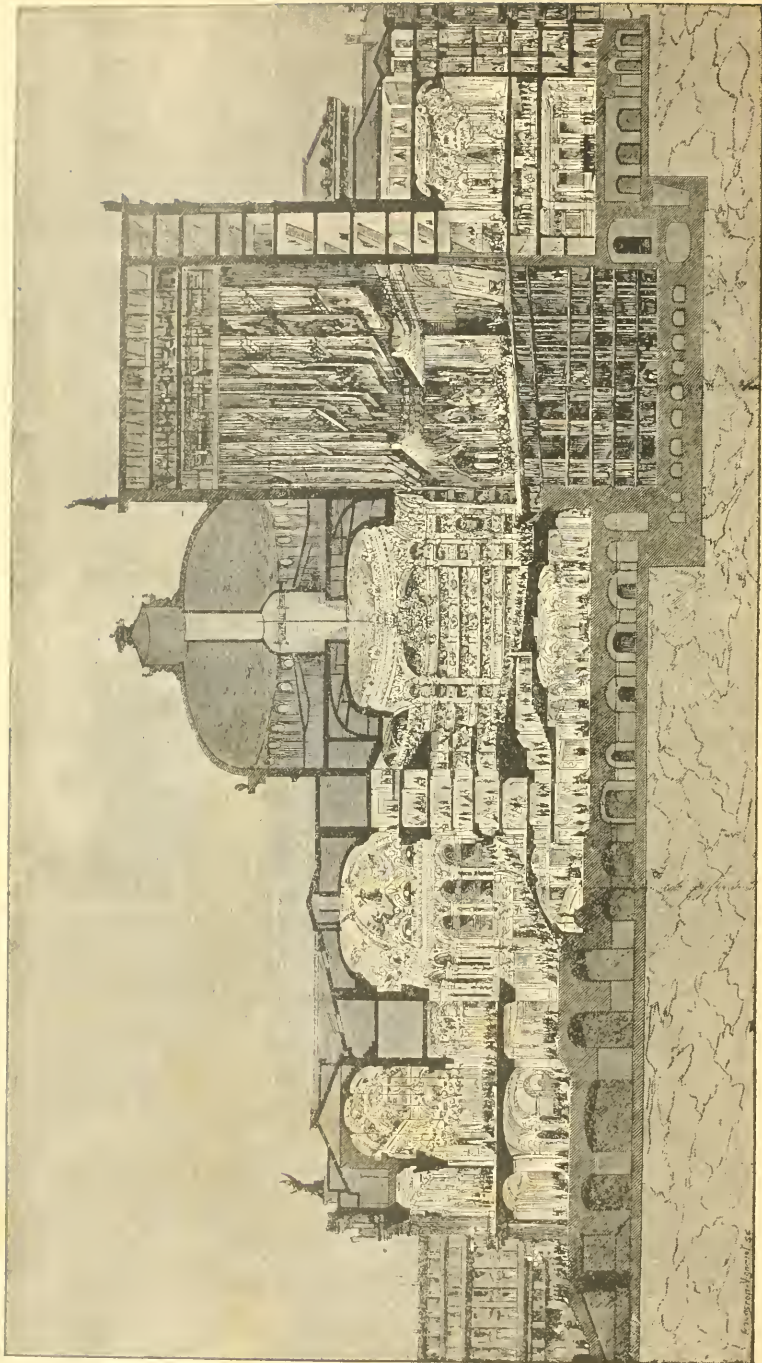


Fig. 1 — Coupe longitudinale de l'Opéra de Paris. — D'après le Monde Illustré.

E. M. LAUMANN

LA
MACHINERIE AU THÉÂTRE

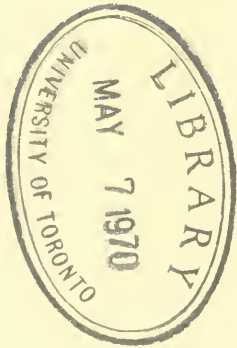
DEPUIS LES GRECS JUSQU'À NOS JOURS

OUVRAGE ORNÉ DE 26 GRAVURES



MAISON DIDOT
FIRMIN-DIDOT ET C^{ie}, ÉDITEURS
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, 56, RUE JACOB
PARIS

PN
2091
58433



PREMIÈRE PARTIE

L'HISTOIRE

I

LES GRECS. — LES ROMAINS

Dès que l'homme fut sorti des luttes brutales, dès qu'à son foyer il put songer, sa pensée se tourna vers le rêve.

Il lui sembla impossible que la vie fût seule occupée par lui et que la mort en fût le terme. Pour se nier à lui-même cette décevante conception, il créa la légende.

Ce fut d'abord un imaginaire, qui le soir à la lueur diffuse du feu, dans une clairière, au seuil d'une caverne et plus tard d'une case, raconta ses rêves, puis en imagina pour charmer la tribu, et, de la parole au geste, le pas était si restreint, qu'il fut vite franchi. Le théâtre était créé.

Thespis, dont les Grecs nous ont transmis le nom gravé dans l'immortel paros, ne devait être autre chose qu'un conteur mime, auquel plus tard un chœur vint s'adjoindre : chœur dont la première mission fut d'éclairer le public sur l'unité de temps, de lieu et d'action. D'autres pensent, au contraire, que ce fut lui qui joignit au chœur un personnage remplissant plusieurs rôles, tour à tour, et illustrant pour ainsi dire le récit fait par le chœur, récit auquel il prenait part lui-même. Ce glorieux poète, qu'on fait naître au bourg d'Icarie, près Athènes, l'an 536 avant notre ère, fut considéré par ses concitoyens comme le précurseur d'Eschyle et d'Euripide. C'est donc à lui que nous devons faire remonter l'origine du théâtre occidental, car depuis des siècles l'Inde possédait déjà un art théâtral, aux règles nettement établies, lorsque les illustres tragiques grecs mirent à la scène leurs œuvres immortelles.

Nous n'avons pas l'intention de faire ici un précis d'histoire sur le théâtre à travers l'humanité, ni sur ses origines; mais avant d'en parler comme nous le devons faire, c'est-à-dire, avant d'en dévoiler tous les moyens aux yeux de nos lecteurs, il nous semble nécessaire de fixer les différentes évolutions de l'art dramatique, pour suivre ainsi, pas à pas, ses différents progrès, et montrer que beaucoup de choses restent à faire, en présence de ce qui a été fait.

Chez les Grecs, le théâtre, comme presque tous les actes de la vie, était plutôt une cérémonie religieuse. Ce plaisir, placé sous l'égide de Dionysos (Bacchus),

était avant tout considéré comme un hommage rendu à ce dieu même. Aller au théâtre semblait un acte pieux et aucune représentation ne commençait sans qu'un sacrifice fût offert sur l'autel qui se dressait au centre du *proscenium*, partie qui séparait le public



Fig. 2. — Scène de théâtre grec.

des acteurs, et dans laquelle plus tard le chœur accomplit ses évolutions.

Ce fut au lendemain des glorieuses et sanglantes journées de Marathon et de Salamine, que la Grèce, s'éveillant d'une lourde anxiété, tourna bientôt ses seuls regards vers les arts, vers tout ce qui chantait, vers tout ce qui berçait le vieil espoir humain, ses désirs, ses appétits, ses enthousiasmes.

C'est au lendemain de ses victoires, que l'art dramatique prit en Grèce son véritable essor et que furent édifiés ces théâtres dont les ruines effarent aujourd'hui notre civilisation.

Le premier théâtre, ou, du moins, celui qui semble le premier, était le théâtre de Dionysos, édifié vers la 70^e Olympiade, au flanc de la colline sacrée que couronnait le Parthénon. Par la suite, toutes les cités grecques eurent le leur, et c'est dans leur enceinte que les rhéteurs parlaient au peuple, car seule, Athènes conserva jalousement sa tribune aux harangues, dressée en face de cette mer, témoin éternel de la défaite des Perses et de leur roi Xerxès!

Le théâtre grec, ainsi que nous le disions plus haut, était adossé ou creusé au flanc d'un coteau; il présentait deux divisions bien distinctes : la partie réservée au public et celle réservée aux acteurs.

La partie réservée au public affectait la forme elliptique; elle était composée de rangs divisés eux-mêmes en parties destinées aux différentes castes de la société *cavea* et *visorium*; la partie inférieure, c'est-à-dire la plus près de la scène (*cavea*) était réservée aux personnages de marque, aux héros, aux magistrats, à l'élite; la partie supérieure (*visorium*) était réservée à la plèbe et aux esclaves. De petits murs partageaient l'ellipse, du haut en bas, en cinq, six ou sept autres parties différentes, contribuant aussi à sélectionner encore le public: ils venaient s'arrêter au centre du théâtre vers lequel ils convergeaient.

L'autel à Dionysos était dressé au centre du prose-

nium. juste en face le siège du grand prêtre; cet autel, appelé *thymète*, décoré de pampres et de masques (comica), attestait la présence et le bon vouloir du dieu.

La scène, partie la plus intéressante du théâtre grec, se divisait en de nombreuses parties : le *proscenium*, qui était la partie toujours en vue du public et allait de la rampe aux franges d'or du rideau : c'est ce que nous appelons aujourd'hui l'*avant-scène*. En avant du proscenium était le *pulpitum*, constitué par la partie la plus avancée du proscenium, et enfin l'*hyposcenium* devenu aujourd'hui le « dessous ». C'est dans l'*hyposcenium* que les Grecs, comme de nos jours, rangeaient les machines propres aux apparitions, qui, dans le théâtre d'Eschyle, jouent un si grand rôle.

La partie cachée derrière le mur décoratif du fond de la scène s'appelait le *postscenium*. Dans le *postscenium* les esclaves rangeaient les accessoires et tout ce qui pouvait servir en scène; c'est aussi dans cette partie du théâtre que se trouvaient les salles où s'habillaient et se reposaient les acteurs.

Ce mur de fond, dont nous parlions tout à l'heure, fond unique, était orné de colonnes et de statues; les jours de représentation, on ornait les colonnes avec des pampres et des guirlandes de fleurs. Cette décoration aimable se complétait selon les besoins de l'action à l'aide de toiles peintes. D'ailleurs nous reviendrons tout à l'heure sur cette intéressante question.

Trois portes étaient ménagées dans cette construction : la première, *regia*, placée juste au centre du

théâtre et très sensiblement plus haute que les deux autres portes dont elle était flanquée, à gauche et à droite. La regia était réservée aux personnages de marque : roi, reine, héros, dieu et demi-dieu. Les deux autres portes appelées *hospitales* servaient aux autres



Fig. 3. — Masques de théâtre.

personnages de l'action. Les murs de retour, vers les spectateurs offraient également chacun une porte par laquelle le chœur entrait en scène pour y évoluer avant de descendre dans le proscenium.

Les masques *persona* et *comica* que les acteurs portaient devant le visage, pour que la physionomie du personnage fût visible de tous les points de la salle, furent, dit-on, inventés par un Athénien nommé Chœrilus, qui comme auteur remporta plusieurs fois le prix, et que nous pouvons considérer, avec Thespis, comme l'un des précurseurs de ce théâtre que nous admirons encore aujourd'hui.

Les Grecs faisaient usage de rideaux sur lesquels étaient peints de grandes représentations de dieux ou

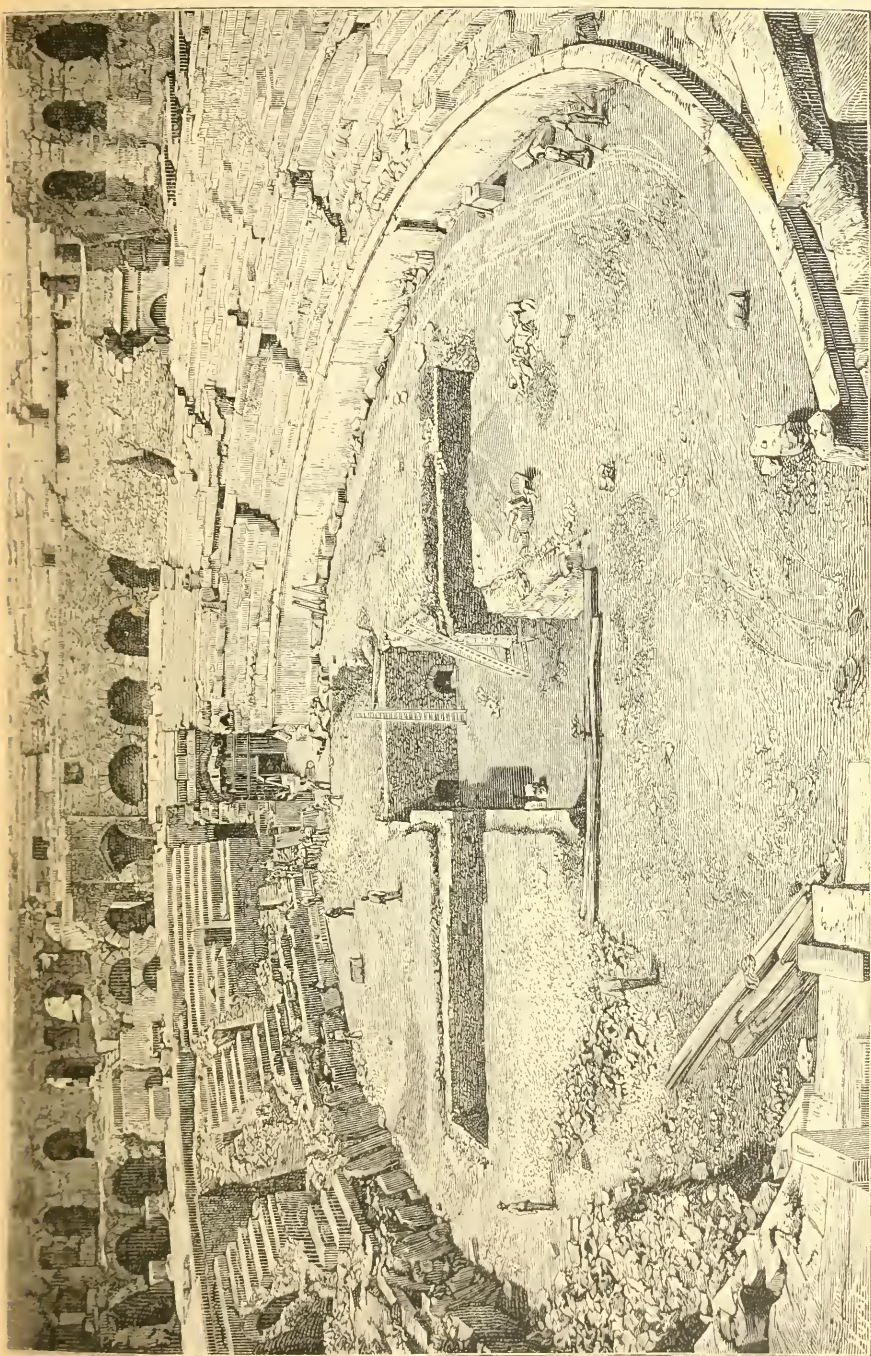


Fig. 4. — Ruines de l'amphithéâtre de Nîmes.

de déesses ; mais, contrairement à ce qui a lieu de nos jours, ces rideaux tombaient du cintre dans le dessous, démasquant la scène, et remontant du dessous au cintre, pour la masquer de nouveau aux yeux du spectateur.

Tel était dans son intégrité l'ensemble d'un théâtre chez les Grecs. Un problème maintenant se pose : Quelle pouvait être la décoration mobile à l'aide de laquelle les Grecs donnaient au public la sensation du lieu où se déroulait l'action ?

Ce problème reste sans solution. La question est sans réponse définitive, rien ou presque rien ne peut renseigner à cet égard. Selon les uns, au cours d'une légère suspension de l'action (l'entr'acte), si cette action changeait de lieu, et pendant que le chœur continuait d'agir, les esclaves tendaient entre les colonnes, des toiles peintes, représentant soit un paysage, un tombeau, la mer, une forêt, une caverne, comme dans les *Perses* ou *Prométhée*.

M. Camille Saint Saëns, dans un mémoire curieux, avance une hypothèse hardie et toute personnelle. Selon lui, les vestiges de peintures retrouvés sur les ruines de certaines maisons gréco-romaines, en raison de leur aimable fantaisie, ces colonnes sveltes jusqu'à l'in vraisemblance, ces acrotères sans autre appui que des lignes flottantes, ces audacieuses perspectives seraient un souvenir assez fidèle des décorations théâtrales (1).

L'hypothèse est, en effet, hardie ; pour séduisante

(1) *Les Spectacles antiques*, par Augé de Lassus.

qu'elle soit, nous préférons, comme étant plus conforme à la vérité, ce que nous disions plus haut.

En tous cas, si plus tard le théâtre grec, eut comme le nôtre, des moyens complets, il commença par user de moyens primitifs qui allèrent s'améliorant, mais sans parvenir à une perfection de vérité, que nous mêmes n'atteignons pas encore. Dans *Les Nuées* d'Aristophane, on vit des machines faire évoluer des personnages aériens et d'autres personnages sortir de terre, comme l'ombre de Darius dans *Les Perses*.

Les accessoires, au contraire, durent être, dès les premiers âges, ce qu'ils sont aujourd'hui, car il est évident que tous les objets usuels de la vie furent transportés à la scène, selon les besoins de celle-ci. A partir d'Eschyle, c'est-à-dire au moment où l'art dramatique prenait son véritable essor, on employait certains subterfuges pour donner au public l'illusion de la majesté des personnages. Les rois, les reines étaient amenés sur le théâtre dans une litière, ou bien entraînés, appuyés sur les épaules des suivants et montés sur des chaussures à triples semelles qui les grandissaient notablement et toujours entourés d'un pompeux cortège.

Le théâtre grec alla ainsi, jetant autour de lui la claire lumière de son génie, jusqu'au moment où la lourde main de Rome s'abattit sur la patrie bienheureuse des arts et rompit sous son étreinte brutale, les ailes de ce génie dont pourtant les vestiges bouleversèrent le monde.

Les Romains ne furent pas des continuateurs, ils ne

pouvaient pas l'être, ils dénaturèrent ce qu'ils avaient pris au théâtre grec et l'amoindrirent.

Le théâtre, entre leurs mains, devint un plaisir brutal. Si dans l'élite de la société romaine quelques-uns se plaisaient encore au rythme des vers, à l'ordonnance des phrases, à l'héroïsme des pensées, la masse se rua aux jeux du cirque, et le sang et les râles remplacèrent, triomphants, ces filles de lumière, sorties toutes armées du cerveau d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane.

Ce fut au lendemain d'un désastre public (la peste de 392), qui sema le découragement et l'épouvante dans les âmes, que le peuple romain se retourna vers le théâtre pour y chercher peut-être l'oubli de la mort, dont la crainte venait pour la première fois de s'imposer à ses sens. Jusqu'alors des baladins, faiseurs de tours, montreurs d'animaux, venus du fond de l'Étrurie, suffisaient à satisfaire le goût public.

Le théâtre latin fit ses premières armes avec Plaute vers l'an 500 avant notre ère, après que plusieurs troupes d'acteurs grecs furent venues à Rome, jouer avec leurs costumes, leurs décors et les accessoires les chefs-d'œuvre de leur répertoire; mais les Romains, grands destructeurs et grands innovateurs aussi, imposèrent à leur théâtre une autre ordonnance qui réussit considérablement au caractère initial de l'art qu'ils accueillaient.

Ils firent remonter le chœur sur la scène, et les sièges des illustres Romains envahirent le proscenium. Ils séparèrent le chant d'avec la danse dans les

« monodies », morceaux lyriques chantés par une seule voix, il ne resta donc à l'acteur que la danse pantomime, et ce fut un enfant, debout à côté du joueur de flûte, qui fut chargé de la partie chantée.

Chez les Grecs, au contraire, aux plus belles heures de la tragédie, le chant et les pas mesurés qui l'accompagnaient étaient tellement simples qu'ils n'offraient pas de difficultés, même pour un seul acteur. Les Grecs préféraient aux divers talents isolés et rendus isolément l'unité harmonieuse dans laquelle ils excellaient.

Peu à peu les Romains empruntèrent aux Grecs les améliorations que ceux-ci apportaient sans cesse à leur théâtre, mais comme tous les peuples qui vivent d'emprunts ou d'exemples, ils restèrent constamment inférieurs à ceux qu'ils étaient réduits à copier.

Plaute, Ennius, Pacuvius, Térence (266 à 166 avant J.-C.) furent les pères de ce théâtre latin que nous allons abandonner, — ne faisant pas, à proprement parler, une étude sur l'art dramatique, — pour nous entretenir du cirque et des machines qui y étaient en usage, car là, plus qu'au théâtre, étaient rassemblés tous les éléments propres à étonner et à émerveiller le public.

Nous ne parlerons qu'incidemment des combats de gladiateurs, où la seule mise en scène consistait en défilés, défilés toujours les mêmes et coupés par les formules de salutations à l'adresse du César ou du riche patricien qui offrait les jeux au peuple. A

ce propos, qu'on nous permette de relever une légère erreur souvent commise. La célèbre formule de salutation : *Ave. Cæsar*, ne fut prononcée pour la première fois que sous le règne de Commode, à qui un gladiateur adressa ce salut muet, jusqu'alors usité, en y ajoutant ces paroles : *Celui qui va mourir te salue*. A quoi l'Empereur répondit avec bonhomie : *A toi aussi. mon garçon. salut*. Quelques instants après, le gladiateur était mort et l'usage était établi!

Plusieurs années après les premiers combats de gladiateurs, la mise en scène atteignit une réelle splendeur : les armes des combattants furent finement ciselées, les armures, les casques furent couverts d'ornements. Ce qui venait du cirque s'en alla au théâtre, et Horace, un jour de mauvaise humeur, se plaint que le théâtre fût envahi par cette mode. On y voyait, selon lui, trop de bataillons d'infanterie, de cavalerie, de rois enchaînés derrière le char du vainqueur et d'animaux sauvages amenés à grands frais du fond de l'Afrique, tout cela au détriment de l'œuvre même, bien souvent inférieure à toute expression. En un mot, c'était l'horrible pièce à spectacle et du genre de celles que bien des directeurs parisiens nous convient à admirer. On sait avec quelle maestria ceux-ci savent allier le mauvais goût à la dépense.

Mais retournons à Rome. Vers l'an 46 avant Jésus-Christ, sous l'autorité de l'immortel Jules César, Rome vit fleurir un nouveau genre de spectacle qui obtint pour un assez long temps la faveur du public.

Nous avons nommé la *naumachie*, ou combats navals.

Le cirque spécialement construit, où pour la première fois un spectacle de ce genre fut donné, avait de très grandes proportions : il comptait, en effet, 600 mètres de long sur 60 mètres de large. L'eau y était amenée par des conduits souterrains, et dès la veille du spectacle commençait à remplir l'arène et les annexes ou étaient remisées les trirèmes qui devaient prendre part à la lutte. On ne croit pas qu'en dehors des naumachies, ces cirques spéciaux servirent à autre chose qu'à des courses à pied; en tous cas, jamais ces cirques ne servirent aux combats de gladiateurs, car seuls les deux bouts de la piste étaient réservés aux spectateurs, et les côtés aux annexes dont nous parlions plus haut. Pourtant, on remarque au Colisée de Rome deux grands aqueducs destinés à amener l'eau dans l'arène, ce qui permet de croire que des combats naumachiques y furent donnés, à moins que cette eau ne fût réservée aux besoins du personnel et des fauves.

Les trirèmes, construites spécialement pour le but qu'elles devaient remplir, étaient d'un faible tirant d'eau, à fond plat. La flotte entière, forte quelques-fois de cinquante vaisseaux, se rencontrait, après des évolutions, au milieu du bassin, et la lutte commençait, lutte dénommée courtoise, mais au cours de laquelle nombre de coups mortels étaient échangés.

Les équipages se composaient de deux parties distinctes. Les matelots chargés de la manœuvre à la

rame ne prenaient que rarement part à la lutte, et les gladiateurs, munis d'armes courtoises, étaient chargés de conquérir le vaisseau ennemi. Ces gladiateurs portaient un nom spécial; on les appelait *naumachiarii*. Les matelots avaient aussi mission de servir

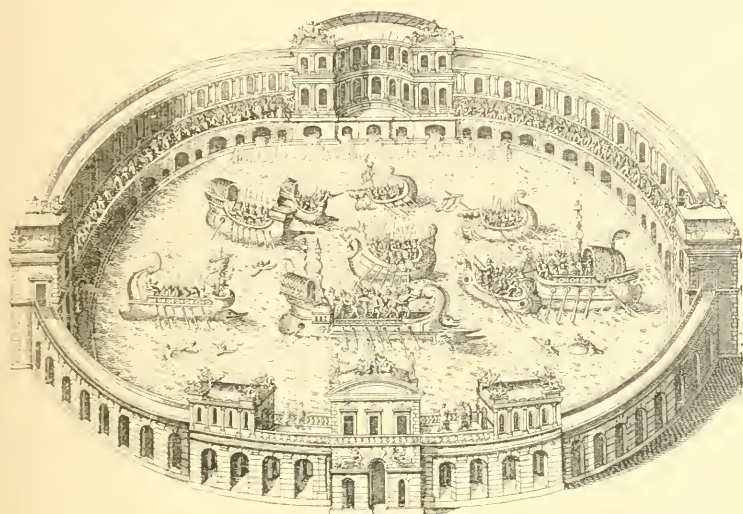


Fig. 5. — Une naumachie, à Rome.

les machines de guerre, et de lancer les grappins.

On rapporte qu'au lendemain d'un pareil combat, alors qu'on vidait le bassin pour assécher les trirèmes sombrées et les réparer il n'était pas rare de trouver dans la vase des cadavres de gladiateurs et de matelots, assommés et noyés. Comme ceux du cirque, ces cadavres étaient trainés, sans appareil, aux gémonies, et nul ne s'en émouvait.

Il reste sur les naumachies peu de documents; à

part quelques bas-reliefs et des médailles datant de Domitien, retraçant des scènes de combats, on est à peu près dépourvu de renseignements sur le détail de ces luttes, sur la manière de combattre, et l'on ignore si ces combats étaient réglés d'avance avec un vaincu désigné par le sort, ou si la victoire était due seulement à la valeur des armes.

D'ailleurs, il apparaît que ce spectacle ne fit pas une énorme impression sur les Romains, qui lui préférèrent bientôt les jeux du cirque et les combats des fauves. Au moins là, le sang se voyait sur le sable de l'arène et les râles n'étaient pas éteints par l'eau.

Après Jules César, Auguste, Domitien et l'empereur Claude firent construire des cirques de naumachie, mais bientôt les persécutions contre les Chrétiens redoublèrent et firent oublier les jeux naumachiques. Les Romains se ruèrent de nouveau au cirque pour applaudir à l'agonie des nouveaux baptisés, que la politique ou la haine des Césars et des prêtres du faux culte, jetaient en pâture aux grands fauves d'Afrique.

Les naumachies avaient vécu.

Comme tout se recommence ou se renouvelle à travers la chaîne des âges, Paris eut également son *Théâtre nautique*.

Le titre était présomptueux, car il ne se justifiait que par quelques seaux d'eau, contenus dans un bassin, sous le plancher de la scène.

Au moment voulu, on enlevait le plancher, et l'on voyait alors flotter une gondole sur quelques centimètres d'eau. Ce théâtre, qui avait établi ses pénates

dans la salle Ventadour, n'eut qu'une existence éphémère, vers 1835, croyons-nous.

Aujourd'hui, nous avons le Nouveau Cirque, dont nous parlerons un peu plus longuement à la fin de cet ouvrage.

