

PRÉFACE

J'ai écrit cette pièce en février 1922 sur les bords de la Méditerranée, à Cagnes. J'y pensais depuis longtemps. Le sujet me paraissait propre à être traité d'une façon dramatique. Je le voyais dans mon esprit comme une suite de scènes s'enchaînant et menant le spectateur par une pente nécessaire de l'exposition au nœud de la pièce, puis à son dénouement. Il n'était pas besoin ici de s'attarder à la peinture minutieuse d'un milieu ou d'une société ; les caractères eux-mêmes étaient aussi généraux que possible. Il suffisait de prendre des êtres droits, sains, courageux, éloignés de toute exagération, sincères envers eux-mêmes et envers les autres, et de les placer soudain dans une action tragique. En somme, les seuls moyens de la tragédie classique devaient être employés. Cela était bien séduisant. J'y rêvai à loisir pendant plusieurs mois.

Je savais que le sujet de la *Fille perdue* écarterait de moi les directeurs et que j'avais peu de chances d'être joué. J'avais fait vingt

ans auparavant cette *Mademoiselle Bourrat* dont j'ai raconté l'histoire. On me disait alors : « Quatre actes sur cette triste aventure ! Vous cherchez la difficulté ! » Et personne n'en avait voulu. Que dirait-on de la *Fille perdue* quand on en saurait le thème ? Faudrait-il attendre vingt ans encore ? je n'en ai plus guère le temps. Peu importe. Un sujet s'imposait à moi. Je ne me libérerais qu'en le traitant.

J'avais pensé longtemps à la *Fille perdue*. Je l'écrivis avec rapidité bien que le métier fût nouveau pour moi. Je venais de publier une série de romans, *Ariane*, *Quand la terre trembla*, *l'Amour en Russie*. Il fallait changer de méthode. Tout en travaillant je ne cessais de réfléchir sur les points communs et sur les différences qu'il y a entre l'art du roman et celui du théâtre.

Le romancier et l'auteur dramatique s'occupent et se préoccupent du public qu'ils auront. Y a-t-il des gens naïfs pour croire qu'un écrivain ne songe pas à ses lecteurs ? Qu'est-ce que cette tour d'ivoire où s'enferme le poète ? Qui a jamais vu une tour d'ivoire ? Cette image saugrenue ne l'est pas plus que l'idée qu'elle veut représenter. A la minute où l'écrivain prend la plume et donne une forme concrète à ses idées, il cherche à plaire, à émouvoir, à convaincre. S'il méprise le pu-

blic de son temps, c'est, par-dessus lui, à la postérité qu'il s'adresse, à la postérité qui le vengera du dédain de ses contemporains. Il a tort, du reste, de mépriser les gens avec lesquels il vit. Les connaît-il seulement? Il leur a vu donner des preuves de mauvais goût. Mais il en a toujours été ainsi et au siècle de Louis XIV, le public — une élite pourtant — n'était pas plus raffiné que celui d'aujourd'hui. Les déboires de Racine en disent long là-dessus. Heureusement il y a, à chaque époque, des honnêtes gens dégoûtés par la médiocrité de ce qu'on leur offre et prêts à aimer une œuvre nouvelle et forte. En vérité, l'écrivain se fait de ses lecteurs une idée plus ou moins haute suivant qu'il a lui-même une âme élevée ou basse.

Seulement le romancier et le dramaturge ne s'adressent pas au même public. Le romancier gagne ses lecteurs un à un. Le lecteur est seul au coin du feu près d'une lampe amie et il reste maître de disposer de son temps à sa guise. Peut-être mettra-t-il une douzaine de demi-heures en autant de jours à achever le livre de son choix, peut-être une nuit seulement. Il le ferme pour s'abandonner aux émotions éveillées en lui ; il le rouvre quand il en a envie. Le romancier à une page de distance emporte son lecteur à cent lieues ; il flâne s'il le juge

utile ; il se hâte au besoin ; un « blanc » dans le texte peut être plus chargé de sens qu'une page entière ; une brusque coupure en dit plus qu'un chapitre (le fameux « Il voyagea » de l'*Education sentimentale*). Il emploie les moyens qui lui plaisent pourvu qu'il produise l'effet voulu. Le temps ne fait rien à l'affaire. Cent pages pour la *Princesse de Clèves*. Dix volumes pour les *Misérables*.