Nous abandonnerons ici le théâtre et les jeux antiques, sur lesquels tant de choses ont été dites et sur lesquels il y a tant à dire encore. En tous cas, ce n'est pas dans le cadre d'un volume semblable au nôtre que l'on pourrait approfondir de semblables questions.

Pour résumer ce court chapitre, nous répéterons que si les anciens eurent à un moment donné une mise en scène compliquée et des décors, il ne reste, à cet égard, aucun document assez clair, assez complet pour donner une idée, même approximative, de ce que pouvaient être ces décors et ces machines.



II

LE MOYEN AGE

Ce n'est vraiment qu'au moyen âge, dans les drames sacrés, dans les mystères, que le décor commença à jouer un rôle considérable.

Les premiers mystères représentés dans les cathédrales, au Palais de Justice à Paris, en la Grand-Chambre, se sauvaient par leur seule valeur littéraire. Aucun décor : une table de marbre, des personnages plutôt affublés que costumés, échangeant d'interminables discours. C'était ce qui constituait un *mystère*.

Nous disions tout à l'heure que dans la chaîne interminable des âges, tout se renouvelle et se recommence, en voici encore un exemple :

Alors qu'après la lourde catastrophe qui réduisit à néant l'élite des sociétés grecque et romaine, un profond sommeil d'ignorance s'appesantit sur les civilisations recommençantes, ce furent les trouvères, les troubadours, nouveaux Thespis, qui firent renaître et propagèrent le goût des lettres et frayèrent la route à ce qui plus tard devint le théâtre.

Les conteurs, les troubadours, les trouvères allèrent de château en château, de bourg en manoir, récitant des histoires rimées, des légendes, aux châtelains, aux

châtelaines attentifs. Sur le téorbe, la viole d'amour, l'orgue à main, les trouvères émurent pour la première fois, d'un trouble étrange et langoureux, la châtelaine assise et pensive dans sa haute stalle de chêne, et sur les pas du trouvère entrant dans la haute salle, une chose nouvelle se glissa derrière lui, — le

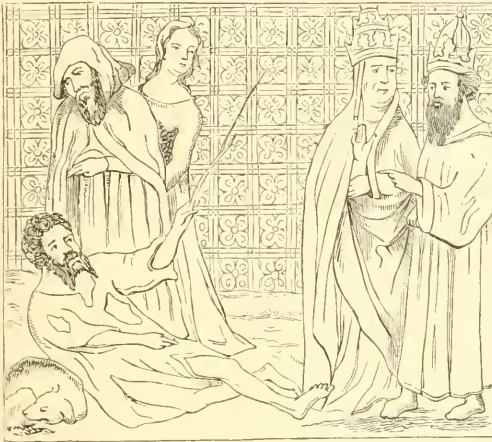


Fig. 6. — Un mystère au moyen âge.

rève. — Le rêve qui de nouveau étendait ses ailes, à l'ombre desquelles la mystérieuse fleur d'art, que l'on croyait à jamais fauchée, allait reflourir plus splendidement fraîche et jeune.

L'Église fut la première à comprendre toute la portée éducatrice des moyens qui venaient de naître, et à l'autorité plus grande et plus complète de sa parole, elle joignit bientôt l'autorité plus grande des drames sacrés.

Elle institua d'abord des cérémonies figuratives qui furent le premier pas fait vers le drame sacré.

Elle multiplia les processions, la translation de reliques; à certaines cérémonies, comme à Noël, elle reconstitua l'adoration des Mages; à l'Ascension, un prêtre tantôt sur le jubé, tantôt sur l'autel même, imita l'ascension du Christ.

L'usage de ces cérémonies fut bientôt général, et vers le huitième siècle, toutes les églises de France y souscrivirent.

Dès le commencement de cette période, on vit se glisser des jeux scéniques et même l'usage des masques dans certains monastères de femmes.

Aux obsèques d'abbés, d'abbesse, on vit la cérémonie funèbre se terminer par de petits drames, dont le défunt ou la défunte était le principal personnage (1).

De l'intérieur du cloître, des cathédrales, les scènes mimées passèrent dans la rue, s'établirent au centre des carrefours. Déjà les scènes étaient divisées entre elles, autour d'un nœud général, la vie d'un saint ou son martyre, et ce fut une abbesse, la célèbre Hrosuilta, religieuse à Gaudersheim, qui la première fixa les règles fondamentales de l'art théâtral et écrivit six drames ecclésiastiques qui sont restés les modèles du genre.

Soutenu par la majesté naissante de la peinture et de la sculpture, bien en place dans le mystérieux demi-jour des nefs, le drame sacré devint une arme nouvelle dans les mains du clergé pour combattre ce

(1) Augé, *Physiologie du théâtre*. — Firmin-Didot, 1839.

qu'on appelait l'hérésie, pour atténuer l'ignorance des masses.

Bientôt des confréries s'établirent régulièrement avec l'assentiment du roi, et le théâtre sacré entra dans sa troisième et plus parfaite transformation.

En divisant l'histoire du drame sacré en trois phases, nous trouverons que la première phase fut remplie par des danses comiques et grossières, d'où viennent très vraisemblablement les célèbres « danses macabres ». La seconde phase, allant du septième au douzième siècle, fit entrer le théâtre dans l'église; c'est pendant cette époque que les prêtres représentèrent l'adoration des mages et des bergers et l'ascension du Christ.

La troisième division marque l'apogée des mystères, qui de l'église s'établirent sur le parvis, et pour la composition et l'interprétation desquels les laïques furent admis.

Dans les premières années du quinzième siècle, les « miracles » et « mystères » furent ouvertement protégés par le roi, le clergé, les échevinages. La représentation de l'un d'eux était toujours précédée ou suivie d'un sermon, prologue ou épilogue de l'action, et toute l'ingéniosité des acteurs, des artisans employés à monter le théâtre et à interpréter le mystère, fut mise en jeu et servie avec une rare émulation.

Ce changement capital dans le drame sacré primitif, son exil du cloître pour la rue, du jubé pour le carrefour, tout en lui donnant de l'essor, lui fut également préjudiciable, car cette transformation marque

la première décadence du véritable drame hiératique, qui troqua son langage savant pour le langage vulgaire et descendit jusqu'au peuple, laissant derrière lui, dans la cathédrale, son allure et son verbe.

Les chroniques consacrées par quelques historiens à ces drames prodigieux, nous rapportent que souvent cinq ou six cents personnes étaient nécessaires pour représenter un mystère, comme, par exemple, celui de la Nativité. Il fallait donc réunir presque la moitié d'une ville pour distraire et instruire l'autre moitié. C'est ainsi que peu à peu le drame chrétien sortit de l'église tout en restant entre les mains du clergé, car ce furent presque toujours des prêtres qui composèrent les principaux mystères.

C'était une gloire, un orgueil, considéré aussi comme une faveur insigne, que le fait de jouer dans un mystère. Les acteurs et les rôles étaient choisis, distribués et surveillés par les magistrats de la ville et les prêtres du diocèse. Chaque acteur prêtait serment d'apporter à la mission qui lui était confiée tout son zèle, toute sa mémoire et tout son dévouement, et longtemps avant le jour de la représentation, les héros de l'échevinage proclamaient à son de trompe que « nul ne fust osé ni si hardy de faire œuvre mécanique, en la ville, l'espace des jours en suivant esquels on devait jouer le mystère ».

Les acteurs s'engageaient, comme nous le disions plus haut, à tout faire pour la réussite de l'entreprise, et leurs biens, mobiliers et immobiliers, servaient de caution à leur serment.

Le théâtre sur lequel devait se dérouler le mystère était monté à grands frais et occupait parfois une superficie considérable : aucune de nos scènes, même celles de l'Opéra ou du Châtelet, ne peuvent donner une idée du développement de ces théâtres où la naïveté régnait encore en maîtresse dans tous les détails de la décoration et des costumes.

En 1473, le théâtre où fut représenté à Paris le célèbre mystère de la Nativité, était divisé en huit parties dont voici une fidèle description, empruntée aux vieux manuscrits du temps :

Dans la partie orientale était représenté le séjour des bienheureux, le paradis, et au-dessus, Nazareth. Le paradis était un emplacement décoré de guirlandes, doré, resplendissant. Dieu le Père, personnifié par un beau vieillard à barbe blanche, était assis sur un trône lumineux ; il était entouré par des personnages personnifiant la Paix, la Miséricorde, la Justice et la Vérité ; neuf ordres d'anges, groupés autour de ces cinq personnages, complétaient la figuration. Sur un autre échafaud, se trouvait édifié Nazareth ; on y voyait la demeure des parents de sainte Élisabeth et des parents de la Vierge Marie ; du côté du couchant, d'autres échafauds représentaient l'un, Jérusalem, l'autre, Bethléem, et le troisième, Rome.

A Jérusalem, on distinguait le logis de Siméon, le temple de Salomon, la demeure des vierges, le quartier des Juifs et celui des païens.

A Bethléem on pouvait admirer la crèche, la demeure de Joseph, de ses deux parentes, l'endroit où se payait

le tribut et le champ des pasteurs ou bergers. Enfin, sur l'échafaud où s'érigeait la représentation de Rome, on distinguait aussi le château du préfet, le temple d'Apollon, la maison de la sibylle, le palais de l'empereur, le trône, une fontaine et enfin le Capitole. Sur le devant du théâtre, l'enfer, grand sujet d'épouvante, était représenté d'une façon affreuse par une énorme tête de dragon, souvenir, sans doute, de la légende de sainte Marthe. La gueule du terrible malin s'ouvrait et se fermait avec un bruit horrible sur les nombreux personnages dont le rôle était d'y être engloutis. Les limbes, séjour des patriarches qui attendaient le Sauveur, étaient construits au-dessus de l'enfer et consistaient en une grosse tour carrée dont les ouvertures grillagées laissaient voir les âmes bienheureuses dans l'attente d'un bonheur plus grand encore.

Pour compléter les éclaircissements et pour dissiper toute équivoque, de larges écriteaux étaient accolés aux échafauds et donnaient d'une façon laconique des renseignements complémentaires aux spectateurs.

Avant de commencer la représentation, tous les acteurs montaient sur le théâtre prendre leur place respective et y restaient suffisamment de temps pour se faire reconnaître, puis ils redescendaient, et l'action commençait.

L'action était toujours très simple, malgré la multiplicité des personnages. Voici en quoi consistait le mystère de la Nativité (1).

(1) Pougin. *Dictionnaire du Théâtre*.

Dès que le mystère commençait, on voyait Dieu le Père, assis sur son trône, entouré des personnages que nous avons désignés. Une foule de gens, ou plutôt leurs âmes : princes, rois, guerriers, paysans, venaient alors solliciter du Père Éternel, les uns le pardon des hommes, les autres leur punition. La Bonté ou Miséricorde voulait les sauver ; la Justice et la Vérité voulaient que les crimes fussent expiés ; c'était alors une longue lutte oratoire que Dieu interrompait en mettant tout le monde d'accord et en décidant, au milieu des lamentations de tous, que son fils Jésus descendrait sur la terre et serait ensuite sacrifié au rachat universel.

Le Diable, en entendant les paroles de Dieu le Père, comprenait que son royaume se trouvait menacé, il appelait à lui tous les vices, tous les diables, tous les crimes, et la lutte commençait ; elle se continuait autour de Jésus enfant, puis homme, et le mystère se terminait avant la tragédie du Golgotha.

Parmi les scènes nombreuses qui divisaient l'œuvre générale, il en était de charmantes, prises sur les mœurs du temps, des dialogues entre époux, des entrevues qui venaient rompre ainsi la monotonie de la fable.

Ces représentations prenaient l'importance d'un événement qui dérangerait totalement les habitudes du peuple : pendant la semaine qui précédait le premier jour de la représentation, la ville était dans la fièvre de l'attente, tous les travaux étaient suspendus. on ne s'entretenait que du mystère. Au cours des représen-

tations, les choses devenaient pires : chacun apportait sa nourriture, et de nombreux spectateurs passaient la nuit, roulés dans un manteau, par crainte de perdre la place occupée. Il aurait certes fallu une calamité publique, une catastrophe vraiment terrible pour interrompre la représentation.

Les acteurs, eux-mêmes, heureux temps ! subissaient avec une telle violence le caractère de leur rôle, qu'on vit, à Metz, le prêtre qui personnifiait Judas, dans la *Passion*, entrer à tel point dans le rôle du personnage qu'il se prit en horreur et se pendit réellement. On arriva heureusement à point pour le dépendre. En Hongrie, d'après une chronique du temps de Jean II, un acteur chargé du rôle du soldat qui d'un coup de lance perça le flanc du Christ se laissa aller avec une telle ardeur à ce qu'il devait faire, qu'il porta un coup de lance mortel à l'acteur chargé de figurer le Christ en croix. Celui-ci tomba mort sur l'actrice qui représentait la Sainte Mère et la tua en l'écrasant de son poids. Jean II, furieux, sauta sur le théâtre et abattit la tête du soldat maladroit. Le peuple, à son tour, outré de voir le mystère interrompu, se mutina subitement et Jean II, perdit du même coup la couronne et la vie.

Les « machineries » (1) employées par les auteurs dans les Mystères étaient très compliquées : treuils, cabestans, contrepoids, tout était mis en œuvre pour

(1) Nous prévenons nos lecteurs que le terme « Machinerie » n'est pas admis par la lexicologie, mais l'usage le consacre au théâtre et il s'impose à l'heure actuelle. — Note de l'auteur.

parfaire à l'illusion des yeux. Il est vrai que le cordage qui enlevait Jésus, ou un ange, était d'une grosseur telle qu'il se voyait parfaitement des points les plus reculés du parvis; mais la foi était alors si robuste que le spectateur ne voyait que le miracle, sans s'arrêter aux moyens à l'aide duquel il s'opérait.

Au retour des Croisades, les croisés rapportèrent en France, et surtout en Allemagne, des éléments nouveaux. Les auteurs alors exploitèrent l'Orient et ses mirages; ils empruntèrent aux magiciens arabes des « trucs » dont, nous le devons confesser, on se sert encore aujourd'hui.

Dans le mystère de la *Passion*, dont les représentations duraient vingt-cinq journées, on vit des choses qui émerveillèrent et épouvantèrent les spectateurs. Choses étranges, incompréhensibles pour la masse qui se retira terrorisée. En effet, voici comment s'exprime une chronique du temps, mentionnant ces merveilles.

« Ici Jésus-Christ se rendait invisible. Là, il se « transfigurait ». Le brisement des pierres, les tremblements de terre et tous autres miracles advenus à la mort du Sauveur furent représentées en toute vérité. »

Des décollations eurent lieu sur la scène et l'acteur décapité s'en allait tranquillement en portant sa tête dans ses mains.

Toutes ces choses qui nous feraient sourire aujourd'hui par la naïveté de leurs moyens, furent si hautement prisées, que le récit s'en répandit partout et provoqua un véritable mouvement d'émigration des villes

voisines vers Valenciennes, où se passaient de telles merveilles.

Mais les représentations d'un mystère étaient une chose coûtant très cher, et il fallait que la ville qui en donnait la solennité fût riche et pût en faire les frais; de là la rareté de ces représentations, jusqu'au moment où le drame sacré s'établit à Paris, à titre permanent, par le fait de quelques hauts seigneurs et bourgeois qui se cotisèrent, sollicitèrent l'appui de la cour, des grands, de la noblesse et du clergé, puis, ayant tout obtenu, argent et protections, firent au bourg de Saint-Maur, près Paris, un enclos en planches où furent édifiés les échafauds de ce que nous pouvons considérer comme étant le premier des théâtres permanents.

Ce spectacle était entièrement gratuit. Le roi et le clergé, qui en faisaient les frais, avaient compris quel puissant moyen d'enseignement ils avaient entre les mains, combien l'arme toute forgée qu'on leur offrait était dévouée à leur cause; ils s'en emparèrent et la manièrent au gré de leurs désirs, accordant toute licence aux *confrères de la Passion*, à condition que leurs spectacles seraient, ainsi que nous le disions tout à l'heure, entièrement gratuits, et qu'une sorte de commission ecclésiastique dirigerait le choix des mystères, tiendrait la main à ce que rien ne fût hostile au roi et à « la sainte mère l'Église ».

La salle où la confrérie de la Passion s'installa avait 21 toises de long, sur 6 de large (la toise était de 1 mètre 90). Cette salle avait donc plus de 39 mètres

de long et 11^m,40 de large. Le spectacle avait lieu



Fig. 7. — Scène d'un mystère intitulé *Abraham et Marie*.

tous les jours de fêtes, excepté aux fêtes solennelles. Le clergé protégeait si manifestement la Confrérie

de la Passion que beaucoup de paroisses « avancèrent l'heure des vêpres » pour permettre aux fidèles d'assister au mystère.

La représentation d'un mystère à notre époque, avec les moyens employés sous le roi Louis XI, serait une chose impossible à notre esprit frondeur, et peu faite, en tous cas, pour satisfaire aux exigences actuelles.

La décoration était immuable, — une fois établie elle ne changeait pas, alors même que l'action se transformait. Admettez, chers lecteurs, un théâtre où vous allez voir jouer, par exemple, *les trois Mousquetaires*. Ce théâtre se trouve divisé en autant de cases qu'il y a de tableaux dans l'œuvre, et chaque case comporte sa décoration spéciale; les acteurs passent d'une case dans l'autre, au fur et à mesure que l'action se déroule, jusqu'à la dernière case, où a lieu l'épilogue, et vous vous ferez une idée à peu près exacte de la représentation d'un drame sacré.

Quant aux costumes, un manteau, un turban, un détail même infime les constituaient. La Vierge Marie fuyait en Égypte, coiffée d'un hennin et le corps emprisonné dans une longue jupe à bandes d'hermine, Hérode portait un turban et saint Joseph se distinguait par la scie de charpentier qu'il portait constamment avec lui.

Quoi qu'il en fût de la rusticité de ces moyens, le souvenir de la tragédie de Judée était encore si vif, qu'on vit plus d'un spectateur prendre l'habit et prononcer ses vœux à l'issue d'une de ces représentations

où tout était mis en œuvre pour émouvoir les âmes.

L'impulsion une fois donnée, les choses ne pouvaient pas rester ainsi stationnaires, le succès des

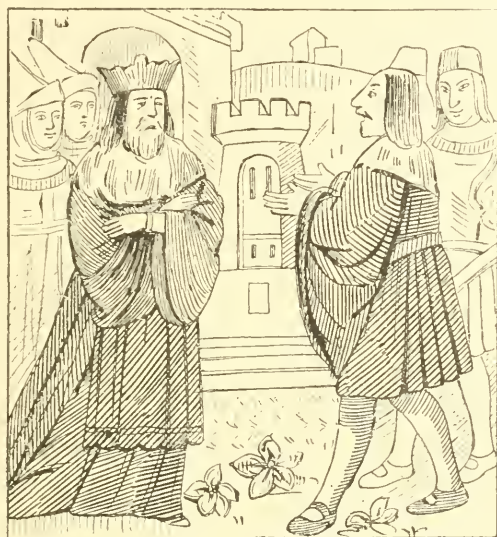


Fig. 8. — Le roi de la Basoche.

mystères excita des envies, et d'autres confréries se fondèrent dans le but de donner également des spectacles.

Parmi les premières confréries, il faut faire une place à part à celle de la *Basoche*, composée d'étudiants en droit, de clercs et d'avocats. Mais le privilège accordé aux confrères de la Passion était formel, eux seuls avaient le droit de représenter les drames sacrés, les Basochiens, gens de ressources, se retournèrent d'un autre côté, et ils obtinrent enfin le droit de représenter des *Moralités*.

La morale présentait en effet un fond inépuisable, — il l'est encore. — Les Basochiens personnifièrent les vertus, les vices, ils ramassèrent et firent claquer les lanières tombées des mains de Juvénal et fouaillèrent les ridicules de leur temps. L'idée fut heureuse et obtint très vite un grand succès. Ce fut Philippe Le Bel qui en 1303 prit les Basochiens sous sa protection et leur accorda licence.

D'un autre côté, de jeunes seigneurs, amis des plaisirs, fondèrent, eux aussi, avec la permission royale, une autre confrérie, celle des *Enfants sans souci*, dont le but était, comme celui des Basochiens, de critiquer à l'aide du théâtre les travers et les torts de chacun. Ces pièces essentiellement comiques furent appelés *sotties* (de sottises) et le maître de la confrérie prit le titre de *Prince des sots*.

Le public se répandit dans les trois endroits : à Saint-Maur, chez les confrères de la Passion, au Palais de Justice, chez les Basochiens, et aux Halles chez les Enfants sans souci. Les confrères de la Passion, sentant que l'autorité de leur art s'affaiblissait par la naissance des deux arts nouveaux, firent appel à ceux-ci et sur le même emplacement de Saint-Maur, à des jours différents, les trois confréries donnèrent leurs spectacles.

Le théâtre était dès lors créé de toutes pièces, avec ses trois éléments qu'il ne s'agissait plus que de fonder et d'amalgamer en un tout dont plus tard devait sortir le théâtre de Racine, de Corneille et de Molière.

III

DU MOYEN AGE A LOUIS XIV

Les derniers mystères représentés à Paris, le furent en l'Hôtel de Flandre, avec *la Nativité de N.-S. Jésus-Christ* et *l'Adoration des trois Rois*, de Marguerite de Valois, reine de Navarre. Avec eux, le drame sacré exhala son dernier soupir.

Il n'est pas dans le cadre qui nous est tracé de suivre pas à pas, même à pas de géant, la marche du théâtre et ses développements à travers les âges; nous nous bornerons donc à entretenir nos lecteurs des premiers essais de décorations tentés à Paris pour mettre l'action et les personnages d'une pièce dans l'atmosphère et le milieu de cette action.

Ces essais sont relativement récents, car les premiers furent en effet tentés en 1673 ou 1675, dans un opéra nommé *Amaryllis* donné devant le Roi.

M. Moynet, dans un de ses ouvrages, cite le mémoire dressé par l'employé spécial, chargé de pourvoir à la « mise au point » des décors et accessoires.

« Il faut, dit cet employé, que le milieu du théâtre soit une pastorale (un jardin) en verdure et en toile peinte; un des côtés du théâtre est formé de roches, et

l'autre côté du théâtre, de fontaines coulantes ou seiches, et proche cette fontaine, une autre, au milieu du théâtre, un arbre et verdure ».

La liste des accessoires n'est pas moins bizarre ; la voici : « Trois chapeaux de fleurs, un bouquet, dards, houlettes ».

C'était là tout ce que le génie des metteurs en scène avait trouvé. Il n'y a pas en ce moment, à Paris, une pauvre baraque de saltimbanques qui ne puisse donner à son public un décor au moins deux fois supérieur à celui d'*Amaryllis*, qui pourtant provoqua chez nos pères une stupéfaction admirative.

Souvent un décor, sa désignation, révélaiient de la part du constructeur et de l'auteur une naïveté, qu'on comprendrait pour la représentation d'un mystère, aux premiers âges du théâtre, mais qu'on est en droit de s'étonner de rencontrer en plein cœur du dix-septième siècle.

C'est ainsi que pour une pièce de Rotrou, la décoration est ainsi décrite :

« Au milieu du théâtre un pallais, dans un jardin, où il y a deux fenêtres grillées et un escalier où il y a des personnages qui se parlent. A un bout du théâtre (c'est-à-dire du côté cour ou du côté jardin), une fontaine dans un bois, de l'autre bout une ruine également dans un bois. Au premier acte il faut des rossignols, au troisième et au cinquième on fait paraître une nuit et une lune et des étoiles... »

Il est évident que ce fameux escalier où des personnages se parlaient, était un escalier praticable, mais

quel escalier ce devait être ! Il faut aussi se rappeler que ces admirables décors étaient peints et construits en dehors de toutes les règles de perspective, ce qui faisait que les toiles de fond, peintes comme



Fig. 9. — Aménagement et plantation d'un décor au XVII^e siècle, d'après Callet.

les premiers plans, ne se différenciaient de ceux-ci que par la bonne volonté des spectateurs.

Nous citerons encore une décoration qui émerveilla la cour et dont le « tout Paris » d'alors parla longtemps. Ce décor, peint pour une pièce de Hardy, devait représenter « un beau pallais, au milieu du théâtre, et à l'un des côtés une mer où paraît un vais-

seau garni de mâts et de voiles où paraît une femme qui se jette dans la mer; de l'autre côté une belle chambre qui se ferme, avec un lit bien paré et des draps... »

Ce « avec des draps » constituait évidemment la somptuosité de cette demeure princière; on y devait aussi y recueillir la malheureuse qui se jetait du vaisseau dans la mer.

Comme nous possédons la mesure du théâtre où se représentait cette chose émouvante, nous allons voir dans quelles proportions tout cela était édifié.

La scène avait 7 mètres de large et sa profondeur, allant en se retrécissant, était de 5 mètres et quelques centimètres. La splendide chambre dont il est question plus haut, devait, afin de pouvoir contenir un des lits de l'époque, avoir au moins 3 mètres de développement, il restait donc 3 mètres pour la mer, et comme il fallait, sans doute, que le vaisseau fût entouré d'eau, pour avoir l'air de flotter, on peut en conclure que ce navire portant voiles et cordages, avait 1 mètre 75 c. au plus, ce qui devait donner aux spectateurs l'illusion que l'héroïne sortait d'une boîte à dominos.

Ce fut dans un emplacement analogue que les décorateurs du temps arrivèrent à réaliser, mais contre toute espèce de bon sens, des décors où se voyaient un palais, la mer, une forêt, une prison, des rochers, quelquefois même praticables. Il est vrai que l'acteur en scène pouvait, sans effort, voir ce qui se passait dans le palais, par les fenêtres du premier

étage ; que les plus grands chênes ne dépassaient pas sa tête et que la montagne pouvait facilement s'enjamber en deux élans. Mais tout cela satisfaisait les besoins du moment, de même que ce qu'on nous offre aujourd'hui satisfait nos besoins.

On en rira peut-être, plus tard, rions donc du passé, à notre tour.

Corneille, Rotrou, Racine, Molière, ne furent pas plus heureux en France que Shakespeare ne l'avait été de son temps en Angleterre. Les administrateurs des théâtres royaux assignaient, comme décor, aux *Horaces* de P. Corneille, un palais à volonté, et au cinquième acte cette décoration se complétait par un fauteuil ; il en était de même pour tous ces chefs-d'œuvre qu'on encadre aujourd'hui dans de savantes reconstitutions archéologiques, pas toujours très exactes, il est vrai, mais n'offrant au moins que des défauts et des erreurs inappréciables à la majorité du public.

Depuis 1600, l'Italie, berceau de l'opéra, possédait des théâtres machinés où la mise en scène était très luxueuse et faite depuis longtemps déjà, avec un soin inconnu en France ; mais il ne faut pas croire pour cela que cette mise en scène était pareille à celle que nous voyons aujourd'hui. Loin de là, elle n'avait d'abord rien de normal et il n'était malheureusement pas rare d'y voir, comme dans *le Ravissement d'Hélène*, une grotte dans le palais même d'Œnone, palais tout resplendissant d'or et de clinquant, et dans lequel Paris portait perruque, exhibait son justaucorps tout constellé de pierreries, tout orné de rubans.

Louis XIV dont l'orgueil altier ne pouvait souffrir d'être amoindri, même sur d'infimes choses, voulut aussi avoir un théâtre qui ne le cédât en rien aux théâtres italiens. La grande salle des machines fut construite aux Tuileries. On y fit des merveilles, car, disent les écrits de l'époque, on y voyait des machines enlever des « Apothéoses » où se trouvaient groupées plus de cent personnes.

L'Opéra de Paris fit à son tour de grands efforts, avec l'assentiment du roi. Il fit venir des décorateurs d'Italie, et le 16 mai 1681, les danseuses à l'Académie royale parurent pour la première fois sur le théâtre, prenant en partie la place des hommes, à qui, jusqu'alors, l'art de la danse avait été réservé. Cette innovation marque une période ascendante dans l'histoire du théâtre.

Que dirions-nous, aujourd'hui, s'il nous était donné de contempler un ballet dansé exclusivement par des hommes, personnifiant de tendres bergères, des sylphides ou des nymphes? Le directeur qui aurait de tels projets, même à titre de reconstitution historique, serait vite taxé de démente et devrait fermer boutique.

Mais revenons à la mise en scène. Ses progrès furent lents, d'une lenteur telle, que tout le dix-septième siècle resta stationnaire à cet égard et qu'il appartenait au dix-huitième siècle de marquer une étape importante dans la marche grandissante, dont nous voyons encore les progrès aujourd'hui.

Notons, avant d'abandonner le dix-septième siècle, la seule tentative intéressante et originale qui fut

faite dans la *Sémiramis* de Roy. Il y eut trois théâtres disposés en échelle, sur une scène unique, c'est-à-dire, trois scènes construites en retrait les unes des autres représentant le même site, et observant les lois de la perspective auxquelles on songeait pour la



Fig. 10. — Apparition d'un dieu et d'une deesse au quatrieme acte d'*Athis*, opéra de Quinault et Lully.

première fois. On fit danser des enfants dans l'arrière scène, des éphèbes sur la seconde et enfin des hommes sur la première, afin de créer un effet d'optique dont la réussite ne fut, à l'époque, contestée par personne, pas plus qu'elle ne le serait aujourd'hui, car nous ne voyons guère d'autres moyens à employer pour obtenir un ensemble analogue.

Ce fut en 1726, que Servandoni livra son premier

décor à l'Académie Royale de musique. Jusqu'alors, le décor peint ne dépassait pas la hauteur du châssis sur le théâtre, c'est-à-dire que le premier ordre, le second et le troisième ordre de l'architecture d'un palais, par exemple, étaient peints tous trois sur la hauteur totale de ce châssis. On peut, par cette simple description, se rendre compte combien nous sembleraient ridicules de pareils décors !

Comme nous le disions, ce fut Servandoni qui révolutionna l'art du décorateur et qui, le premier, entra résolument dans l'ère des réformes, où nul, avant lui, n'avait osé s'aventurer. Il bouleversa tout à coup ce qu'on admirait sans conteste, imposant à force de volonté et de talent un art nouveau, plus sain, plus proche de la simplicité et de la vérité, et contre lequel, dès son aurore, une cabale s'était déjà formée.

Mais son coup d'essai fut heureusement un coup de maître ; il sut flatter le goût du moment, tout en poursuivant son but, et les spectateurs restèrent sans courage pour une manifestation hostile, en face de son décor de *Pyrame et Thisbé*.

Ce décor, à jamais fameux, représentait le péristyle d'un palais. Servandoni avait établi le premier ordre de son architecture sur les châssis seulement, il avait ensuite peint le second ordre sur le plafond se perdant dans les frises et peint selon les rigoureuses lois de la perspective. L'imagination du spectateur, achevait tout naturellement l'ordre architectural dont le commencement était seul visible à ses

yeux, et l'ensemble s'imposait à son esprit, sans même qu'il y songeât. Les détracteurs, race immortelle, déclarèrent que ce décor était hors de proportions, ridicule, mais leur campagne fut de courte durée : le public s'engoua, à juste titre, des décors de Servandoni, qui vit en peu de temps sa renommée grandir et devenir bientôt européenne.

Dans la collection du *Mercur de France*, on décrit un décor de Servandoni en des termes admiratifs tels, que l'apparition de ce décor nous semble avoir été considéré comme un véritable événement, sur lequel, avant comme après cette apparition il y avait matière pour un beau sujet de conversation. Mais en lisant la description, nous constaterons que notre théâtre du Châtelet fait tout aussi riche et avec du bon goût en plus. En effet, 800 pierreries, blanches, rouges, bleues, violettes, avaient été incrustées dans des colonnes tournantes et s'irisaient au feu des chandelles. Rien que ce détail de magnificence nous fait songer aux soleils multicolores qui tournent devant certaines baraques de forains pendant les grandes foires populaires. C'est également à Servandoni que nous devons l'introduction au théâtre des machines dont on se sert encore aujourd'hui, mais avec des améliorations, à l'aide desquelles on obtenait d'assez beaux résultats, machines qui, bien entendu, n'allaient pas sans certains aléas, car nombre d'acteurs et de figurants, de danseurs et de danseuses furent blessés par elles.

Quelques années, avant l'arrivée du peintre déco-

rateur italien, le théâtre en était encore réduit à la simple expression que nous avons décrite, et nous en trouvons la preuve dans le frontispice de l'édition originale du *Roman comique* de Scarron, frontispice représentant une scène du célèbre roman. On voit qu'à part la toile de fond et les deux coulisses en retour où s'ouvrent porte et fenêtre, rien ne rappelle la vie, ou le fait d'une façon tellement naïve qu'on se prend à douter que cela fut réel.

Après l'amélioration du décor, si tardive, vint enfin celle des costumes. Ce fut M^{lle} Sallé, danseuse à l'Académie royale de musique, qui, la première, osa préconiser, en donnant l'exemple, le retour au costume exact, ou presque exact, de l'époque que représentait la pièce, l'opéra ou la pantomime. Avant cette première tentative l'acteur ou l'actrice portait une sorte de travestissement où bien peu de chose rappelait l'action et son époque. Aussi, dans *l'Orphelin de la Chine* l'actrice chargée du rôle d'Idumée portait une robe à paniers, tombant sur un pantalon à la turque; pendant des épaules, un grand manteau doublé d'hermine complétait cette toilette bizarre que couronnait dignement un édifice capillaire, poudré et rehaussé de perles et de plumets.

L'histoire du costume au théâtre est si pleine d'événements, d'incidents, de retours en arrière, de progrès, de luttes et d'entêtements ridicules pour les usages surannés, qu'il nous faudrait un fort volume pour en rendre un compte à peu près détaillé. Nous

avons dit, tout à l'heure, que M^{lle} Sallé, la première, osa paraître revêtue d'un costume approprié à l'ac-



Fig. 11. — Une scène du *Roman comique* de Scarron; d'après le frontispice de l'édition originale.

tion, mais cela ne se fit pas sans murmures et sans protestations; il fallut que M^{lle} Sallé se fit applaudir à Londres pour imposer ensuite sa hardiesse à Paris. Car, dans la capitale anglaise, elle osa

danser le ballet *Ariane*, costumée en grecque, à l'imitation des bas-reliefs antiques.

Pendant ce temps, M^{lle} Dumesnil jouait à Paris Atha-

lie, affublée, c'est le mot, comme dans la gravure ci-après (p. 53).



Fig. 12. — Costume du rôle d'Idumée dans *l'Orphelin de la Chine* (XVIII^e siècle).

Le personnage, quel qu'il fût, était vêtu d'une sorte de cotte de mailles terminée par un panier assez grand sur lequel était drapé un triple cotillon bouffant, chargé de trois franges d'or ou d'argent, selon l'importance du personnage; si ce

personnage était grec, l'acteur avait un casque surmonté d'un haut plumet; si, au contraire, on avait affaire à un Romain, le casque disparaissait pour faire place à un chapeau, posé sur une perruque ondoyante.

Tel était l'état du théâtre lorsque M^{lle} Sallé, et plus tard Lekain, révolutionnèrent les vieux usages; mais, comme nous le disions plus haut, cela ne se fit pas sans encombre, et l'on put voir longtemps M^{lle} Clairon et

Lekain, costumés à la grecque ou à la romaine, entourés de comparses qui, fidèlement entêtés aux vieilles erreurs, portaient encore le costume dont nous avons donné de si curieux spécimens.

Ce fut à Lekain qu'arriva un jour, justement à propos de son costume, cette petite mésaventure.

Il descendait de sa loge et s'apprêtait à entrer en scène pour jouer Néron, lorsque l'actrice qui remplissait le rôle d'Agrippine s'approcha vivement de l'acteur et lui ayant tapoté les mollets à plusieurs reprises, se releva indignée en s'écriant :

« Ah fi ! ce goujat n'a pas même de caleçon ! »
Et avec une énergie qui faillit tout gâter, elle refusa de jouer avec un pareil homme qui paraissait en public les jambes nues. On dut parlementer, temporiser, cependant que Lekain, indifférent, attendait. Enfin l'actrice consentit à lui donner la réplique et tout alla bien.

L'élan était donné ; peu à peu les idées nouvelles s'imposèrent, et lorsque Talma aborda la scène, il acheva ce que Lekain et M^{lle} Clairon avaient commencé.

Mais revenons à la partie décorative.

En 1749, l'Italien Pietro Algieri fit de magnifiques décors qui soulevèrent tant d'enthousiasme, que plusieurs d'entre eux obtinrent les honneurs de la gravure. L'un d'eux représentait la prison de Dardanius, immense place forte entourée de murs fortifiés, avec des escaliers praticables, mais les décorateurs italiens, grisés par le succès, voulurent trop bien faire, et ils en vinrent à dépasser bientôt les sages propor-

tions que tout décor d'ensemble doit garder. C'est ainsi que Galli a composé et peint des intérieurs de palais d'une dimension si colossale, qu'on aurait pu construire toute une maison dans la plus humble des salles de ce palais, où cinq individus à table, servis par des esclaves, semblaient perdus au milieu des galeries qui les entouraient, et auprès desquelles, celles du Louvre eussent été considérées comme de simples corridors (1).

En 1763, un truc fit courir tout Paris. Dans le *Thésée* de Lulli, à l'Opéra, on voyait un décor, ainsi décrit par les gazettes du temps :

Minerve descend de l'empyrée dans un nuage qui couvre tout le théâtre; cette vapeur se dissipe lentement et laisse voir ensuite un magnifique palais écloso à la place de celui qui venait d'être incendié par Médée.

Ce truc était dû au peintre Boquet, qui plus tard fut nommé peintre de l'Académie royale de musique.

Voici en quoi on suppose que consistait ce truc :

Un praticable, c'est-à-dire un fragment de plancher, descendait lentement du cintre, entouré de nuages peints sur un rideau dont la descente se faisait en même temps que celle du plancher. Ce rideau était composé de parties découpées selon les sinuosités des nuages et indépendantes les unes des autres. Lorsque le tout était descendu « à bloc », les machinistes cachés par lui construisaient le nouveau palais; bout à bout et très lentement les divers morceaux du rideau re-

(1) Moynet, *L'Envers du théâtre*; 1 vol.

montaient au cintre, découvrant d'abord Minerve qui avait pris pied sur le théâtre, puis le palais.

Il fallait, avouons-le, une assez grande bonne volonté aux spectateurs qui s'ébahissaient de ce truc, dont aujourd'hui nos enfants riraient.



Fig. 13. — Costume de M^{lle} Dumesnil (XVIII^e siècle) dans le rôle d'Athalie.

Je retrouve justement dans une publication du temps (*Lettres sur l'Opéra*. 1781), sans nom d'auteur, une violente attaque contre cette rage des metteurs en scène et des auteurs, de vouloir suspendre en l'air des personnages et des Olympes, et de chercher à étonner le public par des trucs dont la grossièreté indisposait déjà de nombreuses personnes. Je prends la liberté de citer un long passage de cette publication, car, mieux que toutes les descriptions et les discussions, il formera, je l'espère, une opinion exacte dans l'esprit des lecteurs, sur les moyens employés au théâtre par nos pères.

« Surtout, dit l'auteur des *Lettres sur l'Opéra*, en terminant une longue diatribe, il faudrait supprimer les personnages volants; notre goût, plus épuré, exige cette réforme. On a voulu, contre le sentiment d'une notable partie du public, faire usage d'un vol dans l'opéra de *Persée*, il a été trouvé ridicule, non qu'il fût mal exécuté, il était ce qu'il a toujours été, ce qu'il sera toujours tant qu'on verra les cordes qui soutiennent la machine.

« D'ailleurs l'attitude contrainte, presque effrayée, des personnages volants n'a nul rapport, on le pense bien, avec l'aisance d'un être qui aurait la faculté de planer dans les airs. »

« Je me souviens, ajoute enfin le même auteur, du vol de *Phuéton*: rien n'était plus odieux que de voir les quatre chevaux du char planer au bout de leur corde et laisser pendre leurs seize jambes comme des guenilles. »

Ces reproches, très justifiés et très modérés, en somme, seraient encore de mise aujourd'hui pour certains théâtres; mais il faut avouer aussi que si un de nos directeurs s'avisait de retourner à ces moyens primitifs, il n'y aurait pas assez de pommes dans le quartier pour satisfaire la juste indignation du public.

A partir de cette époque, l'art du décorateur se développa peu à peu pour en arriver sans grandes transformations brusques à ce qu'il est aujourd'hui. Mais si quelque chose s'opposa à la marche en avant du théâtre, ce fut bien le scandaleux privilège accordé à Lulli, directeur de l'Académie royale de Musique. En

effet, l'Opéra avait sur tous les autres théâtres un droit de régie vraiment draconien, car il fit condamner

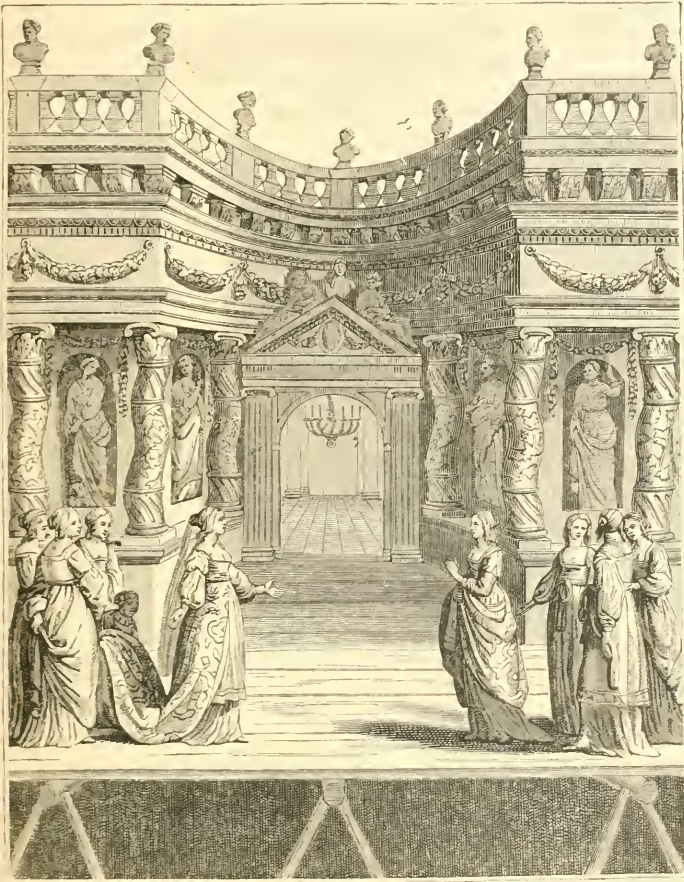


Fig. 14. — Figure montrant les tréteaux sur lesquels reposait anciennement le plancher d'un théâtre.

plusieurs fois les théâtres rivaux à des amendes dont le chiffre exorbitant paralysait ceux-ci et empêchait l'initiative de leur directeur de s'utiliser avec fruit. On conçoit qu'après avoir payé des amendes de 20.000 et

même de 30.000 livres, ces mêmes directeurs ne s'empressaient pas de dépenser de nouvelles sommes en tentatives que ne réclamait d'ailleurs pas le public, avec d'autant plus de raison que cet autocratique Opéra prélevait déjà un tant pour cent sur les recettes de ces théâtres.

Tout d'ailleurs, sous l'ancien régime, gênait l'initiative du théâtre : la grandeur de la scène qui était rigoureusement établie, le nombre des acteurs pouvant y évoluer ensemble et qui ne devait pas excéder un certain chiffre, etc., etc.

Ce fut la Révolution, qui, ouvrant ses mains pleines de libertés, en donna de nouvelles et de grandes aux théâtres ; mais comme malheureusement toute réforme ne va pas sans un mauvais côté, l'ancien répertoire fut abandonné, comme trop aristocratique, et l'on vit fleurir un genre nouveau, dont l'Odéon nous a donné un échantillon le 14 juillet 1896 (1).

C'est à cette époque que les deux côtés de la scène perdirent leur ancienne dénomination ; sous la monarchie, le côté gauche, en regardant la salle, s'appelait « côté du roi », parce que le roi avait sa loge de ce côté ; l'autre s'appelait « côté de la reine », parce que la loge de celle-ci s'édifiait à droite, juste en face de celle du roi. La Révolution changea tout cela, et les deux côtés prirent, celui de droite « le nom de jardin », parce qu'il était du côté du jardin des Tuileries, l'autre celui de

(1) *La Prise de la Bastille*, à-propos en 1 acte, représenté pour la première fois en 1790.

« cour » parce qu'il regardait la cour du Carrousel.

En passant sur cette époque qui ne donna aucune œuvre au théâtre, sauf le *Charles IX* d'André Chénier, nous mentionnerons l'apparition des banquettes au parterre où jusqu'alors le public s'était tenu debout.

Le seul grand souvenir qui surgisse de la période révolutionnaire est la mise à la scène de la *Marseillaise* sous le nom d'*Hymne à la Liberté*.

Voici comment, selon M. Moynet, les choses se passèrent :

La scène était couverte de soldats à pied ou à cheval, de femmes, d'enfants, de vieillards rangés à droite et à gauche du théâtre; au dernier couplet, chanté à voix couverte, acteurs, spectateurs, chevaux même, paraît-il, s'agenouillaient. Les soldats saluaient de leurs armes, de leurs étendards, à la fin du couplet, les clairons sonnaient, les tambours battaient, le canon mêlait sa voix brutale à ce concert non sans grandeur, qui se terminait au milieu d'une allégresse délirante.

Ce genre de spectacle fit fureur, et nous ne nous en étonnons pas. Le théâtre, la ville, la vie privée, tout était militaire à cette époque. Les tréteaux ne pouvaient être dressés que pour flatter le goût du moment, et c'est à cette mode, à ce besoin, que nous devons *la Réunion du 10 août*, *l'Inauguration de la République française*, etc., etc., toutes pièces, en somme, qui flattaient les sentiments de la population à laquelle on venait d'accorder toutes les libertés, même celle du mauvais goût.

Nous mentionnerons pour mémoire un décor qui

fit sensation en 1796, dans l'*Alceste* de Gluck, que De-gotty avait peint moyennant la respectable somme de 100.000 francs.

Il ne nous reste plus rien à signaler en dehors de ce que nous venons de dire, pour les trois dernières années du dix-huitième siècle et pour les premières années du siècle suivant. Il faut vraiment arriver jusqu'à l'époque du romantisme, c'est-à-dire jusqu'en 1830, pour rencontrer enfin la première œuvre où rien n'a détonné, où décors, costumes, accessoires, furent en harmonie presque parfaite avec le temps de l'action.

Avant d'entamer la courte étude que nous voulons consacrer à cette époque, qui est comme le point de départ de tous les progrès accomplis, nous citerons comme extraordinaire le décor peint par Daguerre pour l'Ambigu. Ce décor représentait un clair de lune, sur un paysage; des images passaient tour à tour sur l'astre de la nuit, découpant ou noyant les ombres des maisons et des arbres sur le sol de la scène.

Nous reviendrons, au chapitre de la lumière au théâtre, sur cet effet, et nous donnerons à cet égard une opinion toute personnelle sur la manière actuelle d'éclairer des ensembles.

Mais revenons à l'époque romantique. Sous l'influence de cet esprit nouveau, l'étude et l'application de la couleur locale devint d'une telle nécessité que tout le monde, au théâtre, s'y conforma. On renouvela en grand, c'est-à-dire, en tout, la révolution dont M^{lle} Sallé et Lekain avaient posé les bases au dix-huitième siècle. Chaque acteur, chaque décorateur

chercha avec zèle à faire progresser le mouvement. Talma lui-même donna l'exemple, renouvelant, en y apportant plus de courage, la tentative de Lekain : M^{lle} Mars, elle aussi, suivit le mouvement, quoiqu'il fût, étrange contradiction, parfaitement impossible de lui faire se poudrer les cheveux pour jouer les pièces de Regnard ou de Marivaux.

Victor Hugo mit plus tard le moyen âge à la mode avec les *Burgraves* ; on l'avait déjà ressuscité avant lui, et ce qui devait arriver arriva : le zèle tourna à l'exagération et tout fut *moyenâgeux*, à la ville, comme au théâtre.

Voyez les vieilles lithographies qui ornent la première page des brochures du théâtre de cette époque, remarquez combien, malgré le souci de reconstitution qui animait acteurs, auteurs, directeurs, dessinateurs et peintres, toutes leurs productions ont le cachet du temps. Voyez *Robin des Bois*, *Robert le diable*, *la Dame blanche*, *l'Oiseau bleu* : tout cela, malgré les unités de temps et de lieu, a le cachet 1830, et à ce point caractérisé qu'on ne se sent pas une hésitation pour assigner une date à l'œuvre, rien qu'en regardant la gravure originale.

Comme nous le disions, Victor Hugo et plus tard Alexandre Dumas père apportèrent à la mise en scène de leurs ouvrages le plus grand soin. Dans la *Reine Margot*, pour la première fois le public se trouva transporté en plein seizième siècle : mœurs, coutumes, mobilier, intérieur, costumes, tout fut reconstitué avec un soin extrême, — on ne ferait certes

pas mieux aujourd'hui. Aujourd'hui, on semble être arrivé à l'apogée de l'art décoratif pour le théâtre; pourtant il y a encore beaucoup à faire et nous dirons à la fin de ce volumé, en manière de conclusion, ce que nous considérons comme progrès possibles à réaliser.



IV

AU BOULEVARD DU CRIME

Maintenant nous allons, en attendant notre promenade dans nos grands théâtres, faire un tout petit tour dans le Paris d'hier, dans ce Paris romantique qui vit éclore sur son boulevard du Crime (1), tant de théâtres, sans compter les cirques, où se firent jouer les œuvres applaudies, presque oubliées aujourd'hui, de Scribe et Pixérécourt, pour ne citer que ceux-là.

Prenons, si vous le voulez la ligne des boulevards, laissant derrière nous la Madeleine, inachevée, et allons jusqu'à cette patrie de l'acteur Nicolet, qui le premier planta ses tréteaux sur ce point de Paris. Laissons également dans le crépuscule du passé tout ce que fut le boulevard du Temple à la fin du règne de Louis XVI, pendant la Révolution et sous l'Empire; nous avons suffisamment parlé du théâtre de cette époque pour n'y pas revenir plus longuement, admettons plutôt que nous vivons de 1830 à 1860, et continuons notre route.

(1) C'est le surnom que la population parisienne avait appliqué au boulevard du Temple (démoli en partie en 1862, par allusion aux mélodrames pleins d'assassinats, d'empoisonnements, d'incendies, qui s'y jouaient pendant l'époque romantique, notamment à l'Ambigu et à la Gaîté, situés alors boulevard du Temple.

Là où s'érige à peu près aujourd'hui la Porte-Saint-Martin commençait l'extrême limite de cette enceinte des plaisirs parisiens, où pour trente sols on pouvait rire et pleurer à tant de mélodrames.

Six grands théâtres se disputaient les faveurs du public :

Le théâtre Lyrique, disparu, le cirque Olympique, disparu, les Folies-Dramatiques, encore existantes, la Gaité qui a transporté ses pénates au square des Arts-et-Métiers. Les Funambules, mortes hélas ! Les Délassements-Comiques, morts également de misère et de vieillesse au quartier Montparnasse, et enfin le Petit Lazari, dont peu de mémoires ont gardé le souvenir.

Tentons une incursion dans ces théâtres, et d'abord allons au Lyrique.

Le spectacle est commencé, et nous qui venons de quitter le spectacle de la mise en scène usitée au siècle défunt, nous sommes un peu sceptiques ! Pourtant il nous faut admirer avec le public ce splendide décor : Une allée en forêt, au bout de laquelle on voit se profiler sur un ciel d'orage un rébarbatif château fort. Bien entendu, nous pouvons trouver quelque peu ridicules ces six coulisses, cette toile de fond immuable comme les vieilles institutions, cet arbre unique planté au milieu du théâtre, qui tout à l'heure, frappé par la foudre, va se rompre en deux et pendiller comme un pendule, jusqu'au baisser du rideau. Mais soyons patients ; il y a peut-être mieux. La toile vient de se relever après un bon entr'acte sur un décor qui

soulève les applaudissements de la salle. Cette fois nous sommes dans l'intérieur d'une chaumière, mais une chaumière grande à loger tout un escadron, hommes et bêtes. Observons : un fil qui conserve



Fig. 15. — Le boulevard du Temple, vers 1830.

encore la prétention d'être généralement invisible, traverse la scène, de la cour au jardin, partant du faite du théâtre pour aboutir au plancher. C'est bien ! nous sommes prévenus que la foudre passera par là tout à l'heure, et notre conviction s'affirme davantage, car nous venons de découvrir sur la muraille du côté jardin des fissures maladroitement dissimulées, marquant trop bien les morceaux mobiles de cette mu-

raille, appelée à s'effondrer. En effet, l'action se précipite, et au moment où l'héroïne appelle à son secours la puissance divine, le feu du ciel se manifeste par une fusée, qui au milieu de l'épouvantable fracas occasionné par la chute d'une jalousie de bois sur le plancher, poursuit son petit bonhomme de chemin, tracé par le fil de fer, et va mourir tout paisiblement dans un seau placé à cet effet, dans la coulisse. La muraille qui s'est signalée à notre observation s'est effondrée, et la toile tombe au milieu d'applaudissements frénétiques.

Tout cela est bien naïf; mais ne sourions pas, car si aujourd'hui on fait mieux, que de petits côtés encore à parfaire avant d'atteindre une quasi-perfection!

Entrons maintenant au cirque Olympique. L'arène est tapissée d'une toile peinte, jaune et verte: c'est le sol; tout autour de la piste, sur la barrière, une autre toile peinte a la prétention peu justifiée de représenter ce même sol avec des accidents de terrain. Dans un coin de la piste, une petite ferme est édifiée, elle sera plus tard la proie des flammes, grâce à des fusées rouges. Au centre de l'arène part un plancher en pente douce qui aboutit aux premières loges, voilées de ce côté par une toile représentant un fort. Voilà l'ensemble. Joignez à cela un défilé militaire, des manœuvres, un assaut, des incidents comiques, une apothéose, vous aurez une idée du genre qui faisait florès au cirque Olympique.

Quittons les fracas héroïques, allons aux Folies Dramatiques: il y a là un décor à sensation. On joue

Le Fils de la nuit, et il faut voir la corvette des pirates soutenir un combat en pleine mer.

Attention ! car nous arrivons justement sur la scène au moment où les machinistes préparent cette fameuse décoration.

« Gareez-vous en bas ! » crie une voix, et la toile du fond remonte au cintre pour faire place à la suivante, puis voici que sous les efforts de plusieurs machinistes roule jusqu'au milieu du théâtre un bâti de bois qui supporte la célèbre corvette tout entière.