Mais l'auteur dramatique ! Le temps lui est strictement mesuré et il est toujours le même ! On lui accorde deux heures et demie. Il lui faut en ces brefs moments prendre un spectateur distrait, lui présenter ses personnages, exposer son sujet, le développer et conclure. Il doit capter l'attention du public et ne pas la lâcher. S'il la perd un instant, il a mille peines à la retrouver. Du reste, il n'en a pas le loisir. Le temps est sur lui et le talonne. Chaque réplique marque une étape vers un dénouement pressenti et inévitable. Il doit être compris tout de suite ; on ne lui passe aucune fantaisie ; on ne lui fait aucun crédit. Où sont les longues flâneries du roman ?

Mais cela n'est rien encore. A qui s'adresse-t-il ? Est-ce à cet homme isolé, de loisir, d'esprit libre qui prend un roman à son heure ?

Non, il ne s'adresse pas à un homme, mais à une collectivité ; il écrit pour ce monstre

redoutable, la foule. Alors tout change. Ces cinq cents ou mille personnes, auxquelles vous pourriez faire lire individuellement des œuvres hardies, ont, lorsqu'elles sont réunies, des susceptibilités, des pudeurs, des préjugés nouveaux. Chaque spectateur aliène une partie de sa personnalité et prend pour quelques heures des façons de sentir et de penser plus communes qui sont propres à la foule. Dans le roman on peut aborder les thèmes les plus audacieux. Au théâtre, il est des sujets défendus. Voit-on l'œuvre de Marcel Proust sur la scène? N'étais-je pas tombé avec la *Fille perdue* sur un sujet interdit? Le fait que personne ne l'avait traité jusqu'à ce jour semblait me dire: « Ici, l'on ne passe pas. »

On ne peut écrire une seule réplique d'une pièce sans chercher à imaginer comment elle sera accueillie par le monstre aux mille têtes de l'autre côté de la rampe. Il faut trouver à chaque instant le point commun de sensibilité entre M. le duc de X..., de l'Académie française, et votre manucure. On peut braver ce monstre, il est vrai, mais ce n'est qu'une façon, plus subtile peut-être, d'atteindre le seul but que se propose l'auteur dramatique qui est de gagner le public et de le forcer à suivre la voie qu'il lui trace. Oui, peut-être ici la foule qui est femme par sa nervosité, ses faiblesses et ses enthousias-

mes, la foule désire-t-elle sentir peser sur elle une force. Peut-être cherche-t-elle un maître à qui se donner. Mais l'entreprise est périlleuse. Pour un mot qui la choque, la foule qui était prête à s'agenouiller se révolte et vous déchire.

Aussi le métier de l'auteur dramatique surpasse-t-il mille fois en difficultés celui du romancier. Un chef-d'œuvre sur la scène, voilà une réussite rare. Combien en compte-t-on dans la littérature française? Deux douzaines peut-être. Et le xix^e siècle qui peut présenter cent romans admirables nous laissera quelques pièces de théâtre à peine et un seul chef-d'œuvre la *Parisienne* d'Henri Becque, mort dans la pauvreté.

Avec ces idées dans la tête, comment ai-je pu me mettre à écrire la *Fille perdue*? Je savais à l'avance que cette pièce « ne ferait pas d'argent », mots redoutables auxquels frémissent les auteurs dramatiques. Alors quoi? « l'amour sans plus du vert laurier »? Comment espérer le cueillir en un terrain si escarpé et si rude? Je me mis pourtant à la besogne, parce qu'il faut envisager le développement de sa vie comme une série d'expériences instructives dont chacune, si insignifiante qu'elle puisse être en soi, a son utilité et vient prendre sa place dans l'ensemble d'une œuvre dont le sens et la portée nous échappent.

Me voici donc devant mon papier pour traiter ce sujet terrible. Je suis dans la lumière aveuglante de la scène et, à chaque réplique, je vois par-dessus la rampe dans l'ombre cinq cents visages tendus vers moi. Il y a là cinq cents spectateurs qu'il faut gagner du premier jusqu'au dernier et qu'il faut monter à un tel degré d'émotion qu'ils acceptent sans protester et même avec soulagement le dénouement que je veux leur imposer, dénouement que pas un seul, à l'avance, n'est prêt à admettre. Eh ! voilà une difficulté à vaincre !