Approchons-nous et regardons :

Le bâti de bois, composé de six jambes de force, c'est-à-dire de six poutres plantées en équerre sur un plancher monté lui-même sur des roues basses, soutient ce qu'en termes du métier on appelle « un emboitage ». C'est une sorte de cuvette en fer humecté d'huile ; le fond de la corvette est plat, c'est un plancher découpé à l'avant et à l'arrière en forme de navire ; à son centre, exactement, et en dessous, un pivot rond en fer est solidement fixé et vient s'encastrent exactement dans la cuvette. Vous le voyez, le truc est simple et consiste à maintenir le navire dans un équilibre instable. Attendons, tout n'est pas terminé. Au-dessus du premier plancher de la corvette s'édifie un second plancher plus léger où prendront place les acteurs. Les mâts et les cordages traversent ce premier plancher et vont se fixer à demeure sur le plancher du dessous ; des toiles peintes clouées sur les flancs, à l'arrière, achèvent de donner à l'ensemble l'aspect, en réduction, d'un véritable bâtiment. Le grand mât, c'est-

à-dire le mât central, est fortement guindé au cintre (1) et contribue à la solidité générale de l'ensemble. Alors des machinistes dressent sur le devant du théâtre des bandes de mer dressées sur champ, d'autres, derrière ces bandes, étendent un tapis de mer sur tout le plateau du théâtre. C'est sous ce tapis que des gamins, tout à l'heure embauchés à la porte, vont en se dressant et en s'abaissant donner aux spectateurs l'illusion d'une mer démontée. Maintenant le dernier détail est en train d'intervenir dans l'ensemble, les machinistes viennent de juponner la corvette, c'est-à-dire qu'ils fixent à la hauteur du premier plancher du bateau une toile peinte comme le tapis. Cette toile s'écarte en tombant grâce à des baguettes de jonc, faisant ainsi un angle allongé entre le flanc du bateau et le plancher.

Tout est terminé, on a déroulé la toile de fond, on a poussé à la cour et au jardin des coulisses d'air et de mer, c'est-à-dire vertes dans la partie inférieure et bleues dans la partie supérieure. Tout est paré. Attention!

Sous la jupe du bateau, et par conséquent cachés aux yeux du public, des machinistes placés à l'avant et à l'arrière de la corvette, soulèvent et laissent retomber celle-ci en agissant simplement avec leurs forces, c'est-à-dire sans le secours de treuils ou de tambours. Voilà pour le tangage; quant au roulis on a négligé, et pour cause, de nous en donner un aperçu. Mais

(1) Attaché avec une guinde, c'est-à-dire une corde d'une certaine grosseur.

chut! l'acteur chargé du rôle de capitaine vient de lancer un commandement. Le bateau tourne lentement sur son pivot et présente, après son flanc, son avant au public. Nous avons dit plus haut que le bateau était construit de façon à rester dans un état d'équilibre instable, on comprend qu'en raison de ce principe, le moindre effort déplace et replace tout l'ensemble. Tout à l'heure des barques viendront prendre la corvette à l'abordage, n'insistons pas! voici dans la coulisse l'homme à sa manœuvre : il tient dans les mains une corde qui, filant sur le plancher après s'être enroulée sur un tambour, va s'attacher au côté opposé, à l'avant de la barque cachée par la coulisse. Cette barque à fond plat est montée sur roues, et viendra s'accrocher au flanc de la corvette.

Quittons ce théâtre, allons ailleurs : là, tenez ; on joue *La Maison du Baigneur* : autre truc impressionnant : un plafond écrase le traître !

Nous arrivons bien. Le décor est planté : il représente deux salons côte à côte, l'un rouge, l'autre blanc. Vous comprenez qu'un salon dans lequel meurt un traître d'une façon si tragique, ne peut manquer d'être rouge ! Ces deux salons sont séparés par une cloison et l'on remarque que le plancher du salon rouge est beaucoup plus élevé que celui du salon blanc, puisqu'il faut descendre ou monter deux marches pour aller de l'un dans l'autre. Une bande de terrain et de mur cache le bas du décor, en ce qui concerne le salon rouge, depuis le plancher du théâtre jusqu'au plancher de ce salon.

Maintenant, montons au cintre : voyez ce machiniste penché sur une poignée (1) ; voyez plus loin, au-dessous de nous, ce plancher suspendu et s'encastant justement dans le cadre du salon rouge. Sur ce plancher, une femme est debout, dans l'attitude d'une justicière. Un signal vient d'en bas, c'est une seconde actrice qui, placée dans le salon blanc, vient de faire partir le déclic qui doit déplacer le plafond. Celui-ci, maintenu par ses contre-poids et par le machiniste que nous avons observé, effectue doucement son mouvement de descente sur le traître qui va mourir. Mais rassurez-vous, quand le plafond touchera presque au niveau du parquet, le traître disparaîtra par une trappe et se trouvera sain et sauf sur le véritable plancher du théâtre.

Voici en quoi consiste la manœuvre :

Le plafond mobile est en construction légère, suffisant pourtant à porter le poids de la première actrice. Il est attaché à ses quatre coins par de très forts câbles qui montent jusqu'au gril du cintre, s'enroulent sur des tambours, et viennent finalement se réunir dans les mains du machiniste que je viens de signaler. Le poids à déplacer est ainsi presque nul, et si tout est bien équipé normalement, si les résistances sont neutralisées par les contre-poids, un seul homme peut descendre et remonter ce truc devant lequel la salle vient de palpiter.

Notre soirée se terminera par une dernière visite à

(1) Poignée, faisceau de cordes réunies en un seul paquet.

la Gaité; on y joue *La Sorcière ou les États de Blois*, deux décors sont dignes d'être remarqués : le premier, l'inondation, le second : la vision.

Pour l'inondation, le théâtre représente une campagne, des arbres sont plantés çà et là sur le théâtre : et au second plan de droite une cabane, dont l'intérieur est visible, complète la décoration.

Dans le dialogue, l'auteur a eu le soin de nous prévenir que la Loire est toute prochaine et qu'en raison des fortes pluies qui viennent de tomber, le fleuve monte très rapidement.

En effet, bientôt le théâtre est envahi par l'eau, la cabane s'effrite et tombe en ruine, les arbres déracinés se couchent ou s'engloutissent et le théâtre est envahi par la plus sinistre des désolations.

Voici en quoi consiste la machinerie :

Regardez le plancher d'un théâtre, il est divisé dans le sens de sa longueur par des rails, appelés « costières » et servant à planter entre eux, des mâts de soutènement, des jambes de force, etc., etc. Dans l'intervalle des costières on a engagé des bandes de toile peinte en eau, et équipées au cintre par des fils dissimulés derrière les coulisses. La cabane, construite de pièces et de morceaux maintenus entre eux par des tringles, est édifiée sur une partie mobile du plancher destinée à descendre dans le dessous ainsi que les arbres. A un signal, les bandes montent lentement les unes derrière les autres, et lorsqu'elles sont toutes en vue, arrivées au point définitif de leur ascension, on laisse descendre d'un mouvement lent,

les arbres dans le dessous. Un machiniste caché derrière la cabane tire une tringle, puis une autre, les morceaux tombent, et la cabane s'enfonce à son tour peu à peu et déjà à moitié ruinée; les bandes d'eau restent seules en scène, cependant que l'héroïne cramponnée à une poutre, vogue en appelant au secours. Cette poutre, équipée sur un chariot, émerge à peine de l'eau, ainsi que l'héroïne malheureuse dont on ne voit que la tête.

Quand nous aurons visité ensemble, chers lecteurs, un ou deux grands théâtres parisiens, vous comprendrez combien ce truc est facile et simple.

Revenons à *la Sorcière*, il nous reste à parler de la vision qui montre à une des héroïnes de la pièce l'assassinat de Henri IV avant sa perpétration.

Le théâtre représente un grand salon; mais, contrairement à la tradition, ce salon n'a pas de porte centrale, il n'a que deux portes-fenêtres sur les côtés du fond, et ce fond est en majeure partie occupé par un vitrail de couleurs qui est censé éclairer la pièce où se tient la jeune femme. Au cours de l'action, l'actrice prise d'une torpeur s'affaisse dans un fauteuil, et tout à coup derrière le vitrail apparaît le coin de la rue de la Ferronnerie, le carosse du roi et Ravaillac bousculant les gardes pour s'échapper. Le roi, renversé dans les bras de Crillon, semble mort. La jeune femme pousse un cri, la vision disparaît et le rideau tombe.

Ici, nous n'avons affaire à aucun truc, il s'agit, chose beaucoup plus intéressante, d'un effet de lumière, et voici en quoi il consiste :

Le décor du vitrail est peint sur une toile métallique assez largement tressée. Tant que ce vitrail est éclairé par devant, il reste seul visible et ne laisse rien voir de ce qui se passe derrière lui, mais si, au contraire, l'éclairage du devant s'atténue, si comme on l'a voulu, la partie située derrière le vitrail entre dans une vive lumière, la peinture des vitraux n'est plus visible et, l'on voit comme à travers un brouillard, le brouillard des songes toute la scène de l'assassinat. Notez que les personnages sont vêtus d'habits de couleurs et que tant qu'ils restent dans l'obscurité ils sont à peine visibles et se confondent, en tout cas, avec la peinture du vitrail, tandis que celle-ci, qui ne couvre qu'une surface composée de fils, disparaît totalement dans l'obscurité produite à volonté.

Dans beaucoup d'autres pièces on a usé de ce moyen assez simple; des personnages de tapisseries s'animaient, descendaient de leur cadre et prenaient part à l'action.

Nous venons de donner un aperçu assez complet des moyens employés au théâtre, il y a cinquante ans, moyens assez rares, car ils étaient dispendieux. Aujourd'hui on dépense aisément une centaine de mille francs pour monter une féerie, et l'on dépense à peu près autant pour vêtir les personnages qui jouent ou figurent dans la pièce.

LES THÉÂTRES ORIENTAUX

Nous croyons indispensable au caractère général de ce volume de parler ici des théâtres orientaux. Avant de commencer nos promenades dans le Paris théâtral moderne, reprenons un peu, pour la dernière fois, la route du passé, et commençons un très court voyage dans l'Inde, l'Égypte, la Chine et l'Annam, où le théâtre, surtout dans ces deux pays, est en grande faveur.

On ne croit pas qu'un théâtre caractérisé par des œuvres nationales ait existé dans l'ancienne Égypte. Les peintures murales retrouvées ne donnent aucun indice que ce plaisir fût connu des peuples de la terre des Pharaons. On croit, aujourd'hui, après de longues et patientes recherches, que l'Égypte sut se contenter de ses cérémonies religieuses et de ses danses mystiques. Évidemment, rien ne devait être plus beau que le cortège d'un Pharaon, ses funérailles, ou son entrée triomphale dans une ville. Rien ne pouvait égaler en pompe les cortèges religieux des prêtres d'Isis et le peuple égyptien pouvait puiser là un spectacle au moins aussi attrayant que

le devait être le spectacle d'une tragédie pour les Grecs, dont l'esprit subtil et cultivé cherchait et voulait autre chose que la simple satisfaction de la vue.

En dehors des danses sacrées et des cérémonies religieuses, l'Égypte antique n'eut pas d'autre spectacle.

Dans l'Inde, au contraire, le théâtre semble avoir toujours été en faveur, car ses origines se perdent dans la nuit des temps. Voici comment s'exprimait Lamartine, dans son *Cours familier de Littérature* :

« Dans les œuvres de l'Inde, comme dans celles de la Grèce et de l'Italie, le caractère pour ainsi dire *granitique* des premiers poètes est une certaine brièveté mâle et sobre qui calque la nature de plus près et qui ne pare d'aucun vêtement, d'aucun ornement inutile le nu du muscle de la pensée. »

L'auteur hindou le plus apprécié des érudits est Soudraka, l'auteur du *Chariot de terre cuite*, dont on a représenté à Paris une adaptation, il y a deux ans. Ce drame, d'un art extraordinaire, est plein de fraîcheur et de mélancolie, il abonde en images charmantes.

Comme en Grèce, l'Inde n'eut pas de théâtres machinés, le spectateur suppléait par son intelligence de l'action au manque de décors, seuls les accessoires empruntés à la vie usuelle y pénétrèrent de bonne heure.

Le théâtre chinois, comme le théâtre hindou, est d'une haute antiquité puisque nous possédons des manuscrits datant du huitième siècle après Jésus-Christ. Nous n'en parlerons que pour citer des points curieux

de mise en scène, remettant à plus tard l'entreprise d'une étude complète sur ces théâtres d'Orient si fertiles en art le plus pur.

En Chine, la division d'une pièce en actes et en scènes ressemble à celle d'un drame européen. Chaque pièce régulière se compose ordinairement de quatre coupures. Ces coupures correspondent à nos actes. Quand une pièce chinoise se compose d'un prologue et de quatre actes, l'exposition a lieu, comme chez nous, dans le prologue, et l'action se noue au premier acte. Si, au contraire, la pièce ne comporte pas de prologue, l'exposition a lieu au premier acte et l'action se noue au deuxième. Le dénouement a lieu, comme chez nous, dans la seconde partie du dernier acte. Les scènes ne sont point numérotées comme dans notre théâtre, mais on remarque qu'elles sont soulignées par ces mots « il monte », « il descend », à l'entrée et à la sortie de chaque personnage.

Quant à la mise en scène, au point de vue décoratif, on nous permettra d'englober le théâtre chinois et le théâtre annamite dans la seule et même étude, que je fis en 1889 sur le théâtre annamite de l'Exposition coloniale (1).

Le théâtre annamite est un art essentiellement minutieux jusque dans ses détails les plus infimes. Aussi loin que les auteurs peuvent pousser une action, ils la mènent. Si cette action nécessite, par exemple, le voyage de l'un des personnages importants de la

(1) *Art et critique* (Revue), t. 1^{er}.

pièce, on verra ce personnage accomplir le voyage en question avec tous les incidents qu'il comporte, et si parfois l'intrigue, la cheville ouvrière de la pièce, se trouve ralentie et même suspendue par cette sorte de marginale, ils n'en tiennent aucun compte, pourvu que tout ce qui se passe ou doit se passer soit bien en vue du public. C'est là un des points les plus importants pour un peuple qui ne connaît ni l'unité de temps ni les unités de lieu et d'action.

Voici, à l'appui de ce que nous venons de dire, les principales règles qui régissent le théâtre annamite :

Chaque personnage en entrant en scène pour la première fois, dit d'abord ce qu'il est, ce que sont ses parents et les liens qui l'attachent à l'action, son utilité dans cette action et le dénouement qui fera de lui un heureux ou un malheureux, un vivant ou un mort. Aux scènes qui suivent, si son absence a été quelque peu longue, il dit de nouveau ce qu'il a fait pendant ce laps de temps et ce qui est advenu, quant à lui, des événements annoncés.

L'esthétique théâtrale annamite nécessite de la part des auditeurs une illusion constante pour se transporter sur le lieu où se déroule l'action. Enfin, ici point de décor, point de cadre, rien qui puisse attirer l'attention en dehors du dialogue et de l'action.

Une scène se passe-t-elle dans un palais, une table des sièges fournissent toute la décoration. Au contraire, si elle a lieu dans une campagne, au bord de l'eau, une natte figurera la rivière ; si un homme se couche dessus, c'est qu'il se noie ; s'il reste étendu quelques

instants, il est noyé, et cela suffit à éclairer le spectateur, qui regarde le noyé se relever et sortir, sans manifester la moindre surprise.

Dans un pays de montagnes, un tabouret représentera la plus haute de celles-ci, et enfin, si, comme cela arrive souvent dans les pièces annamites, une scène se passe dans le ciel, le même tabouret va figurer un nuage. Nous pourrions multiplier encore ces exemples, mais ceux-ci suffisent à démontrer à quel point de naïveté en sont encore les Annamites.

Voici pour les décors. Passons aux personnages :

Un mandarin conduit une armée à la guerre, ce mandarin est à cheval : une simple cravache qu'il tient attachée au poignet, et dont il se sert quelquefois pour frapper sa botte de feutre, indique le fait aux spectateurs. Si, comme nous le disions plus haut, le ciel devient le lieu de l'action et que l'un des personnages soit doué d'un pouvoir magique qui lui permette de voler, deux petits drapeaux attachés à ses épaules figurent les ailes : il ne faut pas confondre ces ailes figurées avec les drapeaux que les guerriers portent également aux épaules, ceux-ci sont des drapeaux particuliers qui jouent le rôle que jouaient nos blasons, et ils sont pourvus de petites hampes.

Dans une pièce intitulée *Lé Hué* (La Rose) le feu du ciel joue un grand rôle et les magiciens le font surgir à tout instant. Il était assez curieux pour nous, — j'étais alors secrétaire général du théâtre annamite, — d'attendre de leur sens inventif la manifestation du feu céleste. Voici comment ils trouvèrent le moyen d'y



Fig. 16. — Le théâtre amamite à l'Exposition universelle de 1880, d'après *L'Illustration*.

parvenir logiquement, mais en bouleversant singulièrement tout ce que nous avons établi en fait de suppositions.

De chaque côté de la scène étaient fichés sur de hautes perches deux grands parasols chatoyants, d'or, de pierreries, de broderies éclatantes : ces deux parasols constituaient les insignes du pouvoir royal.

Pour arriver à rendre aux yeux des spectateurs la manifestation du feu céleste, les acteurs confectionnèrent un parasol semblable, mais rouge, représentant le feu par sa couleur, et la puissance par le caractère de la souveraineté qu'ils y attachent; dans l'intérieur du parasol ils fixèrent un dessin représentant un cheval et équipèrent le tout au plafond, par une longue corde qui laissait tomber et remonter le tout.

Ils avaient ainsi, ils en étaient convaincus, personnifié le tonnerre par ces trois choses : le parasol, la puissance, sa couleur, le feu, et le cheval qui y était fixé, la rapidité. N'est-ce pas logique au fond, et avons-nous le droit d'en rire?

La plupart du temps la pièce est mêlée de chants et de danses, sorte de mélopée, dans laquelle le personnage fait ses apartés. Les personnages nobles seuls chantent et dansent, les soldats, coolies, hommes ou femmes du peuple ne dansent jamais.

Cette danse, qui consiste à se tenir en équilibre tantôt sur une jambe tantôt sur une autre, à tourner autour de soi-même et à projeter les bras en avant, la main fermée, les deux doigts, l'index et le médium levés, à la façon sacerdotale, ou bien encore, la main

toute ouverte, la paume très en avant, comme par une contracture inverse du poignet, cette danse, dis-je, équivaut à notre marche sur la scène, marche toute spéciale. et qui, selon son caractère, indique le rang et l'importance du personnage. Quelquefois pour les guerres elle se termine par un saut périlleux accompagné d'un glapissement strident, véritable cri de guerre.

Pour la femme, cette danse est plutôt une série de gestes lents, empreints d'une grande harmonie et d'une grande souplesse, qui consiste à décrire de certains signes autour du corps.

La science du grimage, qui fait croire à des masques, tant elle est parfaite et délicate, a pour eux une très grande et très haute importance.

Selon qu'il est grimé, l'artiste annamite indique aux spectateurs, non pas, comme à notre scène, son âge et quelquefois son rang social, mais aussi le rang exact qu'il occupe dans la société. Aussi, un roi, un empereur, un prince du sang a le visage recouvert d'ocre rouge, sans autre tatouage; un mandarin, chef-d'armée ou chef de bande a le visage zébré de noir et de blanc de façon à figurer la face d'un tigre, animal dont il porte le nom comme un titre. Le mandarin civil est presque toujours grimé d'une teinte grisâtre avec une longue barbe de crin, signe de son âge et de sa sagesse. Pour les serviteurs, une simple ligne noire ou blanche sur les joues, parfois des lunettes dessinées autour des yeux, constituent tout le maquillage. Quant aux femmes, elles ne se griment jamais.

Le théâtre annamite, comme le théâtre grec, est

fermé au fond par un mur percé de trois portes : celle du milieu est réservée aux rois, aux princes, et les deux autres aux personnages plus infimes.

Maintenant, passons dans la coulisse.

Nous sommes dans un endroit qui tient du foyer théâtral et du temple. C'est un long couloir au centre duquel, juste en face la porte centrale s'ouvrant sur la scène, se trouve une table tendue d'une draperie brodée. Cette table, dont la face dans ses deux tiers rentre au centre, permet à ses deux coins de se développer en avant, comme un retable d'autel grec; sur elle est posé un socle de bois rouge, décoré de fines nervures d'or, agrémentées de caractères mystérieux, légendes attestant le caractère et les mérites du dieu que nous allons contempler. Quatre colonnes montant du socle rouge, soutiennent un léger dais, en bois de teck; à son ombre, trois fauteuils, où se trouvent affalés en de ridicules positions d'abandon, trois petits bonshommes habillés d'un pantalon blanc et d'une veste verte à boutons d'or; un peu au-dessous d'eux, en dehors de l'abri du dais, deux autres marionnettes semblent chargées, dieux intermédiaires, de la garde des trois autres. Devant cet autel, un buisson de baguettes éteintes ou allumées laisse flotter dans l'air alourdi son parfum pénétrant; à droite et à gauche, sur la table, des fruits et des gâteaux d'offrande attestent aux dieux de la dévotion des acteurs. Avant d'entrer en scène, l'acteur s'arrête devant cet autel, joint les mains, et d'un geste lent les lève et les abaisse trois fois, demandant ainsi la faveur d'un public

indulgent et la force de remplir son pénible rôle.

A terre, des nattes, des coffres; aux murs, des robes brodées, des casques bizarres et étranges qui mettent autour de la tête de l'artiste une lueur de rêve, tremblotante et diffuse. Sur des tablettes des pots pleins de couleurs, d'autres pleins d'eau gommée, attendent la main patiente du grimeur, car, contrairement à ce qui se passe chez nous, c'est un camarade qui grime son camarade et non l'artiste qui se grime lui-même.

L'acteur annamite n'aborde une scène de théâtre qu'après des études qui durent quelquefois dix ans, car il doit savoir à fond toutes les pièces classiques, puis ce sont des études de marche, de danses et surtout des exercices ayant pour but d'amener la voix à un diapason aigu qui lui permettra de couvrir les bruits de l'orchestre.

Au théâtre annamite, il y a toujours un traître, un bon ou mauvais génie, une héroïne martyrisée; et comme chez nous, presque généralement le dénouement est favorable à la vertu. Il est aussi très commun de voir un dieu, un être surnaturel prendre la défense d'un mortel sur lequel il étend sa bonté; l'arrivée de ce génie en suscite un autre de caractère impitoyable et la guerre éclate entre les deux déités.

Le rapprochement est facile entre l'*Odyssée* ou l'*Iliade*, avec le théâtre d'Aristophane et même avec celui de Shakespeare. Ainsi que le disait mon regretté maître et ami Henri de Lapommeraye dans un feuilleton dramatique, on trouve dans le théâtre de l'Annam le grand sentiment de défiance et de duplicité qui

anime le *Yago* anglais, le même sentiment de fatalisme qui caractérise *Macbeth*, les mêmes plaisanteries grossières et brutales des *Joyeuses Commères*, ainsi que les récits héroïques de nos grands tragiques.

DEUXIÈME PARTIE

I

L'ANATOMIE D'UN THÉÂTRE

Laissons derrière nous dormir dans la poussière du passé, tous les vieux souvenirs que je viens d'évoquer, soyons tout au progrès, tout à l'actualité; oublions, si faire se peut, la splendeur d'Athènes, les sanglants spectacles de Rome; oublions le mystique moyen âge oublions, oublions! Car il n'est pas bon de se nourrir uniquement du passé, il faut aller en avant et chercher, comme le voulait le poète : « Du nouveau, encore du nouveau, n'en fût-il plus au monde! »

Aujourd'hui, la vapeur, l'électricité, ces deux énormes facteurs du progrès, prêtent leur concours aux choses du théâtre. Est-ce un bien absolu? est-ce un mal : nous verrons cela tout à l'heure.

Commençons nos visites par l'Odéon : c'est un théâtre de jeunes, on y fait des choses intéressantes et grâce à son directeur, M. Paul Ginisty, mon ancien confrère, toujours mon ami, nous sommes chez nous.

Bien entendu, comme je dois être votre cicerone; j'ai choisi l'heure de notre arrivée, 7 heures 30, une

demi-heure avant le commencement du spectacle.

Le théâtre est noyé dans l'ombre, si le gaz était en usage, le lustre de la salle serait descendu, le gazier l'allumerait en ce moment ; mais nous possédons l'électricité, un simple bouton à presser, et tout s'allumera ; le lustre est donc resté à sa place et l'obscurité règne.

Nous voici sur la scène, le rideau n'est pas encore baissé, la répétition est à peine terminée, la salle est devant nous, les loges, les balcons, les fauteuils sont recouverts de grandes toiles grises, sage précaution prise contre la poussière, qui pourtant est partout trop abondante au théâtre.

Voyons d'abord en détail l'endroit où nous sommes ; une fois pour toutes, quel que soit le théâtre où nous irons par la suite, nous trouverons les mêmes dispositions, en réduction ou agrandies, mais en tous points semblables.

Le plancher proprement dit part du cadre de la scène et va jusqu'au mur du fond ; la partie qui saille du cadre et s'avance dans la salle, est le proscenium ; ce n'est pas là le seul vestige des théâtres latins et grecs que nous rencontrerons au cours de nos promenades.

Remarquez que ce plancher sur lequel nous nous trouvons en ce moment est divisé dans le sens de la largeur, en parties toutes égales et séparées les unes des autres par des rails de fer, laissant elles-mêmes entre elles un espace vide de quelques centimètres. Ces différentes parties constituent les *rues*, les *trapillons* et les *costières*.

Les rues sont divisées par les trapillons et les cos-

tières, qui sont les rails de fer que j'ai signalés plus haut. Une rue constitue « un plan », la rue suivante en constitue un autre, ce qui permet, quand on lit une indication comme celle-ci, par exemple : Au 2^e plan, à droite un escalier ou un meuble, d'assigner immédiatement dans l'esprit la place exacte de l'escalier ou du meuble en question.

Chaque rue a 1 mètre 14 de large, sur toute la longueur de la scène ; le trapillon, espace intermédiaire, n'a que 60 centimètres, les costières 5 centimètres à peine. Ceci dit, analysons plus en détail ce plancher. Il est entièrement mobile, c'est-à-dire qu'il peut s'enlever en tout ou partie, découvrant ainsi l'œuvre maîtresse sur laquelle il est établi dans la partie que découvre seulement le cadre de la scène ; les parties extrêmes situées à gauche et à droite sont immobiles, et servent de remises aux décors et aux accessoires qu'il faut avoir sous la main.

Le sol mobile que nous avons sous les pieds est composé de morceaux coupés de mètre en mètre et glissant dans des feillures. Si par exemple nous faisons glisser soit à gauche soit à droite une partie du plancher, on a équipé, au préalable, dans le dessous, une autre partie de plancher qui à l'aide de contre-poids vient exactement prendre la place de la partie disparue, le tout constitue, ce qu'on appelle une trappe. C'est à l'aide de ces trappes que se font les apparitions, qu'on déplace à vue de certains meubles, etc., etc. Cette manœuvre, devenue très commune, ne présente aucune difficulté.

Le rôle des trapillons est analogue mais moindre. On ne s'en sert que pour équiper dans le dessous des ferrures ou des décors compliqués, ils n'offrent pas une ouverture suffisante au passage d'un personnage. Les costières ne servent que de maintien à des mâts qui sont eux-mêmes chargés de maintenir des fragments de décors : un arbre, un rocher, une colline, une maison, etc. Nous en connaissons plus intimement l'usage en descendant dans le dessous.

Remarquez, avant d'abandonner la place, que le plancher est légèrement incliné et descend vers la salle; une pente de 4 centimètres par mètre a été, en effet, jugée nécessaire pour la perspective et pour donner surtout, à l'aide de ce petit subterfuge, l'impression d'une surface plus grande. N'oublions pas, pour l'avenir, que le côté droit s'appelle *cour*, que le côté gauche s'appelle *jardin*, que le rideau enfin descendu, s'appelle *la face*, et que le mur du fond se dénomme *lointain*. Maintenant nous sommes initiés au gros œuvre; tout à l'heure, en remontant, nous nous occuperons du détail.

Attention! il convient de descendre avec précaution : les marches sont petites et il y fait noir, dans ces dessous, comme dans un four éteint... Là, nous y sommes! levez la tête! Voyez-vous toutes ces raies lumineuses? Ce sont les costières, déjà vues: baissez-vous! Sentez-vous à terre un rail de fer? il est justement fixé sous la costière et il fait partie intégrante de celle-ci, vous allez savoir pourquoi.

Nous avons dit, quand nous étions en scène, que les

costières servaient à recevoir des tiges de mâts sur lesquels on fixait des fragments de décors. Voici à quoi maintenant sert le rail que nous venons de découvrir dans le dessous. Le mât, ferré à son bout est glissé

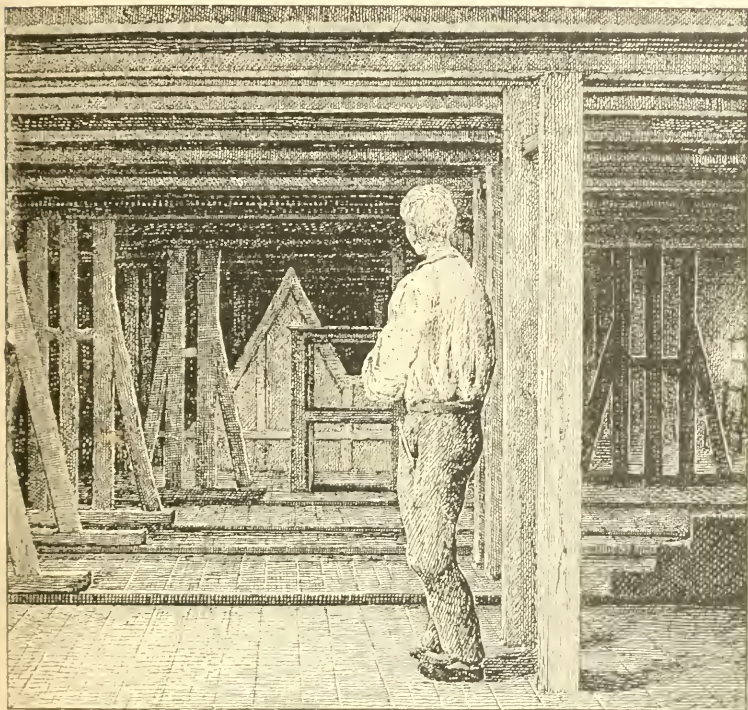


Fig. 17. — Dessous d'un théâtre, avec la rangée des chariots qui correspondent aux costières.

dans la costière, il vient s'engager dans un bâti en bois monté sur roues, lesquelles roues sont fixées sur les rails. Vous comprenez que le moindre effort portera le mât et son bâti d'un bout à l'autre de la costière et que selon qu'on aura besoin d'élargir ou de rétrécir la scène, l'effort sera minime. Le mât en

question s'appelle un faux châssis et le bâti qui le supporte, un chariot.

Maintenant, occupons-nous de la manœuvre d'une trappe.

L'équipement d'une trappe nécessite peu d'effort, grâce aux contre-poids, qui en sont pour ainsi dire le principe fondamental.

Quatre montants en bois sont solidement équipés dans le dessous, juste dans l'encadrement de la partie du plancher de la scène qui doit disparaître; entre les quatre montants, engagée dans les feuillures et pouvant monter et descendre, une partie de parquet doit venir épouser exactement la partie ouverte du plancher de la scène. De chaque côté des montants se tiennent deux machinistes, l'un, celui de droite, tient dans ses mains un fil qui, passant sur une poulie, descend se fixer sur une autre poulie équipée sous la trappe et qui vient, à la partie opposée, s'enrouler autour d'une troisième poulie et maintenir un contre-poids. Un autre fil monte de ce contre-poids verticalement et, passant sur une poulie, se termine entre les mains d'un second machiniste placé au côté gauche. Le machiniste de gauche amène son fil à lui, le contre-poids remonte jusqu'à son point extrême, la trappe est toujours en bas, le machiniste de droite amène également son fil qu'il tient en main jusqu'au moment précis. Au signal, les deux machinistes lâchent leurs fils : la trappe, entraînée par son contre-poids, monte, amenant avec elle le personnage qui doit apparaître. Si au contraire ce même personnage doit disparaître,

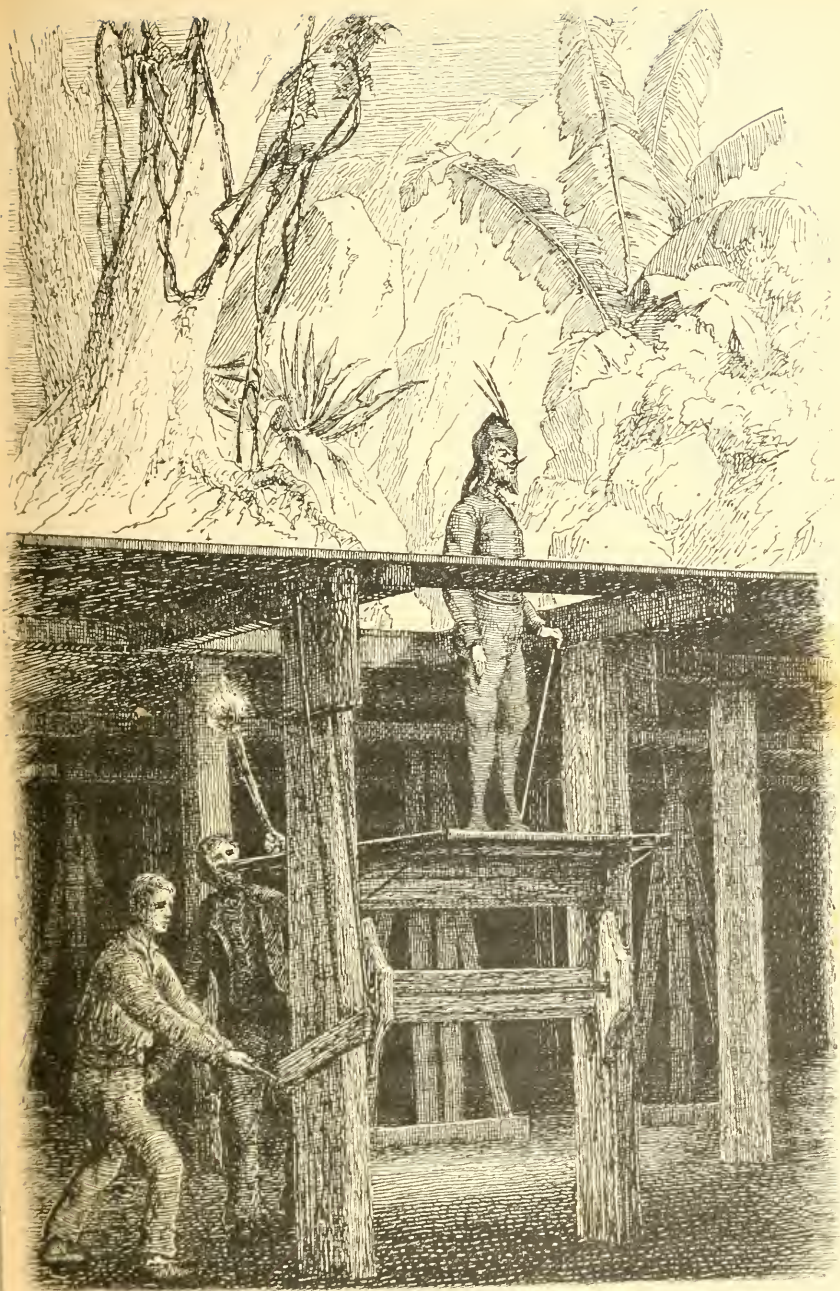


Fig. 18. — Jeu et mécanisme d'une trappe par laquelle un personnage paraît instantanément sur la scène.

c'est la manœuvre contraire qui doit avoir lieu. La partie du plancher de la scène qui s'est ouverte pour laisser un passage à la trappe s'est d'abord affaissée de quelques centimètres, puis, engagée dans des coulisseaux, elle a été tirée soit à gauche soit à droite. Un troisième machiniste s'est chargé de cette manœuvre. Quand la trappe est retombée, le machiniste que nous venons de voir repousse violemment sa feuille de parquet, et celle-ci vient reprendre sa place dans ses feuillures.

Partout où nous irons, nous aurons affaire aux mêmes principes, contrebalancer un poids par un poids semblable et les maintenir quand il le faut pour en être toujours le maître.

Dans les théâtres du second ordre, il y a ordinairement trois dessous. A l'Opéra il y en a six, à l'Odéon quatre. Tous ces dessous sont identiquement semblables au plancher de la scène et peuvent, comme lui, s'enlever en tout ou partie. Celui dans lequel nous sommes s'appelle « premier dessous, celui qui est sous nos pieds se nomme « deuxième dessous », etc.

Quand un décor, comme une maison, ainsi que dans la *Sorcière* ou les *États de Blois*, doit disparaître, on lui fait la place nécessaire dans les dessous : la partie de la scène sur laquelle elle est bâtie, est une trappe, maintenue en sa place et soutenue dans sa descente par des contrepoids. Cette trappe descend dans le premier, dans le deuxième et même dans le troisième dessous, si cela est nécessaire ; l'ensemble de ces trappes situées les unes sous les autres s'appelle « un tiroir ».

Voyons maintenant le rôle des trapillons.

Nous avons dit qu'ils servent au passage de certaines parties de la décoration. Ces parties de décoration s'appellent « fermes ». Ce sont des décors cloués sur des châssis en bois, et dans lesquels sont pratiquées des ouvertures de toute nature : portes, fenêtres, brèches, etc. On comprend que ces châssis sont d'un maniement très difficile ; il convient donc de les équiper au cintre sur des « tambours » et de faire intervenir encore une fois les fameux contrepoids. Mais lorsque la ferme doit monter du dessous et y redescendre pour la commodité des manœuvres précédentes ou succédentes, voici comment on procède :

Voyez ces montants de bois, éloignés les uns des autres de 1 mètre 50 environ, ce sont des « cassettes ». Remarquez qu'ils sont entaillés dans toute leur hauteur, que les deux côtés de la face font retour en avant, c'est-à-dire que si nous regardions la cassette à l'un de ses bouts, nous aurions la sensation d'un cadre dont un des côtés se trouve sectionné au centre. Dans ce cadre entre une pièce de bois dont un des côtés offre une saillie ; cette saillie épouse exactement la partie sectionnée de la cassette et rétablit ainsi l'intégralité de cette dernière. Ces cubes de bois se dénomment des « âmes ». Chaque cassette porte à son sommet une poulie ; un fil proportionné au poids passe dans la première poulie, descend s'attacher, derrière la ferme à monter, à l'âme, qui est, elle-même, solidement fixée à la ferme ; le fil remonte passer dans une seconde poulie et redescend s'attacher de nouveau, et

ainsi de suite pour les cinq poulies et pour les cinq âmes, puis le fil vient enfin s'enrouler sur un tambour (sorte de treuil) dont le moindre mouvement autour de son axe fait monter ou descendre la ferme.

Avant de remonter en scène, voyez devant nous, au milieu du proscenium, cette sorte de guérite dont nous ne voyons que le bas : c'est le logis du souffleur; à côté, cette autre guérite plus petite, c'est celle de l'électricien; de chaque côté, la rampe, aux lampes vertes, violettes, rouges, blanches et bleues, déroule son cordon lumineux. Maintenant, occupons-nous des treuils et des tambours.

Imaginez tout d'abord un bâti en bois, supportant un arbre de couche : sur cet arbre sont fixées des planches dont le fil du bois est perpendiculaire à l'arbre en question; sur ces premières planches on en cloue d'autres à contresens, bien entendu dans le sens de l'arbre de couche, et nous avons maintenant à peu près la silhouette d'une grosse bobine. Il y a des tambours dont la circonférence est inégale et qui donne l'aspect d'une longue-vue dont les tubes rentrent les uns dans les autres. Ce sont des tambours à dégradation : selon que les fils qui s'enroulent sur eux doivent marcher vite ou lentement, on les équipe sur les gros ou les petits tambours. Les treuils sont composés d'un cylindre tournant sur un axe au moyen d'un ou deux plateaux circulaires, ils ne servent qu'à soulever d'énormes poids, des apothéoses, par exemple, pour lesquels les tambours seraient insuffisants.

Maintenant que nous avons terminé notre visite au

dessous, montons, traversons la scène toujours déserte et prenons l'escalier du cintre. Auparavant, jetons pourtant un coup d'œil sur ces échelles verticales, allant du plancher au cintre, et du premier cintre au second, jusqu'au gril. Les machinistes grimpent après cela comme de véritables chats; nous autres, nous prendrons l'escalier, c'est plus prudent.

Attention! l'endroit n'est pas grand, le cintre est en retrait du cadre de la scène, c'est à proprement parler un long plancher, accoté au mur, d'un côté, et suspendu au-dessus de la scène, à 12 mètres environ, de l'autre côté, regardant du côté de la scène. Voyez-vous dans le sens de la longueur, c'est-à-dire allant de la face au lointain, cette barrière en bois, qui, comme le parapet d'un pont, nous empêchera de tomber sur la scène? et sur la maîtresse poutre de cette barrière, toutes ces fiches de bois clouées obliquement? Autour d'elles s'enroulent et se fixent les poignées de fils, les « commandes ». (La commande est un câble assez fort qui met un tambour en mouvement.) Les « guindes », véritables jeux d'orgue entre les mains des cintriers, tout ce qui est suspendu au-dessus de la scène, tout ce qui doit monter ou descendre, aboutit là.

Du côté du mur, nous avons également une rangée de fiches où sont enroulés des câbles plus forts, ceux-ci soutiennent les contrepoids de fonte, qui descendent dans des cheminées pratiquées dans la muraille. Ces contrepoids de fonte sont fractionnés en rondelles autour d'une tige centrale, pour être ainsi augmentés et diminués sans être déplacés et détachés. Nous

sommes ici au « jardin » ; voyez en face de nous, à « la cour », un cintre tout semblable au nôtre : il se peut qu'à un moment donné tous les machinistes aient besoin de se porter rapidement soit sur l'un, soit sur l'autre cintre, ils n'auraient certes pas le temps de descendre, de traverser la scène derrière une toile de fond et de remonter au poste où ils ont affaire. On a obvié à cet inconvénient en établissant des ponts, longues planches soutenues de deux mètres en deux mètres par des étriers en fer, solidement fixés au gril ; des mains courantes en corde, complètent l'ensemble du pont, et on peut constater qu'il faut un certain courage pour se risquer sur cette machine branlante qui fait ressort sous les pieds. Il y a trois ponts par plan dans les grands théâtres, un ou deux suffisent dans les petites scènes.

Le second cintre est tout semblable au premier : seul le troisième est d'un autre aspect : c'est là que sont centralisés les tambours et les treuils ; de même que dans le troisième ou quatrième dessous, que nous n'avons pas visités parce que nous n'y aurions rien vu d'autre que nous ne voyons en ce moment. Ici, il n'y a personne, toutes ces machines sont mues d'en bas à l'aide de commandes. Montons donc encore un étage et pénétrons sur le « gril ».

Ah ! voilà, convenez-en, un nom qui dit bien ce qu'il veut dire ; nous sommes sur un véritable gril de cuisine : imaginez une énorme poutre allant de la face au lointain, puis un vide, puis une autre poutre, puis un vide, etc. Ici, comme au troisième cintre, nous

avons devant nous des tambours, des treuils, des mouffles; voyez ces centaines de fils qui après s'être enroulés sur ces tambours descendent entre les poutres sur le théâtre, maintenus en avant ou en arrière du tambour par des poulies fixées aux solives du gril.

Voyons maintenant une manœuvre : voici un tambour sur lequel sont équipés cinq fils : le premier descend perpendiculairement, le second s'éloigne de 3 mètres du côté cour, le troisième s'éloigne encore de 2 mètres du même côté, maintenus par des poulies, comme je l'ai dit plus haut; — la disposition est la même pour les deux autres fils du côté jardin. Une commande s'enroule également sur la partie moyenne du tambour : si l'on agit sur cette commande au cintre, le tambour tournera autour de son axe et enroulera les cinq fils d'un même mouvement, ces cinq fils qui pendaient sur le théâtre ont été attachés, aux mêmes distances à la perche sur laquelle est clouée la toile peinte, et le tout monte se perdre dans les frises.

Voici comment M. J. Moynet, dans son ouvrage *l'Envers du Théâtre*, décrit un « voloblique ». Mais d'abord admettons que sur la scène il y ait une fée, dans un char trainé par des papillons. Cette fée et son char sont entrés dans la coulisse puis se sont arrêtés devant l'héroïne ébahie. Maintenant qu'elle a formulé ses souhaits, rôle commun à toutes les fées, elle s'envole, le char monte obliquement et se perd dans les nuages trainés par ses papillons. Voici à ce propos la description du truc :

« Au-dessous du gril se trouvent fixées solide-

ment à la charpente qui le soutient, à quelques plans du lointain, des « cassettes » placées horizontalement; dans ces cassettes ou rainures on introduit des « âmes » portant une ou deux poulies suivant les nécessités. Ces âmes jouent dans la rainure avec une grande facilité; elles sont garnies d'un crochet de chaque côté. Un fil d'appel suffira pour imprimer un mouvement horizontal à ces âmes qui parcourront ainsi la largeur du théâtre.

« Supposez maintenant que cette machine soit placée au « côté jardin » et qu'on suspende par deux fils notre fée et son char : les deux fils de suspension étant de longueur déterminée et ne pouvant s'allonger, si, au moyen d'une autre fil équipé sur un tambour on attire « l'âme » du côté de la « cour », les fils de suspension se raccourciront : de là un mouvement horizontal déterminé par le chemin de l'âme. Tel est le principe du « vol oblique » tant employé au siècle dernier ».

Nous avons fait connaître la curieuse opinion d'un spectateur du temps sur cette manie qu'on avait de faire voler des personnages. Ce truc ne s'est pas amélioré depuis, puisque M. Moynet ajoute : « On en voit encore quelquefois et lorsqu'on a le soin de ne pas mettre derrière les fils un ciel trop clair, l'effet est gracieux. « Enregistrons la restriction de M. Moynet, et souhaitons qu'on nous prive encore de pareilles machineries dont les « ficelles » sont vraiment trop visibles.

Nous connaissons maintenant le gros œuvre du théâtre; au cours de la représentation nous pourrions

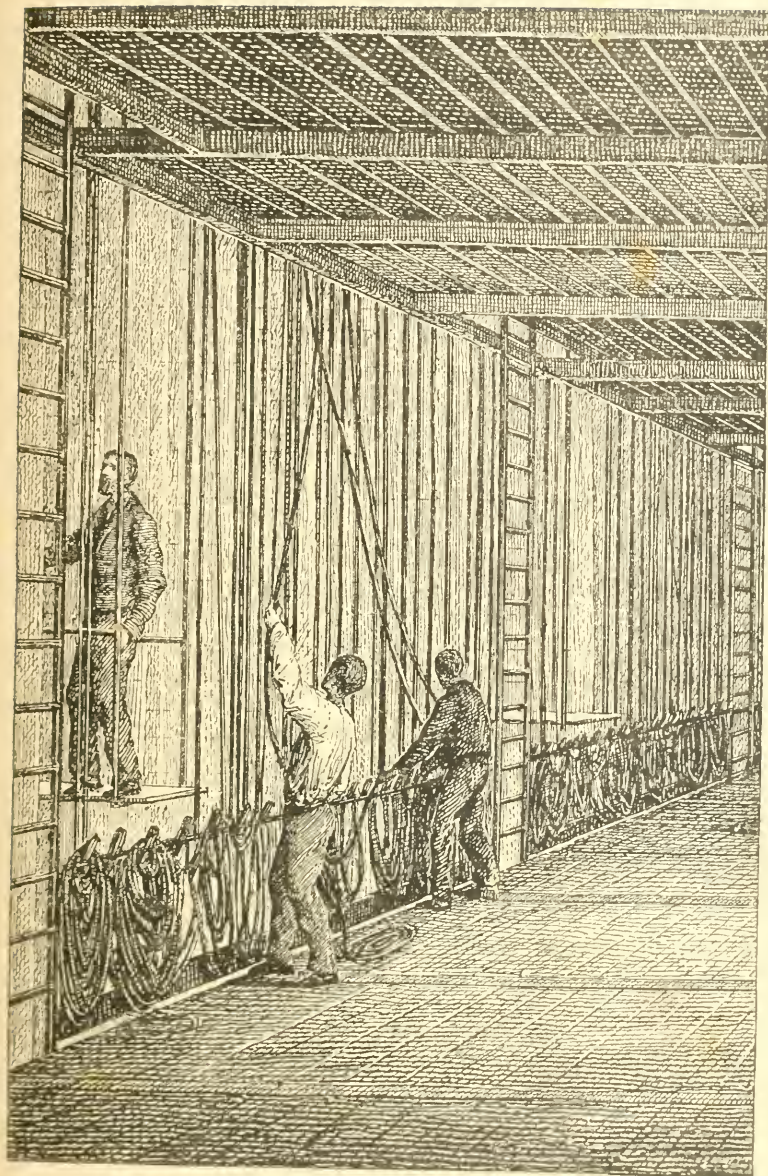


Fig. 19. — Corridor du cintre d'un théâtre.

mieux voir le détail. Mais il nous reste encore quelques minutes; allons chez l'électricien. Son poste est au côté cour, tout de suite à côté de la scène, et derrière la petite loge ménagée dans les draperies rouges, pour le pompier.

L'électricité, en détrônant le gaz, a fait du luminariste un personnage de second ordre. Au temps où les théâtres étaient éclairés au gaz, le gazier était presque un artiste; il fallait un doigté extraordinaire pour baisser les hersees, les rampes, les portants et amener ainsi peu à peu le théâtre à une nuit presque complète. Aujourd'hui, il suffit de tourner un commutateur pour allumer les hersees, les rampes ou les éteindre, il n'y a plus de demi-teintes. On a bien essayé de remédier à cet inconvénient en branchant le tiers d'une herse sur un fil, et les deux autres tiers sur deux autres fils, mais ce n'est plus ça.

Voyons, avant d'aborder l'électricien, ce qu'était le gazier, il y a une vingtaine d'années.

La scène était éclairée par différents appareils, elle l'est encore de même; ces appareils portent les noms de : hersees, rampe, traînées, portants. Nous ne causerons pas de la rampe, tout le monde la connaît, elle sépare l'orchestre de la scène, elle peut descendre dans le dessous pour les réparations qui deviennent fréquemment nécessaires et pour être allumée avant le commencement de la représentation.

Après la rampe nous avons les hersees, une par plan, suspendue entre les frises. La herse est un demi-cylindre affectant plutôt une forme oïlliptique et renfermant

une série de becs. La partie ouverte est protégée par un grillage en fil de fer. Le système de suspension commence par des chaînes et se termine par des commandes qui s'enroulent au centre sur des tambours.

Le gaz est amené à la herse par un boyau soutenu de place en place par des fils, et le robinet qui interrompt la communication entre le compteur et la herse se trouve dans la loge du luminariste.

Les portants sont des mâts en bois, sur lesquels est appliqué et solidement fixé un tuyau en cuivre; ce tuyau distribue à plusieurs becs, portant des verres et garantis par une toile métallique, le gaz qui lui vient du dessous. Le tube en cuivre est muni à sa base d'un écrou, le bout du tuyau qui chemine dans le dessous est façonné en pas de vis; on peut donc en opérant le dévissage transporter l'un et l'autre d'un bout à l'autre du théâtre et le revisser sans danger, en interrompant la distribution du gaz. Le mât qui porte le tube en cuivre est muni à son sommet d'un crochet qui permet de le suspendre, ou bien il s'engage comme un mât véritable dans une costière.

Les « trainées » sont des mâts carrés horizontaux qui se posent simplement à terre, derrière une ou plusieurs bandes de terrain; ils sont en tous points semblables aux mâts des portants, et leur manœuvre est identique à la manœuvre de ceux-ci, en tenant compte de leur position, bien entendu.

Voilà tout ce que le théâtre possède de moyens pour s'éclairer. Voyons maintenant en quoi consiste la manœuvre.

Le luminariste est dans sa loge, il a devant lui un énorme tableau où des robinets sont espacés; sous chacun de ces robinets il y a une étiquette : rampe, 1^{re} herse, 2^e herse, 3^e herse, etc.; portants cour : 1, 2, 3, 4, etc.; portants jardin : 1, 2, 3, 4, etc.; trainées, 1^{er}, 2^e, 3^e, 4^e, 5^e plan, etc., etc.

Tous les tuyaux qui aboutissent à ce tableau viennent du compteur, et sont interrompus par ces robinets avant d'aller distribuer le gaz aux portants, aux herses, aux trainées; au-dessus de chaque robinet, trois points sont marqués en triangle : à gauche, « Grand feu », — au milieu : « Demi-feu », — à droite : « Bleu ». On comprend que la manœuvre de ces différents robinets devient facile, et qu'à leur aide, on peut facilement mener tout le théâtre, depuis la plus grande lumière jusqu'à la presque obscurité.

Un autre tableau est réservé pour la salle; il porte, lui aussi, un grand nombre de clés, lustres, lampes, girandoles, vestibules, couloirs, etc.

La manœuvre en est la même; seulement on plonge toujours la salle dans une demi-obscurité quand le rideau se lève, afin de concentrer toute la pression du gaz sur le théâtre.

Aujourd'hui, l'électricité règne en maîtresse dans toute sa brutalité. On ne peut pas obtenir avec elle de demi-teintes, la rampe, par exemple, comporte cent lampes branchées, de deux en deux, sur deux fils; s'il faut assombrir le théâtre, on éteint 50 lampes, et le théâtre passe d'une grande clarté à une clarté moindre sans aucune transition; il est vrai que cette rampe

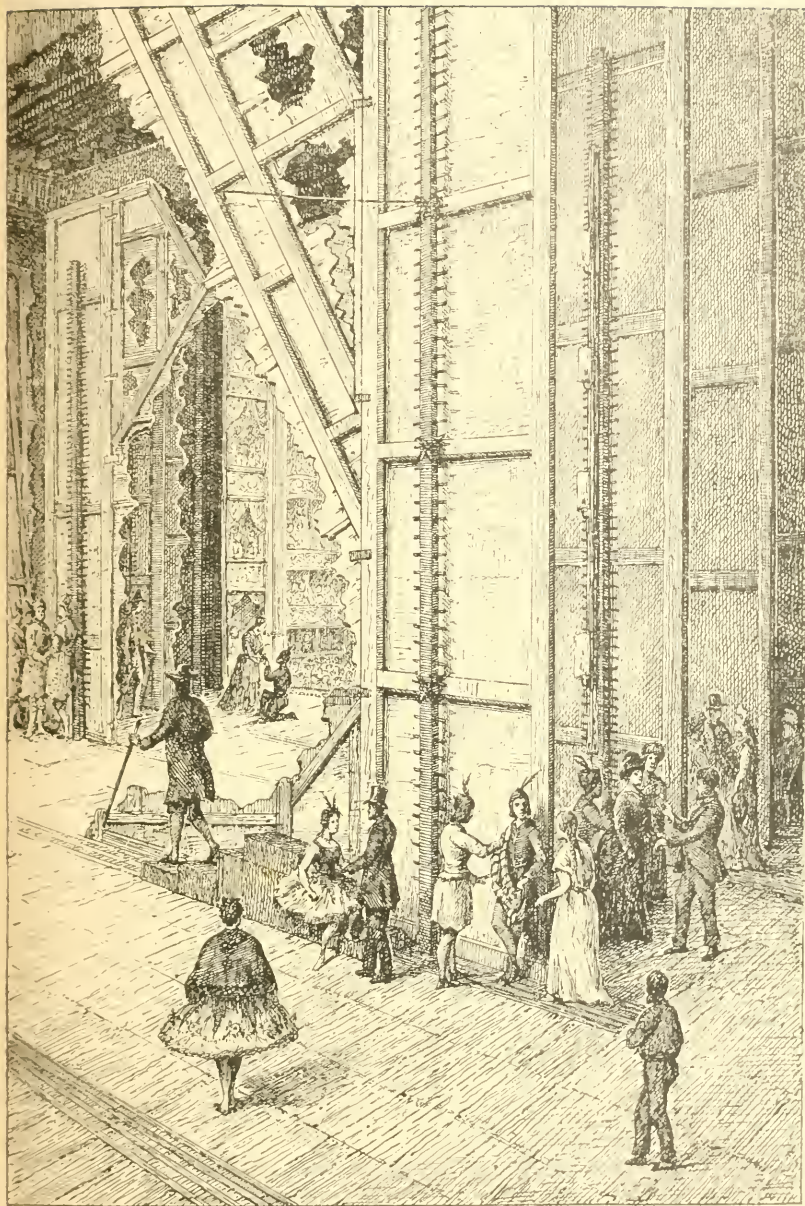


Fig. 20. — Les coulisses d'un théâtre pendant la représentation.