Comment se tirer de là ? A force de vérité et d'humanité. Que les personnages à chaque fois disent justement ce qu'ils ont à dire ; qu'il n'y ait aucun flottement dans leur pensée et il n'y en aura pas dans le public ; qu'ils apparaissent simples, émus, sincères, qu'ils souffrent vraiment, et les spectateurs souffriront avec eux. Ce n'est qu'ainsi que je puis gagner la partie. Si je mets sur la scène des personnages de convention, comment le public supporterait-il de les voir prendre une décision si contraire aux règles rigides, non seulement du théâtre, mais de notre société ?

Un critique, M. Rivoire, cherchant les raisons pour lesquelles ma pièce n'a pas été arrêtée par l'indignation du public (toujours

l'idée préconçue chez les critiques que, comme ce sujet n'a pas été traité jusqu'à présent, il ne peut et ne doit pas être abordé), imagine que les spectateurs sont restés indifférents, parce que Robert et Perdita n'existent pas : le public a laissé passer sans une protestation la *Fille perdue* parce qu'il s'est trouvé en face d'êtres de raison. Quand on sait le très faible degré de vérité et de vie que l'on trouve dans le théâtre contemporain, on est confondu par l'assertion de M. Rivoire et je regrette de ne pas connaître les œuvres de cet auteur, pour juger de ce que peuvent renfermer de vie les héros d'*Il était une bergère* (1). Je pense au contraire que, si imparfaits qu'on les trouve, mes personnages représentent des êtres vrais et sincères et si le public s'est laissé toucher c'est parce que l'accent de leur voix a quelque chose d'humain.

Quoi qu'il en soit, c'est dans la vérité que j'ai cherché le salut. J'ai fait un grand effort pour me débarrasser du lourd bagage de sentiments reçus et d'idées admises que l'on rencontre à chaque pas sur son chemin lorsqu'on fait une œuvre dramatique. Je m'interrogeais à tout moment au sujet de mes héros. « Et maintenant que sentent-ils, que

1. Pièce en vers de M. Rivoire, jouée à la Comédie française

pensent-ils? » me disais-je, et non pas : « Que doivent-ils sentir et penser? » Entre ces deux questions, un abîme. D'un côté l'on voit les personnages peu nombreux qui sont animés d'une vie véritable et en qui nous reconnaissons nos frères ; de l'autre l'innombrable foule des êtres de convention, pâles, sans os, sans âme, qui se pressent le long des portants de la scène.

Me voici donc, après une sévère lutte avec moi-même, au bout de mon travail. Cette *Fille perdue*, lorsque je la relus, m'apparut dépouillée de tout ce qui n'était pas nécessaire au sujet. J'avais réduit le nombre des personnages au minimum. Je n'avais que deux vieilles dames et un couple. Avec cela il fallait tenir l'attention du public éveillée de neuf heures à minuit. A combien de reproches ne m'étais-je pas exposé? Mon premier acte se passait dans un milieu élégant à Saint-Moritz et je ne montrais pas de robes ! La couture de Paris n'aurait pas sa soirée. Le deuxième et le troisième acte avaient le même décor. On me fit tout de suite l'objection que l'on imaginerait une action continue de l'un à l'autre.

Une question intéressante s'était posée à moi que j'avais résolue de la façon la plus nette. La surprise est-elle nécessaire au théâtre? Il n'y avait pas de surprise dans ma pièce.

Toute une école d'auteurs en fait le resort suprême de l'art dramatique. Et je m'étais privé du plus sûr moyen de gagner ma difficile partie ! Mais je pense que ces auteurs sont mal renseignés sur l'histoire du théâtre et qu'ils sont si pressés de se faire jouer qu'ils n'ont jamais eu une minute pour réfléchir d'une façon désintéressée sur l'art qu'ils pratiquent.

L'histoire du théâtre montre que la surprise n'a jamais joué qu'un rôle très secondaire comme moyen dramatique. De tout temps, les grandes pièces étaient connues à l'avance dans leur sujet par l'ensemble du public qui les écoutait. Elles traitaient des thèmes historiques ou légendaires familiers à tous. Lorsqu'on joua les *Perses*, il n'y avait pas un Athénien qui ne sût que, lorsque Xerxès rentrait à Suse après la bataille de Marathon, ce n'était pas pour y rapporter la nouvelle d'une victoire. Personne n'ignorait la légende d'*Œdipe* et comment se terminerait cette tragédie. Est-ce que les *Perses* en présentaient moins d'intérêt ? Est-ce que le public d'Athènes ne frémissait pas à l'évocation de ces journées toutes récentes où s'était joué le sort de la Grèce ? Et pour *Œdipe*, la révélation inévitable de la vérité qui allait accabler ce malheureux était-elle moins émouvante pour les spectateurs

parce qu'ils la connaissaient à l'avance ?