Alc. VAN DER BEEK

porte en même temps des lampes vertes, rouges et violettes, et que l'on éteint par fraction, d'abord les blanches, puis les rouges, pour ne laisser enfin que les violettes et les bleues. Mais, le résultat reste à peu près le même, c'est-à-dire mauvais ou tout au moins incomplet.

L'électricité commet encore un autre méfait, sa lumière est blafarde, les décors, les draperies se comportent mal avec elle, et tant qu'on n'aura pas trouvé le moyen de la colorer autrement que par des verres, on se heurtera toujours à ces ennuis.

M. Ginisty me disait, à ce propos, toutes ses doléances. Les craintes d'incendie ne sont pas diminuées et le prix de revient est le même. Sans prêcher le retour au gaz, sans vouloir retourner en arrière, il faut dire la vérité : l'électricité au théâtre est un mauvais moyen d'éclairage, on ne l'a pas en main, le moindre accident peut devenir grave, un fil fondu, et voilà le théâtre plongé dans l'obscurité ! sans compter tous les ennuis qui lui sont imputables.

Puisque nous sommes chez le luminariste, étudions la lumière dans tous ses secrets.

A l'époque où le Théâtre Libre existait, M. Antoine représenta une pièce d'Ibsen, *le Canard Sauvage*. Un des actes ou plutôt la totalité de la pièce se passait dans la mansarde d'un photographe. Le plafond en pente était percé d'une fenêtre à tabatière. C'est par là que devait venir le jour. Antoine, grand amateur de vérité au théâtre, voulut éclairer normalement la scène, tout en s'aidant de la rampe. Il fit équiper au

cintre deux grosses lampes à arc, qui, abritées sous des réflecteurs, renvoyaient tout leur pouvoir éclairant par l'ouverture du décor. L'effet fut déplorable : la lumière des lampes à arc était bleue, celle de la rampe était blanche, et les personnages avaient l'air de vivre dans un éternel clair de lune. J'avais dit :

« Trouvez un verre jaune, clair, bien entendu, posez-le, incliné, dans un angle à trouver, sous vos deux lampes, et comme cela, si nous n'avons pas la perfection, nous aurons du moins quelque chose de moins mauvais. » Je ne fus pas écouté.

Dans une autre pièce, toujours au Théâtre Libre, dans *les Revenants*, je crois, il y avait un lever du soleil à l'horizon. Antoine avait fait peindre une toile de fond, d'abord en nuit, puis en clair-obscur, puis en bleu clair, avec de longues sinuosités rouges et jaunes. Cette toile en montant doucement, d'abord obscure, puis éclairée violemment, aurait pu donner l'illusion, avec beaucoup de volonté, d'un lever solaire. Mais le soleil, ce fameux soleil qui jouait un si grand rôle dans la pièce, on ne le vit pas, et pourtant le moyen était simple.

Le décor était composé d'un salon : au fond s'ouvrait une porte sur la campagne, un plan après cette porte, une balustrade entourant, ou censée entourant un balcon. Derrière cette balustrade, un châssis horizontal représentant du terrain était dressé, destiné à cacher au public la trainée devant éclairer la toile de fond à un moment précis. Ceci posé, voici comment il fallait faire : se munir d'une lampe oxhydrique, à

forte lentille, se fermant à œil de chat, c'est-à-dire ayant un système d'obturation comme le diaphragme iris d'un appareil photographique. Cette lanterne alimentée d'oxygène et d'hydrogène était posée en arrière de la trainée composée de lampes violettes, jaunes et rouges.

Au moment où le soleil surgissait de l'horizon, on aurait ouvert peu à peu, très lentement, le diaphragme jusqu'à son plus complet développement, et en mettant en face de la lentille un bel écran jaune d'or, on aurait eu, projeté sur la toile, un soleil magnifique.

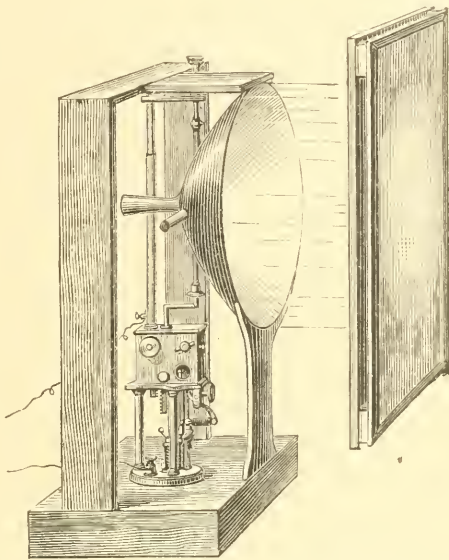


Fig. 21. — Appareil électrique employé dans le *Prophète* pour représenter le soleil.

On possède un autre moyen de faire le soleil, j'en emprunte encore la description à M. Moynet.

« Sur un pied bien emmanché, bien stable, est engagée une tige glissant entre des gâches fixées au pied. Un pignon avec crémaillère donne un mouvement vertical à la tige mobile, surmontée d'un réflecteur et d'un cône, formés de métal en forme de trapèze allongé. Ces plaquettes sont soudées à

leur base la plus large. Sur le grand cercle qui entoure le réflecteur, à la base étroite, elles sont fixées par un fil d'acier aussi fin que possible. Un foyer de lumière oxhydrique, très intense, est alimenté au moyen des deux tubes, et le cône, ainsi éclairé, projette une image qui figure un centre lumineux entouré de rayons.

« Cet appareil, est placé derrière la toile de fond peinte partie à la colle, partie à l'essence : les parties à la colle ne laisseront passer aucun rayon, les parties peintes à l'essence les laisseront passer tous. Supposez que des arbres et des chaînes de montagnes soient peints sur cette toile et que des stratus s'allongent dans le ciel; lorsque le moment de faire apparaître le soleil sera venu, on commencera par apercevoir le sommet des rayons, le soleil restant pour l'instant dissimulé par les parties peintes à la colle, mais l'opérateur qui dirige la machine au moyen de la crémaillère, élève le cône et son réflecteur, le soleil se dégage, les horizons et les nuages se détachent en silhouettes et l'on obtient l'effet du soleil levant. »

Remarquez que ce truc est entaché d'un gros inconvénient pour l'œil du spectateur : la toile de fond peinte avec deux éléments, l'un chaud, d'une jolie matière, la colle, l'autre terne, l'essence, doit présenter à l'œil le moins difficile un assemblage épouvantable, et que les rayons lumineux qui traversent les parties ménagées, en montreront en même temps tous les défauts, coups de pinceaux, épaisseurs, etc.,

et comme l'essence ne peut se fondre avec la colle, toutes les lignes du dessin seront sèches, rèches, sans moelleux : en un mot, ce sera laid dans toute la force de l'expression.

Bien des appareils ont été inventés pour produire, à l'aide de la lumière électrique, de grands effets au théâtre. Je vais en décrire quelques-uns. Dans un opéra célèbre *Moïse*, on voyait un arc-en-ciel s'élever au moment où, debout, Moïse remerciait Dieu de l'anéantissement du Pharaon et de son armée. Cet arc-en-ciel était obtenu au moyen d'un prisme de cristal traversé par des rayons électriques, rassemblés au préalable par une lentille. Voici la reproduction de cet appareil.

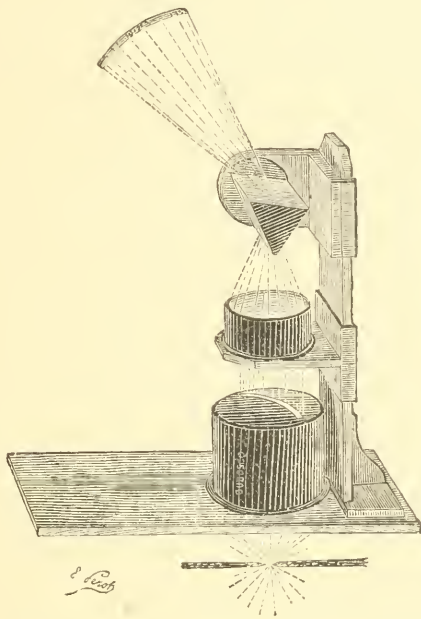


Fig. 22. — Appareil électrique pour la représentation d'un arc-en-ciel sur la scène.

Après avoir traversé les lentilles, les rayons se heurtaient sur l'angle aigu du prisme qui les éparpillait en spectre sur la toile de fond. Si on faisait tourner le prisme, le spectre lumineux s'effaçait pour ne réapparaître et grandir qu'en se retrou-

vant dans l'angle propre à la brisure des rayons.

Voici deux autres lampes (fig. 23, 24) dont je ne ferai pas de description; le dessin est assez clair, il me semble, pour indiquer l'emploi de ces deux appareils et leur fonctionnement.

Avant d'abandonner les appareils spéciaux destinés aux projections, j'ai dû donner mon avis sur leur emploi.

Lorsqu'il s'agit d'éclairer un personnage en scène, on lui envoie, à l'aide de la lampe dessinée plus haut, un jet lumineux d'une grande intensité. Ce jet, qui tue tout l'éclairage autour de lui, traverse le décor en dépit de tout bon sens, éclairant souvent à toute lumière des parties où sont peintes des ombres normales, puisque la lumière vient d'en haut. C'est surtout les théâtres à grands spectacles, le Châtelet, l'Opéra, qui se rendent coupables de ces erreurs beaucoup plus graves qu'on ne pense, puisqu'elles détruisent toutes les lois de la perspective, de la lumière et des ombres.

Je viens de faire le procès de la lumière électrique; il convient, pour être juste, de dire que grâce à elle, on est arrivé une fois, à un résultat surprenant. Mais pour en causer, il faut retourner au *Théâtre Libre*, car c'est Antoine qui se servit de ce truc pour les représentations de *l'Ascension d'Hannele Mattern*; la pièce commandée par Guillaume II à l'auteur allemand Gérard Hauptmann.

Pour comprendre toute l'importance du décor et de la lumière dans cette pièce, un mot d'explication sur le drame est nécessaire.

L'action se passait dans une maison de refuge pour les vagabonds et les mendiants. On apportait la petite Hannele Mattern, qui pour fuir les mauvais traitements de son père s'était jetée à l'eau. Alors, étendue sur un grabat et en proie à la fièvre, elle voyait dans son rêve tantôt sa mère morte, son père, le maître d'école, Jésus, les anges, etc.

Le décor très compliqué était truqué lui-même de trappes anglaises, et d'ouvertures dissimulées par des toiles flottantes.

L'acteur qui sortait le dernier emportait la lanterne qui, dans l'action, devait éclairer le refuge; le théâtre entraît immédiatement dans l'obscurité. L'acteur qui faisait le rôle d'une apparition était vêtu de son costume jusqu'à la taille seulement, les jambes étaient vêtues de noir. Il portait, appliquée sur son ventre, une boîte noire dont la partie supérieure était enlevée, c'est-à-dire qu'en jetant les yeux sur cette boîte l'acteur pouvait en voir l'intérieur. Dans cet intérieur de la boîte était une lampe électrique, violette, blanche, ou rouge, selon le caractère des apparitions. Cette lampe était reliée au poste de l'électricien, qui, au

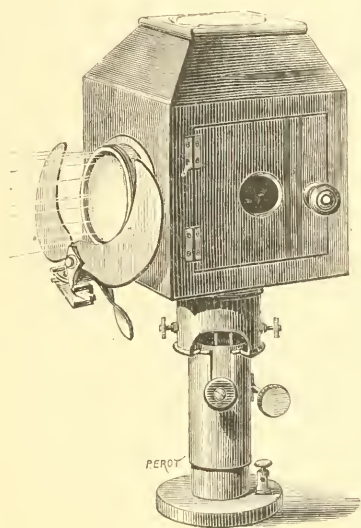


Fig. 23. — Lampe électrique destinée à éclairer un personnage sur la scène.

moyen d'un commutateur donnait ou supprimait le courant. L'acteur entrait en scène, la lampe éteinte, et, derrière lui, un machiniste portait suspendu au bout d'une perche une sorte de parasol noir, carré, dont l'un des côtés descendait jusqu'à terre cachant le machiniste et la perche. Aussitôt que l'acteur avait gagné sa place, et sur une réplique, l'électricien donnait la lumière; la lampe projetait ses rayons de bas en haut, éclairant le buste et le visage de l'acteur, le parasol noir absorbait les rayons les empêchant d'aller jusqu'au décor qui, à son tour, en aurait renvoyé une partie sur le parquet, partie suffisante certainement pour laisser deviner au public les jambes de l'acteur. Ce truc multiplié à l'infini dans la pièce, obtint un effet très impressionnant.

Tout à l'heure, j'ai dit que le décor était également truqué et que beaucoup de trappes anglaises y avaient été pratiquées. Voici donc en quoi consiste ce genre de trappes.

Derrière le décor, peint en muraille, par exemple, on applique un châssis, pareil au chambranle d'une porte; ce châssis est solidement fixé au décor et à terre par des jambes de force; dans la partie centrale on a fendu la toile du décor dans toute la hauteur et dans toute la largeur du sommet : ceci constitue donc une porte à deux battants.

Chacun des volets est divisé suivant sa largeur en un certain nombre de feuilles reliées ensemble par une toile collée à la partie postérieure; sur cette toile, viennent s'appliquer une série de lames d'acier très

flexibles dont l'extrémité est fixée solidement au chambranle.

Si un corps lourd lancé avec force, un homme courant, par exemple, arrive avec rapidité contre les volets, ceux-ci s'écartent pour faire passage et reprendront rapidement leur place une fois l'homme passé, et le décor offrira instantanément son premier aspect.

On obtient de grands effets avec ces trappes, les clowns anglais en ont beaucoup usé dans leurs pantomimes et avec un brio d'autant plus grand que chez eux l'acteur se double souvent d'un acrobate.

Maintenant notre visite est complète. Vous connaissez l'intérieur d'un théâtre aussi bien que moi-même, en ce qui concerne les éléments du moins; nous allons passer aux détails et, pour plus de clarté, nous allons consacrer un chapitre aux *Trucs*, avec des sous-titres selon qu'on traitera des décors ou des trucs proprement dits.

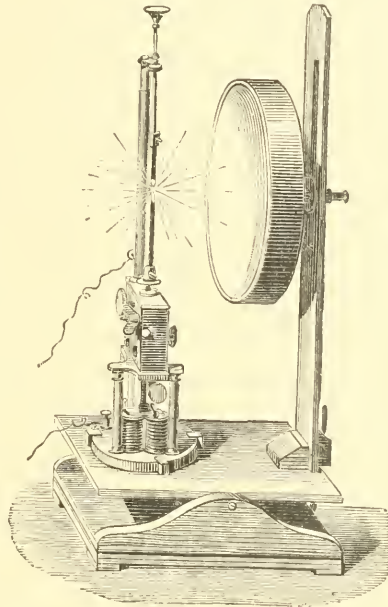


Fig. 24. — Lampe électrique à miroir pour l'éclairage d'un point sur la scène.

II

LES TRUCS DE DÉCORS

De tout temps, on a pensé à multiplier sous les yeux du public les aspects de la scène, surtout depuis que la féerie a recueilli un public spécial, et la grosse difficulté a été de multiplier rapidement ces effets pour répondre surtout au caractère des pièces fantastiques. Car il serait parfaitement ridicule d'entendre un magicien dire : « Que cette chaumière devienne un magnifique palais ! » et de voir la toile se baisser et se relever dix minutes après sur le palais en question. Il fallait donc avoir recours aux « trucs ». On appelle trucs, au théâtre, toutes modifications d'un objet s'opérant devant le spectateur. Bien entendu, cette transformation doit être, pour être réussie, aussi peu visible que possible ; c'est donc vers ce résultat que se concentrèrent tous les efforts. C'est encore aux Anglais que nous devons les meilleurs trucs ; ils sont passés maîtres dans l'art de l'illusion, et cela, parce que tout en recherchant les moyens les plus extraordinaires, ils semblent vouloir rester dans la plus grande simplicité. En voici un.

qui, dans *Les Amours du diable*, suscita longtemps la curiosité des Parisiens.

Des porteurs soutenant un palanquin, traversaient la scène; dans le palanquin, une princesse était couchée sur des coussins de soie. Arrivée au milieu du théâtre, la princesse fermait les rideaux du palanquin et ceux-ci se rouvrant immédiatement, laissaient voir l'intérieur du palanquin parfaitement vide. Le tout se faisait en pleine lumière, sans trappe, sans glace et sans écran. Voici en quoi consistait ce truc :

Les supports du palanquin étaient d'apparence fort grêle, le couronnement ne présentait, lui-même, aucune épaisseur exagérée, les supports en question étaient des tubes de métal, renfermant des contre-poids, dont les fils passaient par de petites poulies placées au sommet de chaque colonnette et redescendaient s'attacher au cadre soutenant les coussins sur lesquels l'actrice était étendue. Au moment où celle-ci fermait les rideaux, un machiniste costumé en porteur, lâchait les fils maintenant les contre-poids, et ceux-ci, en descendant entraînaient et faisaient monter jusque dans le couronnement le lit et l'actrice qui y était couchée.

Un second porteur tirait un autre fil qui rouvrait les rideaux, et le tour était joué.

Tout à l'heure je parlais d'une ferme qui devient palais ou d'un palais qui devient une ferme. Voici en quoi consiste ce truc, qui demande de la part des machinistes beaucoup de sang-froid et d'ensemble.

Tout d'abord, le châssis sur lequel est clouée la toile

représentant le palais ou la chaumière, est beaucoup plus développé que les châssis simples; et cela se comprend, puis qu'il faut multiplier les points d'appui et les points de résistance; l'ensemble du décor est divisé en rectangles, ces rectangles sont à leur tour sectionnés, comme des volets ou des battants de porte, mais s'ouvrant tous du même côté et se refermant de même. On les construit en bois de peu d'épaisseur, et on colle sur leur face et leur envers une toile destinée à recevoir la décoration. Chaque battant est pourvu d'un fil qui passe à travers le châssis et vient avec d'autres fils aboutir aux mains d'un machiniste. Si ce machiniste tire sur les fils, ceux-ci sollicitent à leur tour les volets auxquels ils sont attachés, et ces volets pivotant sur eux-mêmes viennent présenter leur face ou leur envers aux yeux du public. Il ne reste plus qu'à prendre une chaumière d'un côté, un palais de l'autre, et à régler la manœuvre avec soin, pour que les machinistes opèrent tous en même temps. Il existe un autre procédé que j'ai vu fonctionner au Châtelet : le résultat est le même, mais le changement est plus rapide. Voici en quoi il consiste : le châssis est recouvert de lames de zinc, posées sur deux tiges parallèles; ces lames sont plus larges que les lames d'une jalousie ordinaire, chaque lame se termine aux deux bouts par un petit pivot en fer qui s'engage dans un œillet pratiqué dans les tringles. Elles sont toutes reliées, à poste fixe, par leur partie supérieure à une autre tige de fer mobile; si l'on fait monter cette tige ou qu'on l'abaisse, les lames tournant autour de leur

pivot se relèveront ou s'abaisseront, montrant tour à tour leur face et leur envers. Cette manœuvre, beaucoup plus facile et beaucoup plus rapide que celle des volets que je décrivais tout à l'heure, serait assez répandue si elle n'entraînait à des frais considérables. Dans les théâtres de second ordre, on simplifie ces deux manœuvres de la manière suivante : en haut de chaque portant est fixée une longue bande de toile roulée, sur laquelle est peinte la décoration qui doit succéder à vue à celle qui se trouve en scène. Au moment désigné, les machinistes lâchent les fils qui retiennent ces toiles et celles-ci se déroulent. Nous n'insisterons pas sur ce truc dont l'effet est généralement déplorable.

Les Anglais ont obtenu, comme je le disais plus haut, des résultats surprenants en multipliant les transformations à vue, mais on doit dire qu'ils n'ont pas reculé devant la nécessité de remanier quelquefois leur théâtre de fond en comble, et d'user de force motrice considérable. C'est ainsi que dans la plupart des théâtres londoniens, les entr'actes n'existent plus : en voici la raison. La scène a deux planchers, un dans le premier dessous, l'autre au niveau du théâtre. Pendant que l'acte se poursuit, les machinistes équipent sur le plancher qui se trouve dans le dessous le décor qui doit suivre, l'acte terminé, le rideau baisse, une force hydraulique monte le plancher du dessous à la hauteur de la scène et le rideau se relève. Les machinistes du cintre, enlèvent le décor qui vient de servir, et plantent celui

qui doit lui succéder, le rideau baisse de nouveau, le plancher du cintre descend au niveau du théâtre, et les machinistes du dessous, pendant que l'acte se joue, préparent, à leur tour, la prochaine décoration. Cette heureuse disposition permet de jouer le théâtre de Shakespeare avec toutes ses divisions scéniques.

L'Opéra, qui est passé maître en décorations grandioses, a deux ou trois décors qu'on peut considérer comme des chefs-d'œuvre de machinerie. Dans le *Prophète*, par exemple, une place publique se transforme en intérieur de cathédrale. Nous nous trouvons cette fois en face de châssis à développement, et ceux-ci demandent une assez longue description.

Ce châssis, représentant, par exemple, une maison, est planté soit au jardin, soit à la cour; il a trois feuilles : deux de chaque côté et une à son sommet. Celle du sommet se rabat, celle du côté cour se replie sur la partie immobile, et celle du côté jardin se replie également sur la partie venue de la cour. Tel qu'il est actuellement, ce châssis donne l'exacte image d'un paravent replié. La première feuille porte un fil qui, s'enroulant sur une poulie, vient aboutir dans les mains d'un machiniste placé derrière l'ensemble du châssis; la deuxième feuille est également sollicitée par un fil semblable. A un signal, le machiniste tire sur ces fils, le paravent se déplie, offrant sa nouvelle décoration, et la partie supérieure tombe à son tour, complétant l'ensemble. Ces châssis sont posés en coulisses, et comme ils se développent de deux tiers en s'ouvrant, ils viennent occuper une place tout autre que celle

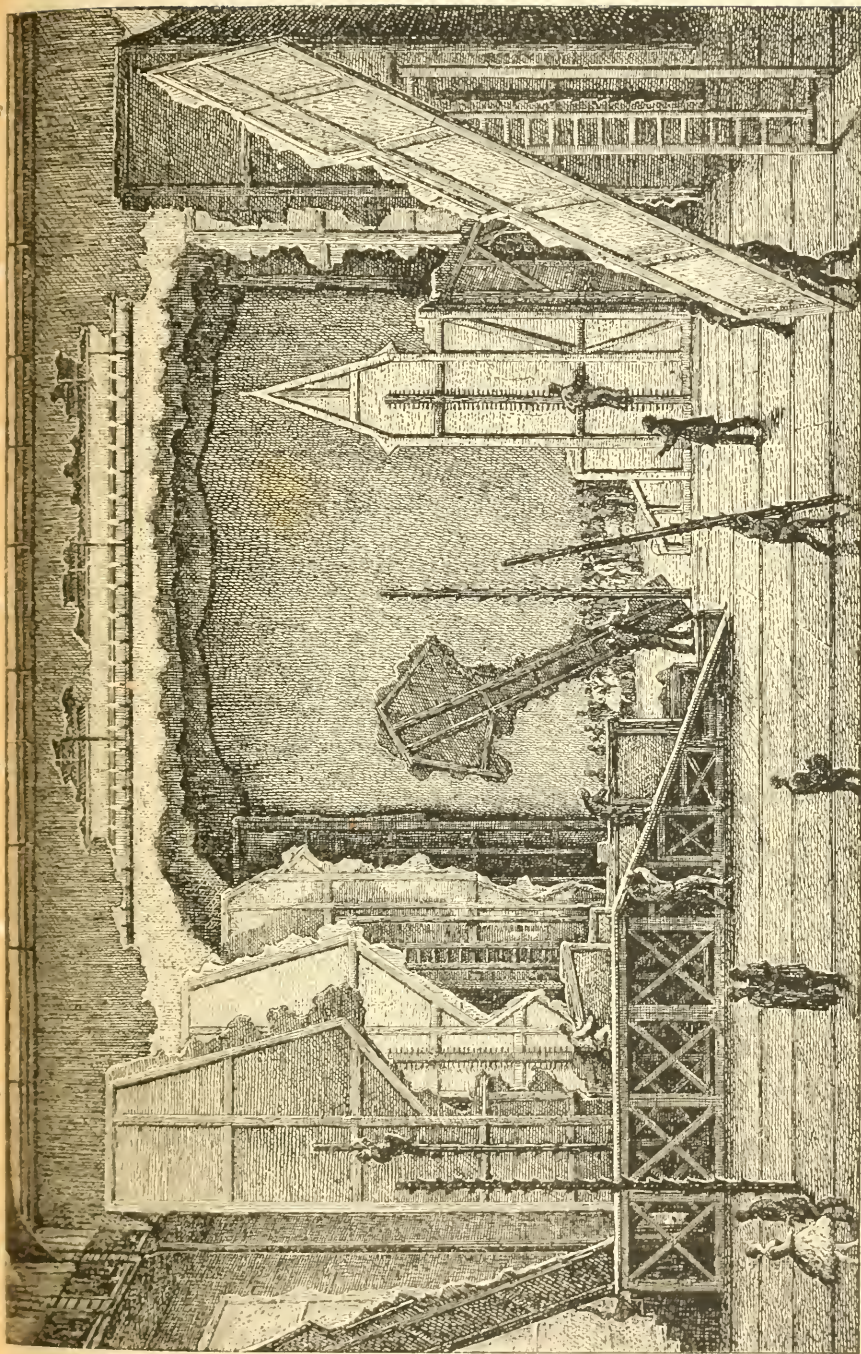


Fig. 27. — La Machination sur la scène pendant un entr'acte

occupée par le précédent décor, complétant ainsi la totalité de la transformation. La toile de fond s'est déroulée, des frises d'architecture sont venues prendre leur place, le décor est complet. Deux secondes, trois à la rigueur, sont nécessaires pour obtenir ce changement.