Quel rôle joue ici la surprise chère à nos dramaturges ingénus ?

Dans la comédie antique, un prologue annonçait clairement au public le sujet qu'il allait voir et la façon dont l'intrigue se nouait et se dénouait. « Telle fille, disait-on, a été volée à tel père de Sicyone. Elle appartient maintenant à un entremetteur qui veut la vendre à un vieillard. Mais elle est aimée par un jeune homme, etc., etc. »

Le public connaît la pièce avant de l'avoir vue. Aucune surprise pour lui. Y prend-il moins de plaisir ? Faut-il croire qu'Eschyle, Sophocle, Euripide, Ménandre, Plaute, Térence étaient des hommes de théâtre moins avertis que X..., Y..., et Z..., qui gagnent, chacun, cinq cent mille francs par an sur les scènes de Paris.

Ces messieurs allégueront le progrès des lumières. Nous sommes au ^{xx}^e siècle ; la période de l'obscurantisme est terminée, etc...

J'ai une autre hypothèse que je risque. Ces gens d'autrefois, et les Racine aussi, et les Corneille, peut-être est-ce parce qu'ils étaient de grands hommes de théâtre qu'ils n'avaient pas besoin de surprise. Peut-être avaient-ils d'autres moyens d'intéresser et d'émouvoir les spectateurs, moyens qui ne sont pas à la portée d'X..., Y..., et Z.... Peut-

être la surprise, après tout, n'est-elle qu'un pis aller?... Alors comment croire au progrès? Le monde s'écroule.

Ah ! cette question de la surprise comme elle est intéressante ! Je rencontre après le deuxième acte de la *Fille perdue* M. Henry Bernstein. M. Henry Bernstein est un homme intelligent et qui connaît dans la perfection un métier qu'il pratique depuis vingt ans avec un succès continu et retentissant.

Il hoche la tête et me dit :

— Si cette révélation des liens de parenté venait seulement alors comme une surprise, peut-être l'effet serait-il plus grand?

— Mais, Bernstein, répondis-je, il n'y a pas de surprise au théâtre. Le public ne s'intéresse qu'à ce qu'il devine et présente. Lorsqu'on a donné la répétition générale du *Voleur*, pensez-vous qu'il y ait eu beaucoup de spectateurs ignorant à la fin du premier acte qui était le voleur? Et si votre second acte a porté, c'est que tout le monde avait deviné que la femme avait volé, tout le monde voulait savoir comment le mari l'apprendrait, comment la femme se défendrait. Et même si personne ne l'avait deviné ce soir-là — ce que vous ne soutiendrez pas — le lendemain tout le monde le savait par les journaux. Il n'y a pas de surprise, Bernstein, et cela est si vrai que vous,

directeur de théâtre, vous obligez les malheureux auteurs à écrire pour le programme un argument de la pièce où, acte par acte, ils racontent les événements qui vont se dérouler et que les spectateurs veulent connaître avant que le rideau se lève.

— Ce sont des impondérables, répondit Henry Bernstein, en hochant la tête.

Je fus stupéfait, — et je le suis encore — de cette conversation. Des choses qui me paraissaient évidentes à moi débutant n'avaient été ni examinées ni résolues par les maîtres tout puissants du théâtre d'aujourd'hui. Ils croyaient à la surprise.

Et pourtant notre théâtre a débuté par les Mystères. La surprise eût été qu'on ne crucifiât pas Notre-Seigneur Jésus-Christ. Faudrait-il renoncer à jouer *Jules César* parce que chacun sait qu'il meurt assassiné? *Cléopâtre*, parce qu'un aspic bien connu joue un rôle dans cette histoire? Enlèverons-nous Jeanne d'Arc du bûcher pour surprendre le public?

En vérité, il semble que la chose ne puisse se discuter.

En tous cas, comme on le verra, j'ai renoncé à tout effet de surprise dans la *Fille perdue*. Il suffit de lire le titre de la pièce et la liste des personnages pour comprendre que la seule jeune fille de la pièce est la fille perdue. Dans la première scène d'exposition entre

les deux vieilles dames les augures dans la salle se regardaient stupéfaits : « Le malheureux, il livre tous ses secrets à l'avance, et d'un seul coup ! ».