Un autre décor plus récent émerveilla Paris, dans *la Tempête*, toujours à l'Opéra. Le dernier acte représentait une île au bord de la mer, et sur cette mer un vaisseau avec des cordages de fleurs et des groupes de femmes venait de la coulisse jusqu'à l'avant-scène. Voici comment ce décor, vraiment joli, était équipé. L'île, plantée en coulisse, dissimulait le vaisseau. Ce vaisseau était bâti sur un chariot monté sur quatre roues basses, et dans l'espace compris entre les quatre roues, il y avait place pour le nombre de machinistes nécessaires à la manœuvre de la pièce. Sur le plancher du théâtre, on avait posé une petite voie ferrée, aboutissant à l'avant-scène, après avoir décrit une courbe gracieuse, et se buttant à deux arrêts à son point d'arrivée. La mer était figurée par des bandes de toile peintes très rapprochées les unes des autres. Ces bandes étaient fendues entre les deux rails de la voie et maintenues en place par le système de la trappe anglaise, décrite plus avant, c'est-à-dire par des lancettes très flexibles d'acier. En arrivant, l'avant du vaisseau écartait les bandes, qui, tout en cédant, serraient toujours les flancs du navire, et comme l'envers des bandes était peint en vagues moutonneuses, le navire semblait faire mousser la mer, en avançant.

Dans la *Walkyrie*, un autre effet fut très remarqué, la célèbre chevauchée. On sait que les Walkyries parcouraient le ciel sur des chevaux. Voici comment ce truc fut obtenu. Au-dessus de la décoration représentant un ravin sinistre, plusieurs toiles de fond étaient équipées, les unes derrière les autres, la première assez basse, la seconde plus haute et la troisième enfin dominant les deux autres. Ces toiles épousaient la ligne de pente de grands praticables. Ces praticables portaient des rails. L'un descendait, celui du lointain, du cintre jardin au côté opposé avec une pente de 4 centimètres par mètre, le second descendait, avec la même pente, de la cour au jardin et le troisième du jardin au plancher du théâtre. Chaque praticable était relié au suivant par une plaque tournante équipée sur un palier.

Les chevaux des Walkyries, construits en bois, étaient solidement fixés à un chariot dont les roues ne pouvaient quitter les rails posés sur les praticables. La figurante, attachée au cheval, était lancée au haut du cintre sur les rails, qu'elle parcourait à une folle allure; au deux tiers de la course, le praticable allait un peu en s'élevant pour modérer celle-ci, et lorsque le chariot arrivait à petite course sur le palier, il était reçu par des machinistes qui le faisant tourner, au moyen de la plaque, l'engageaient et le lâchaient sur les rails du deuxième praticable. La même manœuvre se répétait pour la troisième fois, et lorsque le chariot descendait dans la coulisse, une chanteuse, exactement costumée comme la figurante, entrait en



Fig. 26. — Un praticable.
LA MACHINERIE AU THÉÂTRE.

scène. La substitution n'était pas visible et l'effet produit était d'autant plus considérable, que cette descente s'effectuait au milieu d'un orage terrible et aux accents de la terrible chevauchée.

Je viens de montrer l'un des usages des praticables, le moment est donc venu de décrire ceux-ci.

Un praticable est une sorte d'échafaud, relié au sol par un escalier. Cet échafaud a 2 mètres de haut, il est toujours plus long que large. C'est à proprement parler une grande table. Si, par exemple, ce praticable traverse tout le théâtre en ligne droite, on en aboute plusieurs les uns au bout des autres; si au contraire ils doivent monter obliquement, on les construit spécialement. Dans le cas où l'action se passe extérieurement sur une terrasse, ou à une fenêtre très haute, on met deux praticables l'un sur l'autre et on y accote un escalier plus long, mais il est très rare qu'on dépasse 4 mètres de haut au théâtre, comme construction praticable, car la taille de l'acteur ne se trouverait plus en proportion avec les décors.

Dans *Latude ou Trente-cinq ans de captivité*, on voyait l'intérieur d'une des tours de la Bastille. Cet intérieur était divisé en deux étages, et le sol du théâtre était censé représenter le sol d'une terrasse, déjà située à une grande hauteur. La tour n'occupait qu'un quart de la scène du côté jardin. On avait mis tout simplement deux praticables l'un sur l'autre et on les avait masqués par une décoration simulant l'épaisseur des murs; derrière eux, on avait

équipé le décor représentant les murs de la prison.

Il me reste à vous parler, en fait de décors, des *frises* et des *découvertes*, après quoi je vous dévoilerai quelques trucs qui vous permettront, quand vous en verrez de semblables au théâtre, d'en comprendre le mécanisme.

Les frises dépendent des cintriers; elles sont pendues au-dessus de la scène, à raison de cinq à six par plan. Elles sont de feuillages, de draperies, de plafond, d'architecture et de ciel.

Admettons que voici un décor planté, il représente une forêt, il a quatre coulisses par côté et une toile de fond, avec, pour le compliquer un peu, un praticable au dernier plan du lointain. Ce praticable est caché par un chemin horizontal représentant une petite butte. Bien; mais le spectateur du parterre, qui voit de bas en haut, va découvrir au-dessus des coulisses tout l'intérieur du théâtre, et le verra d'autant mieux que ces coulisses s'éloigneront de lui! C'est pourquoi, en descendant des frises de feuillage, les unes derrière les autres, on arrêtera ainsi l'œil trop curieux, qui se heurtera à toutes ces bandes de feuillage et ne pourra voir au delà d'elles.

Les frises de la face sont peintes, comme le rideau, en rouge; ce sont elles qui descendent le plus bas. Si, par exemple, le décor représente un petit salon très intime, on descendra une draperie jusqu'au niveau du plafond de ce salon, afin que l'œil ne puisse pas voir au-dessus.

Le rôle des frises est compris, je reviendrai tout

à l'heure sur leur utilité et leur inconvénient.

Occupons-nous maintenant des « découvertes ». Nous avons toujours en scène le petit salon : ce salon, vestige du théâtre grec, a trois portes au fond, une autre au deuxième plan-cour, et une fenêtre au troisième plan-jardin.

Un personnage entre au fond, la porte est ouverte. Que voit-on par cette ouverture? un vestibule, une entrée, ou une autre pièce? Comment obtient-on ce vestibule ou cette autre pièce? — Par des paravents très hauts, à trois feuilles, qu'on place derrière chaque ouverture; à la fenêtre, nous aurons une découverte de jardin, et comme la fenêtre ne va pas jusqu'au ras du sol, on dissimulera derrière elle une « trainée » qui éclairera violemment la découverte, car c'est par là que doit venir le jour qui éclaire le salon. Vous le voyez, les « découvertes » sont des choses simples, d'un maniement facile, puisqu'elles se tiennent debout, grâce à leur forme, sans avoir besoin d'être accotées à un mât, ou fixées au sol à l'aide d'une « jambe », qui est une sorte de barre de fer terminée en crochet pointu aux deux bouts; l'un s'enfonce dans le plancher, l'autre dans le châssis du décor avec lequel il fait équerre.

Si notre salon ouvre ses trois portes, vitrées alors, sur un jardin, on descendra plutôt une toile de fond et on l'éclairera par des portants accotés aux parties pleines du décor, on obtiendra ainsi plus d'éloignement et plus de lumière. Que manque-t-il maintenant? le plafond. Celui-ci vient du cintre, et voici comment il est construit. Accotez l'un près de l'autre deux ca-

dres en bois, joignez-les par de solides charnières, voilà le bâti. Aux deux extrémités de la partie centrale, c'est-à-dire de la partie où les cadres se doublent, amarrez deux solides commandes qui iront s'enrouler au cintre sur un tambour. Maintenant prenez quatre fils, fixez-les à des distances égales aux deux autres extrémités, rassemblez les huit fils au centre sur la double partie et mariez-les à une troisième commande, le plafond est équipé. Si vous tirez sur les deux commandes qui soutiennent le cadre, celui-ci va les suivre et s'enlèvera; en s'enlevant, les deux parties reliées par des charnières vont se refermer l'une sur l'autre, comme un portefeuille; mais si vous agissez sur la troisième commande, celle-ci tirera les huit fils, qui, à leur tour, écarteront et maintiendront verticalement les deux battants du plafond.

On le descend fermé du cintre, jusqu'au-dessus du décor, là on l'ouvre et un machiniste armé d'une perche « soulage » et conduit le plafond qui vient ainsi se placer juste où il faut qu'il soit.

Avant de terminer ce chapitre, je veux encore citer un décor qui fit une certaine sensation dans *Un Drame au fond de la mer*. L'action, à un moment donné, se passait dans le fond de la mer. Un navire posait un câble interocéanique et ce câble ayant été rompu par malveillance, on voyait les héros de la pièce descendre dans les fonds sous-marins pour le réparer. Voici comment le théâtre représenta ce passage du drame :

Une toile de fond peinte en vert, striée de lamures d'argent, formait le fond; les coulisses représentaient

des plantes marines à leur base et à leur partie supérieure; immédiatement derrière le rideau, on avait équipé un second rideau en gaze verte, lamé d'argent également et fixé solidement au plancher. Au fond de la scène, un portant représentait les vestiges d'un vaisseau coulé à fond; çà et là, couchés, des figurants figuraient les noyés. Les cintriers placés au milieu du théâtre, sur un pont volant, laissaient d'abord filer une échelle de corde solidement fixée au cintre; un acteur revêtu d'un scaphandre de fantaisie descendait par cette échelle jusque sur le plancher du théâtre. Les mêmes cintriers, laissaient filer ensuite de gros poissons en cartonnage attachés à des fils d'archal. La rampe était éclairée en bleu et vert, complétant ainsi l'effet du jour glauque qu'on imagine au fond des eaux. Ce truc vraiment réussi obtint un gros succès.

Je crois avoir tout dit en ce qui concerne les décors et sur les moyens de les truquer. Tout ce que vous pourrez voir au théâtre dépendra de ces moyens, les manœuvres seront les mêmes. Voyons donc ce que sont les trucs proprement dits.



III

LES TRUCS PROPREMENT DITS

Sous ce nom de trucs, il faut comprendre tous les effets qui, au théâtre, passent pour être incompréhensibles, et de fait, ils le sont, car le public, la plupart du temps, ne s'imagine pas la somme de travail qu'ils représentent et ne se rend aucun compte des moyens employés, — moyens que nous allons tâcher de faire comprendre.

C'est surtout dans les féeries que nous verrons foisonner les trucs. C'est là qu'ils règnent en maîtres absolus, courbant souvent l'action sous leurs nécessités.

Plusieurs trucs ont fait courir tout Paris, sans parler des gnomes qui s'évadent des feuillets d'un livre, de personnages coupés en morceaux et renaissant plus jeunes, il en est de plus récents, qui, comme au théâtre des Variétés, ont soulevé à bon droit la curiosité publique.

L'acte se passait à la pelouse de Longchamps, et on y voyait de véritables chevaux montés par de véritables jockeys se disputer le Grand-Prix.

Voici en quoi consistait le truc, que nous allons décomposer.

La toile de fond était équipée derrière les deux cou-

lisses du lointain, à la cour et au jardin, sur deux gros rouleaux verticaux. L'un de ces rouleaux, celui de la cour, tenait toute la toile enroulée autour de lui, excepté ce qui devait couvrir la scène. L'autre rouleau, rouleau d'appel, portait cloué sur toute sa hauteur le commencement de la toile peinte. Si on faisait tourner le rouleau d'appel, la toile s'enroulait autour de lui et le paysage du fond semblait fuir de la cour au jardin. Ceci constituait l'un des fragments du truc.

Le plancher du théâtre formait à lui seul la totalité de l'effet, voici en quoi consistait la façon vraiment ingénieuse dont le décorateur l'avait truqué.

Ce plancher était horizontalement ce que la toile de fond était verticalement, c'est-à-dire que partant d'un pivot à la cour, il tournait sur un autre pivot au jardin, plancher sans fin, comme une courroie de transmission autour d'une roue.

Voici le détail :

Dans la coulisse de la cour, on avait ouvert une trappe; aux deux tiers de cette trappe, c'est-à-dire près du plancher immobile des casiers, un rouleau fixé aux deux bouts par de forts pivots avait été équipé. Il en était de même pour le côté jardin. Sur ces deux rouleaux on avait posé un plancher, composé de lamelles de bois, collées et fixées sur une toile sans fin, glissant de place en place, mais sans sursaut, sur d'autres rouleaux destinés seulement à amoindrir le frottement. Immédiatement après ce premier plancher mobile, une barrière était posée, à poste fixe, sur une

partie immobile du sol du théâtre, puis, derrière elle, un autre plancher mobile, pareil à celui que nous venons de décrire, sectionnait par le même système, mais dans un sens opposé, c'est-à-dire qu'au lieu d'aller de la cour au jardin, comme le premier plancher, il allait du jardin à la cour.

Maintenant, regardons le tout fonctionner.

Les chevaux étaient lancés sur le second plancher, partant du jardin, et comme ce plancher fuyait du jardin à la cour, les chevaux avaient beau fournir le galop le plus triomphal, ils n'avançaient pas, puisqu'en vertu de ce déplacement du sol, ils couraient sur place. Les personnages qui regardaient la course étaient nombreux : tantôt par groupes, tantôt isolés, dans la coulisse, ils prenaient place sur le second plancher et filaient avec lui de la cour au jardin pendant que la toile de fond se déroulait dans le même sens. Tout cet ensemble donnait au spectateur l'impression d'être, en effet, sur la pelouse de Longchamps, et de tourner sur lui-même pour suivre la course des chevaux.

Comme vous devez le supposer, il fallut un nombre incalculable de répétitions pour accoutumer les chevaux et les figurants à se tenir sur ce sol mouvant. Mais ce truc vraiment réussi fit florès, et la pièce lui doit certainement la plus grosse partie de son succès.

Voici maintenant deux autres trucs qui firent fureur dans *le Roi Carotte*, et dont, une fois de plus, j'emprunte la description à M. Moynet.

Il s'agissait, dans l'espèce, d'un vieux Magicien, qui,

ayant rendu de grands services à des jeunes gens, priaient ceux-ci, en récompense, de le couper en morceaux qu'ils jetteraient dans un brasier, dont bientôt il devait ressortir rajeuni.

Le truc était double, l'un devant masquer la préparation de l'autre.

Le Magicien était assis devant une table, dans un fauteuil. On lui apportait un énorme volume qu'il se mettait à feuilleter, de chaque feuillet s'échappait un gnome, qui, après quelques cabrioles, disparaissait dans la coulisse. Ce premier truc, que je vais expliquer, n'avait d'autre but que d'attirer sur lui les regards du public, pendant que s'achevait la préparation du second et principal truc.

Voici en quoi consistait le premier effet.

Sur le dessus de la table étaient équipées deux trappes ordinaires à l'anglaise; le livre était posé au-dessus de ces deux trappes et portait dans sa couverture et à chacun de ses feuillets, façonnés en bois léger recouvert de toile, des trappes semblables n'offrant qu'une faible résistance et n'ayant juste assez de densité que pour se remettre en place d'elles-mêmes. Un jeune clown vient du dessous, passe à travers la trappe de la table et à travers celles du livre qui se referment les unes sur les autres, et il saute sur le théâtre; le Magicien tourne la page, qui a repris son aspect ordinaire, et un autre clown surgit dans les mêmes conditions.

Maintenant revenons au truc principal.

Le Magicien était, nous l'avons dit, assis derrière une table. Cette table a des pieds très grêles, ainsi que le

fauteuil. Sous la table, à peu près au milieu, deux fragments de glace réfléchissent les premiers pieds de devant et masquent les jambes de l'acteur assis; deux fausses jambes en carton sont posées, à la place des vraies jambes, devant les fragments de glace, mais dans un angle qui les empêche d'être réfléchies. Au moment où les gnomes s'échappent du livre, l'acteur s'est levé et s'est placé sur une trappe, qui se trouve entre le fauteuil et la table. Sur sa demande, un autre acteur s'empare de ses jambes et va les jeter dans un four, puis c'est le tour de faux bras en cartonnage, et il ne reste plus sur le fauteuil que le tronc de l'acteur et sa tête. Cette tête est un masque avec une longue barbe blanche, n'ayant d'ouverture que pour les lèvres et les yeux.

Un autre acteur s'approche alors du magicien, semble faire de grands efforts et finalement lui arrache la tête qu'il pose sur la table.

Voici ce qui s'est passé. Au moment où l'acteur s'est levé entre le fauteuil et la table, sur une trappe, il a laissé derrière lui, affaissé sur le siège un tronc en carton tout semblable à lui. Lorsque l'acteur arrache la tête, la trappe descend, emmenant l'acteur : passant vivement sur une autre trappe, celui-ci repasse sa tête, à travers la table, derrière la tête en carton, prononce quelques paroles et quitte sa place. L'acteur en scène, prend la tête en carton, la jette dans le four, revient chercher le tronc et l'y précipite également. Pendant ce temps, l'acteur qui faisait le Magicien a gagné, dans le dessous, la coulisse où est le four; il revêt un cos-

tume plus jeune et plus brillant, et au moment où ce four éclate, il apparaît en scène pour remercier ses sauveurs.

Un autre truc, un peu abandonné aujourd'hui, mais qui a longtemps joui de la faveur du public, était la transformation totale d'un personnage : par exemple, un berger devenait prince, ou une vieille, très vieille femme se changeait en jeune fille, belle comme le jour. Un simple examen du premier personnage faisait par l'ampleur et la gaucherie de son premier vêtement comprendre le truc. Prenons par exemple le berger. Vêtu de bure ou d'organdi, large pantalon, large veste, il passe en jouant sur son flûtiau un air mélancolique ; une fée apparaît, le touche de sa baguette, et le voilà prince, revêtu d'un costume où l'or le dispute à la soie.

Voici en quoi consiste cette transformation : la veste est cousue à la culotte, et elles offrent, l'une et l'autre, cette particularité qu'elles se divisent totalement en deux parties, celle de devant et celle de derrière ; chaque partie est percée d'œillets partant du bas du pantalon, montant jusqu'à l'épaule et de là jusqu'au col ; les manches sont seules cousues et fixées à la veste, mais elles sont très larges.

L'acteur revêt son costume de prince, et sur ce costume on maintient les deux parties du costume rustique. L'habilleur prend alors un fort lacet et commence par le côté droit : il passe son lacet d'œillet en œillet jusqu'au col, là il le laisse pendre ; il passe ensuite au côté gauche et fait la même manœuvre, passant d'œillet

en œillet son lacet jusqu'au col, où il le noue sur la poitrine, très légèrement, à l'autre lacet. L'acteur est prêt, le voici en scène ; il va, tout en jouant sur son instrument, se placer à un endroit désigné d'avance, et se tient immobile devant la fée qui l'interroge ; au moment où cette fée a surgi, il a laissé tomber son flûtiau et ses bras sont pendants, comme pour marquer son étonnement, mais il a pris soin en marchant de défaire le nœud des lacets sur sa poitrine.

Derrière lui s'ouvre un petit trapillon : un machiniste dans le dessous prend dans une main les bouts du lacet qui sont rassemblés derrière les talons de l'acteur avec un nœud à poste fixe, c'est-à-dire très solide : il tire à lui, les lacets viennent d'un coup et un second machiniste tire à lui les deux parties du vêtement rustique qui s'engouffre dans le dessous, le trapillon se referme et le prince remercie la fée.

Nous ne parlerons pas des tables qui s'élèvent jusqu'au plafond, des sièges qui s'abaissent jusqu'au plancher, des gens qui ne trouvent plus qu'un mur, là où il y avait une porte ; tout cela, vous le comprendrez, est manœuvré en vertu des principes que nous venons de dévoiler ; tantôt nous avons affaire à des trappes, tantôt à des décors à volets ou à jalousies.

IV

LES ACCESSOIRES

Nous pénétrons ici dans un endroit qui tient du bazar et surtout du capharnaüm : tous les objets qui y sont entassés sont disparates, mais un ordre extrême est à prendre à leur classement, et notre analyse en sera singulièrement facilitée.

Les meubles, les armes, les ustensiles de toute nature, les livres, les médaillons, la monnaie, les billets de banque, les légumes, le gibier, les poulets en carton, les flambeaux, les armures, les épées truquées pour être brisées en scène, tout cela ressort du magasin des accessoires.

Si, par exemple, un roi suivi de courtisans doit entrer en scène, suivi de hallebardiers ou de mousquetaires, c'est le chef des accessoires qui donnera au roi son livre d'Heures, aux soldats leur hallebarde ou leurs mousquets, et si ceux-ci doivent être chargés, c'est le chef artificier qui prendra ce soin et les remettra tout prêts aux figurants ou aux acteurs. Malgré toutes les précautions prises, il n'est pas rare, malheureusement, de voir des acteurs blessés par une décharge. A ce propos, une anecdote plaisante :

Dans *les Pirates de la Savane*, il y a un acte où une petite fille dort dans un hamac, sous la garde d'Andrès, un terrible chasseur de fauves. Tout à coup la petite fille pousse un cri, et Andrès voit avec terreur un énorme serpent qui va dévorer sa protégée. Sa résolution est vite prise, il saute sur son rifle, ajuste le serpent et... le coup rate; l'acteur ne perd pas la tête, il réarme son fusil, ajuste de nouveau... et de nouveau le coup rate. Que faire? sans hésiter il prend son arme par le canon et décharge un formidable coup de crosse sur le reptile, qui, au lieu de tomber à terre, se secoue pendant qu'une voix terrible s'écrie :

« Oh ! là là, c'est pas fini ! » C'était le machiniste, qui placé derrière l'arbre, avait, comme tous les soirs, passé son bras dans la tête du serpent pour faire mouvoir celle-ci, et qui venait de recevoir l'atout déchargé par Andrès sur le reptile. Vous pensez si la salle fut égayée !

Mais revenons aux accessoires. Parmi ceux-ci, on range tous les instruments à l'aide desquels on produit les phénomènes atmosphériques, pluie, grêle, vent, éclairs, etc., etc. Nous allons les décrire successivement.

A tout seigneur tout honneur. Commençons par le tonnerre. Il se compose de deux éléments; le premier une plaque de tôle pendue par un coin et secouée, produira les roulements lointains de la foudre; plus on secouera la tôle, plus ces roulements deviendront forts et nourris. Au moment où ceux-ci battent leur plein, on laisse tomber sur le parquet, une jalousie, composée de lamelles de bois enfilées sur des cordes et main-

tenues à un certain écartement. Le bruit produit par la chute de cette jalousie, composé de coups brefs et d'un grand choc final, imite assez bien le bruit de la foudre. Nous n'avions cru devoir nous servir, au *Chat noir*, que d'une peau de timbale bien tendue sur laquelle, soit avec la batte, soit avec une petite baguette, nous imitions parfaitement le bruit tantôt sourd et tantôt éclatant de la foudre; on pourrait combiner ce bruit avec les deux autres, pour arriver à un ensemble parfait.

Le vent : là encore, notre initiative fut mise à l'épreuve. Nous avons vu fonctionner le vent dans différents théâtres de Paris et nous n'étions pas très satisfait du résultat. C'était toujours un sifflement aigu, sans modulations. Nous résolûmes donc de parfaire l'instrument dont je vais donner une description : imaginez un cadre en bois, solidement fixé au sol avec des vis, pour empêcher le ballant; sur ce premier bâti s'élèvent à gauche et à droite deux montants soutenant dans des encoches un arbre de couche en fer, terminé à l'un des bouts par une manivelle. Autour de cet arbre de couche, un grand cylindre de bois, composé de deux rondelles réunies par des lamelles transversales, est établi; sur ces lamelles on tend et on cloue une toile métallique : voilà l'appareil; on prend ensuite une large bande de soie, on la cloue par un bout à la base du cadre qui pose sur le parquet, on la fait passer sur le cylindre et on la recloue de l'autre côté. On tourne la manivelle; la soie frottée par la toile métallique imite assez bien le sifflement

du vent dans les cheminées, surtout si le machiniste est assez adroit pour moduler les bruits, en tournant lentement d'abord, puis très vite, pour finir lentement, s'arrêter et recommencer.

Cela ne nous suffisait pas. Nous voulions mieux. Après des tâtonnements, nous nous arrêtâmes à ceci. La soie n'était fixée que d'un bout, l'autre bout aboutissait à un étrier en bois qu'on conservait au pied. Nous avions, de plus, tendu sur le cylindre des cordes à violon, et d'autres rubans de soie frottés avec de la colophane. En actionnant le cylindre, nous produisions un bruit analogue à celui qu'on produisait dans les autres théâtres; mais en tirant ou en lâchant le ruban de soie maintenu par le pied, on obtenait des modulations, des sons aigres ou graves, tels qu'en produit réellement le vent.

La pluie et la grêle sont deux choses très difficiles à imiter au théâtre; on a tenté bien des fois, sans réussir, de trouver mieux, et on en est encore à faire circuler, sur un tambour bien tendu, des haricots, pour la pluie, et à faire sauter légèrement ces mêmes haricots pour obtenir la grêle. Je crois, pour la pluie, qu'on obtiendrait un résultat meilleur en pratiquant ainsi : tendre sur un cadre en bois, carré et plus long que large, une peau d'âne; équiper ce cadre ou ce châssis sur quatre pieds, dont deux plus courts que les deux autres, afin d'avoir une pente et secouer, à travers un tamis, du sable fin, sur la partie haute du tambour. Le sable en tombant crépitera comme la pluie et, en glissant sur la peau, imitera sans doute le ruissellement

de l'eau sur le sol. Je n'ai pas essayé pratiquement ce système, mais je le crois meilleur que celui des haricots. On a encore essayé d'un autre moyen, mais je l'estime trop bruyant : il consiste en une longue boîte en bois, à l'intérieur de laquelle on fixe sur champ des lamelles en bois, on jette par le haut de la boîte des graviers qui ricochent sur les lamelles et tombent dans un sac.

La neige se fait avec des petits bouts de papier qui sont jetés du haut des ponts volants par les cintriers : c'est très gracieux, très réussi; mais ce qu'il y a de malheureux, c'est qu'à l'acte suivant, qui peut représenter un salon, il en tombe encore des brins, à la grande joie des spectateurs.

Les éclairs sont figurés de plusieurs façons, mais voici les trois principales :

On prend une énorme pipe en fer-blanc; dans le bas du foyer de la pipe se trouve de la poudre de lycopode; au centre du foyer une petite lampe à esprit-de-vin est allumée; le fourneau de la pipe est recouvert d'une toile métallique.

Le machiniste qui tient le tuyau de cette pipe dont le fourneau repose à terre, derrière une coulisse ou un portant, souffle violemment : la poudre de lycopode s'envole et s'enflamme en passant près de la lampe, produisant une lueur très vive et une flamme très haute. On imite aussi merveilleusement les incendies à l'aide d'un décor truqué qui s'effondre peu à peu.

Le procédé préférable en tout point consiste en ceci : dans la toile de fond, on découpe de larges stries zigza-

quant en tous sens, on colle dessus un papier transparent ou une toile légère peinte à l'essence comme l'ensemble de la toile de fond. On projette rapidement, soit à l'aide du gaz, soit à l'aide de l'électricité, une lueur très vive derrière la toile, et les stries apparaissent lumineuses. Il est bien évident que pour être réussi, ce truc demande que le théâtre soit plongé dans une obscurité relative.

Aujourd'hui, on fait mieux encore : on équipe deux charbons électriques à des poignées isolatrices, ces poignées laissent passer un fil qui prend l'électricité à la dynamo ou aux accumulateurs. Un machiniste tient les deux poignées et frotte à un moment donné les deux charbons l'un contre l'autre : l'éclair jaillit, éclair aveuglant comme un véritable éclat de foudre.

J'ai dit tout ce qu'il y a à dire sur le magasin des accessoires. On comprend son utilité et son but. Généralement le chef des accessoires est un ancien comédien, épave inutile de l'art dramatique, qui trouve là un poste de confiance, quelque chose comme une pension de retraite.

Nous avons rencontré, au cours des pages de ce livre, plusieurs endroits où il était question de nuits étoilées, de lune, de soleil ; j'ai dit les procédés employés vis-à-vis de ces deux derniers ; restent les étoiles. Au siècle dernier, voici comment on les imitait : on dessinait et découpait sur la toile une petite étoile qui se répétait à l'infini sur toute la surface de cette toile de fond : sur chacune de ces étoiles découpées on collait une feuille de papier bleu huilé, et derrière chaque étoile on al-

lumait une petite lampe à l'huile, accrochée à la toile. Ce système était coûteux, il offrait également de grands dangers : une lampe renversée, une autre trop montée en flamme, et le feu pouvait prendre. On abandonna vite ce moyen pour le remplacer par un seul foyer, muni d'un réflecteur puissant, ce qui faisait que les étoiles placées dans l'axe du foyer brillaient, tandis que celles qui se trouvaient éloignées semblaient s'évanouir véritablement. Aujourd'hui on opère autrement. On accroche à la toile de fond des paillettes bleues, jaunes, blanches, à un fil ; ce fil est très court, absolument invisible, le peu de lumière qui reste à la rampe, il en reste toujours, s'accroche à ces paillettes, qui sont toujours en mouvement, étant très légères, et elles scintillent comme de véritables étoiles. Seulement si un machiniste maladroit heurte la toile de fond et lui imprime ainsi un léger mouvement, celui-ci se communique aux paillettes, qui prennent toutes un mouvement uniforme de pendule. L'effet, tout à l'heure joli, devient alors malheureusement ridicule.

Nous en avons fini avec les théâtres, nous pourrions faire un tour au Nouveau-Cirque.

Le Nouveau-Cirque de la rue Saint-Honoré est unique à Paris, car il fait la joie des tout petits, et même des grands enfants que nous trouvons en face de spectacles amusants et sains ; or rien n'est plus sain à voir que l'agilité, l'adresse, la force des athlètes et la bonne

humeur des clowns, parce que ce sont des choses qui ont un aspect simple et bon enfant qu'on ne trouve que rarement au théâtre.

Comme toutes les pistes, celle du Nouveau-Cirque a 14 mètres de circonférence; mais au lieu d'être préparée sur le sol, celle-ci est truquée. Voici comment.

Le fond de cette piste est un vaste plateau, soutenu au centre par un arbre d'acier, faisant piston dans un corps de pompe. L'eau, 15.000 litres, est amenée d'un puits jusqu'à une certaine hauteur, et s'étend en nappe sous le plancher percé de trous. Un robinet placé dans l'un des vomitoriums est ouvert; l'eau faisant pression sur le piston dans le corps de pompe s'échappe par des issues, le plancher descend, s'enfonçant sous l'eau; pour le remonter, on envoie dans cette même pompe la pression nécessaire, et lorsque le plancher est arrivé à quelques centimètres au-dessus de sa hauteur normale, il effectue sur lui-même un léger mouvement tournant qui a pour but de lui faire rencontrer des saillies sur lesquelles, en s'abaissant, il vient se poser.

Le plancher pèse à lui seul 30.000 kilos; aussitôt que, ramené à son point fixe pour la représentation, il est séché, on le recouvre d'un épais tapis de corde et de feutre, tapis qui s'enlève au moyen d'un grand chariot pour les jeux nautiques.

Le puits qui fournit le liquide peut amener dans le bassin, nous l'avons dit, 15.000 litres d'eau; cette eau est chauffée au moyen d'un jet de vapeur à 25 degrés.

Plusieurs des trucs employés au Nouveau-Cirque

mériteraient d'être décrits tout au long ; mais, par une étrange fatalité, aucun de ceux qui étaient intéressés à m'en dévoiler les moyens n'a été à même de le faire en temps utile. Je suis le premier à le regretter.

CONCLUSION

Nos promenades sont terminées, chers lecteurs; passons une soirée à récapituler ce que nous avons appris ensemble.

A chaque pas, nous nous sommes heurtés à des vestiges du passé, à chaque pas nous avons également rencontré cette vieille camarade la routine, et nous avons pu constater que le théâtre n'a fait que des progrès relatifs, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. Certes, nous ne sommes plus au temps où un écriteau renseignait le public sur le but véritable de la décoration; nous ne voyons plus des personnages fantastiques ou divins s'enlever au ciel, grâce à des câbles gros comme des cordes à puits. Nous ne voyons plus des dames à paniers, et des messieurs à perruque, personnifier Agrippine ou Néron. On nous épargne la vue d'ensemble d'une forêt, d'un château fort, de la mer et d'une grotte; mais s'ensuit-il que nous puissions nous déclarer émerveillés de ce que nous venons de voir? Je ne le crois pas, ou du moins telle n'est pas mon opinion!

Le faste n'est rien, l'argent dépensé n'est pas grand'

chose non plus, si notre œil se heurte à une faute de bon goût, à un non-sens d'éclairage ; on a dit que le théâtre, comme l'image, était l'éducateur du peuple. C'est vrai, quand le peuple, le public, entend de bonnes choses, mais faut-il encore qu'elles lui soient présentées dans un milieu harmonique, faut-il, quand on lui soumet la reconstitution d'une ville ou d'un âge disparus, que cette reconstitution soit strictement exacte et que nulle fantaisie, ou nécessité, ou laisser-aller, n'interviennent pour fausser cette éducation qu'on veut faire. Si, comme je l'ai fait remarquer bien des fois, au cours de ce volume, des directeurs peu scrupuleux montent une pièce se passant sous Henri III, et qu'ils se servent d'un salon Louis XIV ou Louis XV, il y a là tromperie sur la marchandise et tromperie d'autant plus grave qu'elle fausse le goût.

Je veux à cet égard raconter ici une petite aventure à laquelle je fus mêlé :

Les directeurs d'un grand théâtre avaient commandé à mon ami le peintre Henri Rivière, la reconstitution du théâtre de Bacchus à Athènes, pour y jouer tout le théâtre antique. J'avais donné un coup de main à Rivière, en montant, sous ses ordres, la maquette de l'ensemble.

Voici en quoi consistait le décor : au fond, le mur percé des trois portes, les deux côtés en retour, et au fond, la colline sacrée surmontée de l'Acropole. Nous avions, pour excuser les frises dont nous étions dans la nécessité de nous servir, imaginé un grand velarium peint de figures noires sur fond jaune. Le mur du fond

était orné de colonnes cannelées. Rivière, poussant le souci de l'exactitude à sa dernière limite, avait exigé que ces colonnes fussent en relief pour pouvoir les habiller de feuillage et de fleurs, comme cela se faisait à Athènes, les jours de représentation.

Le tout fut scrupuleusement exécuté; restait la partie du proscenium, qui vraisemblablement ne pouvait rester nue : cela faisait, on le comprendra, une trop brutale solution de continuité entre la salle et la scène.

Nous avons imaginé deux escaliers grecs, descendant de la scène à l'orchestre. Au milieu de cet orchestre se dressait l'autel à Bacchus, et, de chaque côté, des guirlandes et des masques tragiques complétaient la reconstitution, qui se trouvait ainsi parfaitement complète. Le chœur devait descendre dans l'orchestre et s'y promener en récitant, comme cela se passait au temps d'Eschyle.

Les répétitions arrivèrent : l'autel à Bacchus tenait trop de place, il avait 70 centimètres de large! il fut scié; les escaliers gênaient, ils furent supprimés; le chœur fut remonté sur la scène, et la direction du théâtre recommença, 1896 ans après Jésus-Christ, ce que les Romains avaient fait subir au théâtre grec 500 ans avant l'arrivée du Messie.

Puisque je viens de nommer Henri Rivière, je vais en profiter pour parler un peu des tentatives qu'il fit en faveur du théâtre et ce qu'il a fait au *Chat noir*, où l'art de la décoration théâtrale atteignit son apogée.

La scène avait 1 mètre de long sur 98 centimètres

de haut. Dans ce court espace, Rivière est arrivé à donner des chefs-d'œuvre. Le premier plan appliqué sur la toile (nous avions affaire en ce moment à des ombres), était en zinc découpé; immédiatement derrière lui, à 2 ou 3 centimètres, se trouvait le second plan, puis le troisième à la même distance; on envoyait sur l'écran un jet de lumière oxhydrique. Le premier plan se détachait en noir absolu, le second plan ne projetait plus qu'une ombre gris foncé, et le troisième plan, une ombre plus claire encore. On avait ainsi une succession de nuances qui jouaient l'éloignement à s'y méprendre.

Entre la lumière et l'écran, on avait équipé une glissière qui a porté jusqu'à vingt rainures; dans ces rainures glissaient des glaces sans tain, bien entendu, sollicitées soit à la cour, soit au jardin, par des fils passant sur de petites poulies. Sur ces glaces, Rivière peignait des ciels, par un procédé qu'il ne m'appartient pas de dévoiler ici; quatre, cinq glaces, passant en même temps lentement entre la lumière et l'écran, coopéraient à donner un ensemble devant lequel tout Paris s'est extasié.

Dans la dernière pièce que nous avons représentée au *Chat noir*, *Clairs de lune* de G. Fragerolles, un tableau représentait la mer, une mer démontée. où filaient des bateaux en détresse, puis la lune montait au ciel, la tempête s'apaisait, les derniers bateaux étaient obligés d'employer la rame pour rentrer au port.

Voici comment nous avons équipé ce décor :

A la lumière, une première glace portait, peinte sur elle, de gros nuages poussés par le vent; derrière cette glace, une seconde glace portait d'autres nuages, mais moins denses, moins terribles; puis ils allaient s'éparpillant, et à la presque extrémité de cette glace, une lune avait été ménagée dans la peinture. Les deux glaces suivaient le même chemin, mais la première marchait sensiblement plus vite que la seconde, si bien que lorsqu'elle était arrivée à bout de course, sans sortir de son champ d'action, la seconde glace continuait sa route. La lune, tout avait été calculé en conséquence, passait derrière les nuages de la première glace jusqu'au moment où elle apparaissait dans un espace ménagé. Le ciel à ce moment était limpide, les nuages avaient fui, emportés par le vent, et la lune brillait se reflétant dans l'eau, eau peinte à ce moment sur les glaces.

Devant la scène, couvrant le bas de l'écran, un grand cylindre de bois projetait son ombre. Sur ce cylindre on avait fixé des profils de vagues découpées et fixées sur champ, ces profils étaient irréguliers, bien entendu; à la lumière, un peu plus haut que le premier cylindre, s'en trouvait un autre, d'une circonférence plus petite. Ces deux cylindres tournaient sur des pivots, à la cour et au jardin, donnant ainsi l'impression d'une mer absolument démontée. Les bateaux, tenus en mains, passaient chassés par le vent; à un moment donné, le grand cylindre descendait hors de vue, le second cylindre descendait à son tour, et il ne restait plus sur la toile que la mer

peinte sur les glaces, le ciel limpide et la lune.

On ne peut se faire l'idée des tâtonnements, des essais, des découragements et des trouvailles que nous fîmes en essayant chaque jour, avant la première représentation, différents procédés d'éclairage, des améliorations, etc. Mais quand Rivière arrêta les répétitions pour donner « la première », on pouvait être sûr que tout avait été fait ou tenté et que la perfection était presque atteinte. La moindre des pièces du *Chat noir* nécessitait, je dis cela à titre de curiosité, huit machinistes au moins, dont deux exclusivement chargés de la lumière. Ce nombre a quelquefois été doublé et quadruplé même avec les chœurs.

Rivière, dont je viens de raconter les tentatives, a aussi fait pour les Folies-Bergères, deux décors devant encadrer la fable de Jean Lorrain *L'Araignée d'or*. En l'espèce, il s'agissait, dans l'œuvre du subtil conteur, d'un chevalier qui descendait au fond d'une caverne pour combattre l'araignée, personnifiée par une jeune femme, vilaine enchanteresse, détenant dans ses toiles toutes les créatures qui s'étaient laissé prendre à ses charmes trompeurs. Le chevalier, en entrant dans la caverne, se heurtait à des corps étendus sous la fine toile tissée, et l'araignée surgissait tout à coup, impérieusement belle, tendre, lumineuse, charmante; le preux laissait alors tomber ses armes inutiles.

En principe, hélas! il faut l'avouer, dans un théâtre où l'auteur et l'artiste chargés de la maquette décorative eussent été moins les maîtres, on aurait tout simplement amené la fée Araignée sur une trappe-tampon

et on aurait projeté sur elle, soit du cintre, soit même de la salle, un jet électrique.

Rivière n'accepta pas ce moyen et il fit établir une trappe-tampon, en verre assez épais pour soutenir le poids de l'actrice, et sous cette trappe, un puissant foyer électrique qui éclairait la fée d'en dessous. L'effet fut charmant, parce que les rayons lumineux, filant de bas en haut, s'accrochaient à toutes les saillies flottantes des vêtements de l'actrice et n'allaient pas s'écraser sur le décor, ce qui aurait eu lieu si le rayon avait été projeté de la salle, ou s'inscrire en rond sur le plancher du théâtre si on l'avait envoyé du cintre. Au Théâtre Libre, Rivière a fait un autre décor dont je vais parler pour faire aux frises le procès que je veux leur intenter.

Les frises, sont, avec la construction moderne des théâtres, des éléments indispensables. Il est de toute nécessité de cacher aux yeux du public l'intérieur du théâtre, à l'aide de ces bandes de toile peinte pendues les unes derrière les autres. Mais combien cet effet utile est désagréable à l'œil! aucune de ces frises n'épouse et ne peut épouser les lignes du paysage ou de l'intérieur représenté sur la scène, elles sont toujours horizontales et doivent compléter des lignes courbes ou brisées, et ne peuvent fuir, malgré tous les artifices du dessin et de la peinture, avec les lignes fuyantes du décor. De plus, peintes dans le même ton que le décor et généralement plus éclairées que ne peut l'être la toile de fond, elles ne se confondent jamais avec elle et sont toujours en dehors de l'atmosphère.

Le remède est simple, mais coûteux, car il faudrait bouleverser tout le théâtre pour l'appliquer. Voici pourtant en quoi il consisterait :

La scène devrait avoir une proportion double en hauteur aux proportions de la salle, les cintres ne devraient commencer qu'à la hauteur où ils finissent aujourd'hui. Les toiles de fond seraient également doublement hautes ainsi que les coulisses, l'œil ainsi rencontrerait toujours une surface peinte, surtout si les toiles de fond étaient suspendues à un châssis elliptique allant de la cour au jardin. Ces toiles peintes sans tenir compte de leur forme définitive complèteraient, par leur mouvement légèrement arrondi, le cadre enveloppant du paysage, et si, comme cela s'est pratiqué, je crois, en Angleterre, on les suspendait à des galets emprisonnés dans des glissières et on les chargeait en bas avec des poids, on pourrait, en les taillant assez longues, leur imprimer un mouvement lent, allant d'un côté à l'autre côté, et obtenir ainsi des aspects différents dans le ciel : on amènerait, par exemple, le crépuscule ou l'aurore, avec toute leur vraisemblance. Je dois ajouter que ces toiles de fond ne pourraient être peintes qu'en ciels, et que tous les aspects du paysage, arbres, maisons, collines, devraient constituer des châssis différents, placés les uns derrière les autres. Ces châssis abriteraient également des traînées et des portants, dont l'éclairage bien combiné distribuerait sur tous les plans une lumière égale et teintée selon l'éloignement des perspectives. On obtiendrait ainsi, je crois, des effets réussis ; d'ailleurs, il ne

me paraît pas difficile de l'imaginer. Mais voilà, c'est beaucoup d'argent, et nous ne sommes pas encore au jour où un directeur épris d'art consentira à de pareils sacrifices; déplorons-le.

Ceci m'amène naturellement à parler un peu des théâtres étrangers, qui, il faut l'avouer, sont considérablement en avance sur les nôtres.

A Londres, au théâtre d'Erwing, il paraît que la mise en scène et les décors sont au-dessus de tout éloge. Dans *Macbeth*, par exemple, à la scène du banquet, la table royale, qui part du centre du théâtre, s'allonge en biais et se perd dans la coulisse. Tous les convives sont à table au moment où le rideau se lève; Macbeth fait les honneurs à ses vassaux; lorsqu'apparaît le spectre de Banco, assassiné par ordre de Macbeth, celui-ci, devant cette horrible apparition, pousse des cris, hurle son épouvante et cherche à fuir. A ce moment tragique, pas un des acteurs, des figurants, des comparès qui sont en scène, ne voit le spectre, visible seulement pour le meurtrier: tous les regards sont fixés avec surprise ou épouvante sur le roi écossais et pas une défaillance, pas une légèreté de la part de tout ce monde ne vient compromettre l'ordonnance et la grandeur de cette scène, que complète encore un éclairage savant. La table est éclairée par des lustres où brûlent des cires grossières, répandant autour d'elles une lueur diffuse ou rougeâtre: l'apparition amenée en scène, à des endroits différents, par des trappes à fond de verre, est éclairée en dessous par une lumière bleue et blanche qui

ajoute encore à l'aspect fantômatique du personnage.

Ce chapitre de la lumière a été aussi, de la part de ces directeurs anglais, l'objet de patientes recherches de tous les jours. Dans *Hamlet*, au moment où le défunt roi apparaît à son fils sur la terrasse du château d'Elseneur, l'apparition est environnée de vapeurs fulgurantes :

La trappe-tampon est percée de trous par lesquels arrivent sous pression des jets de vapeur d'eau, qui sont éclairés dans le dessous par un moyen analogue à celui qu'on a vu fonctionner à l'Exposition de 1889, aux fontaines lumineuses. L'armure du roi, son manteau, son visage, passent par toutes les teintes dont la vapeur est colorée. L'effet est saisissant. Mais l'installation électrique a coûté près d'un million. Aussi, grâce à ce sacrifice, on peut tout attendre d'elle et les résultats sont toujours très beaux.

Il en est de même pour les Meininger, ces comédiens du roi de Bavière que le souci de bien faire, de faire juste surtout, a portés presque à la plus haute des perfections : costumes, accessoires, meubles, décors sont copiés par leurs soins, soit sur des peintures, soit sur des estampes; on choisit avec soin les couleurs des étoffes, leur façon même, les armes sont reproduites en acier, ou en cuivre, les ustensiles de table sont fabriqués avec la même sincérité; quant à l'interprétation, elle est au-dessus de tout ce que nous pouvons imaginer. Tel qui fait aujourd'hui un premier rôle remplira demain celui d'un comparse ou figurera simplement si cela est nécessaire, et sans crier à

l'injustice, sans songer une minute à se donner des airs de persécuté. Chacun, enfin, apporte à sa mission des études patientes, éclairées, et un souci artistique qui ferait revenir sur l'opinion qu'a portée sur les comédiens le cruel Chamfort.

Avant de terminer, parlons encore des théâtres étrangers et arrêtons-nous un moment à Oberammergau, dans ce mélancolique Tyrol, aux pins noirs, aux plaines verdoyantes...

Ici, nous retrouvons dans toute sa simplicité, dans toute son intégrité, le drame chrétien. On y représente des pages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le théâtre est dressé dans une vaste plaine, de quatre à cinq mille spectateurs peuvent y assister. Les acteurs, tous artisans, vivent en une sorte de confrérie mi-religieuse mi-civile; ce sont eux-mêmes qui peignent les décors, qui montent le théâtre et interprètent les rôles distribués judicieusement selon les mérites de chacun. La pièce terminée, — elle dure parfois une semaine, — chacun des acteurs reprend ses occupations quotidiennes, car les représentations n'ont lieu que de dix ans en dix ans.

Aidés par la science des âges révolus, par les progrès accomplis chaque jour, il paraît que ces « mystères », tout en gardant leur côté simple et presque rudimentaire, sont des fleurs rares de passion et de foi, comme, hélas! nous n'en voyons plus depuis le moyen âge, depuis l'ère des cathédrales.

En Allemagne, le théâtre a fait un grand pas, grâce à Richard Wagner, qui a révolutionné la vieille mise

en scène, et sous le génie duquel tout a plié et s'est fondu heureusement au gré de ses désirs.

Je demande ici la permission de passer la plume à mon distingué confrère Alfred Ernst, critique musical de la *Paix*, qui a bien voulu écrire pour ce volume, une courte page sur le théâtre allemand :

« Richard Wagner, qui fut un grand dramaturge
« dans toute la force du terme, s'est montré un met-
« teur en scène de grande imagination et de merveil-
« leuse entente.

« Dans ses œuvres, il conçoit la décoration de la
« façon la plus poétique, la plus saisissante, et la
« combine toujours dans un sens très pratique, qui
« la fait toujours servir à l'action même du drame.
« Les décors présentent toujours des harmonies do-
« minantes de tons, de lignes ou de masses, en cor-
« respondance avec l'impression que doivent produire
« les situations, les paroles et la musique.

« L'utilisation du décor, l'action des personnages
« dans le décor et en rapport étroit avec lui, qui for-
« ment une si importante partie de toute mise en scène
« intelligente, ont été traitées par Wagner avec le plus
« grand soin et la plus heureuse richesse d'effets. Pas
« une entrée ou une sortie qui soit le moins du monde
« arbitraire; tout emplacement est prévu, tout par-
« cours est calculé sur la musique et pour le meil-
« leur effet optique. Rien qui ne concoure à consti-
« tuer un tableau très vivant, expressif au possible.
« Silhouettes, groupes, actions, évolutions, tout s'im-
« pose et se développe dans une mise en scène toujours

« logique, toujours poétique en même temps. Et rien
 « ne fait surcharge ni longueur, tout est nécessaire,
 « tout s'unit intimement à la parole ou à la symphonie.
 « Ainsi, à côté du décor et en union avec lui, la plas-
 « tique et la mimique ont été traitées par Wagner
 « avec une beauté expressive, une ampleur, une force
 « de signification que nul dramaturge n'a dépassées,
 « et qui tout au moins étaient absolument inconnues
 « avant lui en matière de drame lyrique. Ces questions
 « ont été examinées avec détail, en France (1). »

Au nombre des effets nouveaux, aussi hardis que poétiques, osés par Richard Wagner en matière de mise en scène, on peut citer : au dernier tableau de *Tannhauser*, le surgissement du Venusberg dans les ténèbres, auquel fait suite le lever du jour ; dans *l'Or du Rhin*, le premier tableau, où les Filles du fleuve nagent et chantent aux profondeurs même des eaux, et le quatrième, avec son merveilleux orage envahissant toute la scène et ensuite l'entrée des dieux au Walhall, cortège qui s'avance sur l'arche lumineuse de l'arc-en-ciel ; dans *la Walkyrie*, la fameuse « chevauchée » du 3^e acte et l'incantation du feu, qui termine l'œuvre ; dans *Siegfried*, le combat avec le dragon ; dans *le Crépuscule des dieux*, la mise en scène de la marche funèbre et l'extrême fin du drame ; dans *Parsifal*, toute la conception du 2^e acte au point de vue des changements instantanés, et les deux religieuses (1^{er} et 3^e actes), précédées chacune d'un

(1) *L'art de Richard Wagner*, A. Ernst ; 1 vol.

changement graduel, à rideau levé, par déroulement latéral du décor, tandis que la symphonie progresse à l'orchestre. Des changements de cette nature, par mouvement vertical d'un rideau décoratif, se trouvent aussi entre les divers tableaux de *l'Or du Rhin*. Et sans prétendre à la nouveauté absolue, que d'idées poétiques, simplement et puissamment réalisées, dans *le Vaisseau-Fantôme*, *Lohengrin*, *Tristan*, *les Maîtres Chanteurs*, comme dans les drames qui ont été ci-dessus énumérés!

Notons aussi le grand parti scénique que Wagner sait tirer de l'immobilité, de la mimique sans paroles, de l'ombre et de la lumière. Comme effets d'éclairage, tant au point de vue de la graduation matérielle qu'à celui de la signification poétique, il a été plus loin que personne. Et toujours, en même temps qu'il imagine l'effet, il donne le moyen précis de le réaliser pratiquement.

Maintenant, qu'on me permette d'ajouter un mot après mon ami Ernst.

Je ne veux pas faire de polémique, mais je dois donner ici une opinion partagée par bien des gens, dussé-je n'être pas compris de certains Directeurs, ennemis nés des dépenses qu'ils considèrent comme inutiles et dont le but immédiat ne leur paraît pas suffisamment productif. Je ne nie pas leur bonne foi, je ne veux pas méconnaître non plus leurs intérêts, mais je dis que si le théâtre doit être, avant tout, un éducateur, comme on l'a proclamé, il ne doit pas fausser, à quelque titre que ce soit, les règles du goût et de l'art.

Laissons aux entrepreneurs de spectacles le seul souci de se faire une fortune, mais exigeons des théâtres desquels nous sommes en droit de tout attendre une impeccable bonne foi.

Quand on nous donnera *OEdipe*, *Britannicus*, *Bajazet*, tous les chefs-d'œuvre des grands tragiques, exigeons la reconstitution intégrale du théâtre antique; en ce qui concerne la scène, exigeons la vérité dans les moindres détails, afin qu'on puisse sortir de cette représentation avec une éducation plus complète, grâce aux leçons des choses.

Pour arriver à ce but, c'est une véritable révolution qui est nécessaire. Il faut abandonner, peu à peu, je le veux bien, les vieilles conventions; il ne faut plus se contenter d'un à peu près, ni d'une vérité de fantaisie revêtue des oripeaux de la foire; il nous faut la vérité, et rien qu'elle. Si, suivant sa marche évolutive, la littérature théâtrale tend de plus en plus à soulever des problèmes sociaux et psychologiques, il ne faut pas que cette littérature se meuve dans un milieu conventionnel.

Bouleversez plutôt l'antique construction théâtrale qui date de Louis XIV, cherchez d'autres moyens d'éclairer nos scènes, distribuez normalement la lumière dans les paysages et dans les intérieurs, tout est possible! Faites de vos « milieux » des choses adéquates à l'action qu'ils encadrent, et qu'ils ne sentent, surtout, ni la toile peinte ni le vide. Faites enfin que vos personnages se remuent dans leur véritable ambiance. Ne mettez pas des passions humaines fouillées jus-

qu'aux fibres, dans une fausse lumière, dans un milieu factice!

.....

Je viens de me relire, et peut-être me suis-je laissé aller à trop d'enthousiasme; je n'ai pourtant pas oublié que Corneille et Racine seront toujours, quoi qu'il arrive, des maîtres de la pensée et de la langue, et que, même dans une grange, on peut se bercer au rythme majestueux de leurs vers.

FIN.

TABLE DES MATIERES

PREMIÈRE PARTIE

CHAP. I. — Les Grecs, les Romains.....	7
CHAP. II. — Le Moyen Age.....	24
CHAP. III. — Du Moyen Age à Louis XIV.....	39
CHAP. IV. — Au Boulevard du crime.....	61
CHAP. V. — Les théâtres orientaux.....	65

DEUXIÈME PARTIE

CHAP. I. — L'anatomie d'un théâtre.....	83
CHAP. II. — Les trucs de décors.....	112
CHAP. III. — Les trucs proprements dits.....	127
CHAP. IV. — Les accessoires.....	134
CONCLUSION.....	143
TABLE DES MATIÈRES.....	159

BINDING SECT. JUN 17 1970

PN Laumann, E. M.
2091 La machinerie
S8L33

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