Mais je le demande à toute personne sans parti pris qui a vu représenter la pièce au théâtre des Arts, l'intérêt était-il moins grand lorsque, le rideau levé au second acte, la scène commençait entre Robert et Perdita. Bien au contraire, l'attention était surexcitée précisément parce que le public savait que la terrible vérité allait soudain éclater entre ces deux êtres qui s'adorent. Si le public avait pu douter des liens de parenté qui les unissaient, il aurait suivi la scène d'une façon plus détachée. Je suis persuadé que le public a horreur de la surprise, qu'en fait il ne pourrait la supporter. Il veut deviner où il va. A l'auteur de ne pas le tromper et de le faire deviner juste. Le public s'amuse prodigieusement à ce jeu d'augure. Dans *Mademoiselle Bourrat*, à l'instant où l'un peu ridicule M. Allemand que mille obstacles séparent de mon héroïne paraît en scène, le public plus ou moins consciemment raisonne ainsi : « Voilà le seul jeune homme de la pièce : il épousera M^{lle} Bourrat. Comment ? je n'en sais rien. C'est à l'auteur de m'amener à ce dénouement certain en m'amusant ou en m'émouvant. »

Tout de même, je me rendais compte des défauts de ma pièce, — un premier acte sans mouvement, un dernier acte où mes héros ne peuvent s'exprimer directement, non pas parce qu'il y a des spectateurs, mais à cause du combat intérieur qui se livre en eux lorsqu'ils découvrent successivement et avec tant de difficulté qu'ils se sont trompés sur leurs sentiments réciproques et qu'ils sont restés ce qu'ils étaient, ce qu'ils seront toujours l'un pour l'autre : des amants. Certains ont loué ce qu'ils appelaient mon habileté à faire accepter la solution du problème posé. Je ne sais si j'ai été adroit ; j'ai tâché d'être vrai. C'était dans l'espèce la suprême habileté. Il y a dans mes personnages un tel sérieux et une telle bonne foi que le public le plus prévenu ne pouvait à aucun moment prendre parti contre eux.

D'autre part, ce qui me plaisait dans ma pièce était une certaine simplicité, une ligne, me semblait-il, assez pure, un beau sujet qui se nourrit de lui-même, qui se suffit, qui ne doit rien au hasard, une sobriété de ton, une mesure dont je ne crois pas m'être écarté. Aussi de toutes les sottises qu'on écrivit sur la *Fille perdue*, la seule qui excita en moi une vive irritation fut d'être accusé de romantisme !

Et cela sous la plume d'un critique intel-

ligent ! Je crois que c'est le seul auquel je me donnai la peine de répondre. Du reste les critiques sont plus à plaindre qu'à blâmer. Ils voient cinq ou six pièces nouvelles par semaine ; ils sont obligés de rendre compte du plus bas vaudeville, de la plus plate comédie. A vivre dans une atmosphère empoisonnée, dans un monde où tout est artifice et convention ils finissent, hélas ! par prendre pour ces viles productions un goût malsain. C'est miracle que quelques-uns d'entre eux gardent un jugement clair. Ils sont généralement d'une extrême indulgence pour tout ce qui est médiocre ; ils sont sujets à des enthousiasmes contagieux et bruyants. S'ils se relisaient à dix ans de distance, ils apprendraient à se méfier d'eux-mêmes. Mais ils n'en ont pas le temps.

Quoi qu'il en soit, la *Fille perdue* fut représentée au Théâtre des Arts, le 7 novembre 1923, M. Rodolphe Darzens ayant été le seul directeur de Paris qui n'eût pas frémi d'horreur en entendant le sujet de ma pièce. La presse éleva un grand cri de protestation. La critique presque entière — je garde le souvenir de quelques beaux articles libres et indépendants — se jeta à la défense de la morale que j'outrageais, paraît-il. C'est là le devoir et la fonction de la critique ; je l'avais oublié. Il était bien nécessaire de me

le rappeler, car comment m'en serais-je souvenu à voir la façon dont elle traite les pièces les plus licencieuses? Elle se rattrapa sur moi qui le méritais bien. Je ne montrais pas, en effet, de femme nue ou en chemise sur la scène ; je ne mettais pas deux ou trois personnages dans le même lit. Mais elle ne put supporter de me voir traiter avec une parfaite convenance de langage un sujet hardi, il est vrai, mais qui reste un cas exceptionnel, sur lequel je n'ai pas à prendre parti, que je regarde du dehors sans blâmer ni approuver la solution que prennent mes héros.

M. de Pawlowski compara les mœurs de mes personnages à ceux d'une nichée de chats. Mais M. de Pawlowski qui a de l'esprit n'est pas un pur esprit, il a besoin de manger et de dormir comme ses chats et j'espère pour lui qu'il est encore assez jeune pour accomplir d'autres actes, *more ferarum*, comme dit Lucrèce.

D'autres n'osèrent pas rendre compte de ma pièce et parmi ceux-là, quelle ne fut pas ma stupeur de voir un des écrivains les plus audacieux parmi les immoralistes de ce temps, M^{me} Colette. Quand le diable se fait vieux, on assure qu'il devient ermite. Mais M^{me} Colette est jeune encore pour prendre sa retraite. Quelle confusion s'est faite dans l'esprit de cette femme de tant de talent?

A-t-elle cru qu'à raconter seulement le sujet de la *Fille perdue*, elle paraîtrait approuver la conduite de mes héros? Mais, lorsque nous lisons les *Vrilles de la vigne* et déclarons ce livre admirable, nous n'entendons pas louer les mœurs sapphiques que l'auteur de ce récit nous dépeint voluptueusement. Et de même, je puis prendre le plus vif plaisir à la description des sentiments et des passions qui agitent les hommes-femmes de l'inoubliable Marcel Proust sans me solidariser avec ces singuliers héros-héroïnes.

Venons-en à des choses plus sérieuses. M. A. Antoine, lorsqu'il voit qu'à la fin de ma pièce Robert et Perdita décident non de se tuer, mais de vivre ensemble, demande avec l'autorité qui lui appartient: « L'auteur a-t-il voulu plaider pour la nature et la passion contre les conventions sociales et la morale courante, approuver ses deux héros de céder à des forces immuables? C'est bien possible, mais encore une fois où cela nous mène-t-il? Le cas reste surtout littéraire, il ne dégage aucune humanité. »

Je n'ai pas voulu plaider et je n'ai pas plaidé. Il n'y a — faut-il vraiment le dire? — aucune thèse dans ma pièce. J'imagine que mes personnages, dans la situation où le hasard les a placés, innocents l'un et l'autre, ne se tueront pas, qu'ils ne défieront pas

non plus la société, mais que, sains de corps et d'esprit, ils resteront des amants et que la « voix du sang » ne sera pour eux qu'une métaphore. D'autres plus faibles, ou plus pénétrés de littérature, dans un même conflit n'en pourront supporter la tension, ils entreront au service de Dieu ou mettront fin à leurs jours. Toutes ces solutions sont possibles et acceptables. Nous regardons des êtres torturés par la passion et l'on n'attend pas de nous que nous soutenions dans un drame d'amour une thèse de morale kantienne. Du reste le cas de mes héros est si exceptionnel qu'on ne peut pas m'accuser de corrompre les mœurs dont la vie est indépendante des œuvres que nous écrivons. Les mœurs nous dépassent ; elles nous devancent et il faut, à chaque fois, un immense effort pour faire sortir la littérature des clichés où elle s'attarde.

Mais, dit Antoine, où cela mène-t-il ? Quelle humanité voulez-vous qu'il y ait dans une situation si anormale ? — En vérité, cela ne mène nulle part. Mais où mène *Phèdre* ? Où mène *Hamlet* ? et le *Roi Lear* ? Pensez-vous, Antoine, que le cas du *Cid* ne soit pas exceptionnel au même degré ? Une fille qui va épouser le meurtrier de son père. En voyez-vous beaucoup d'exemples autour de vous ? La chose reste rare et monstrueuse

Cependant Corneille rend Chimène sympathique et la salle tout entière la pousse dans les bras de son amant. Reprochez-vous à Corneille de recommander aux filles de prendre comme mari celui qui a tué leur père? Et pourtant cette tragique histoire, si singulière qu'elle soit, est pleine d'humanité et de beauté. Pourquoi? Parce qu'on y voit de grands mouvements de passion et parce que, du conflit qui oppose Chimène à Rodrigue, l'amour sort vainqueur, conclusion qui reste conforme à la morale la plus secrète, la plus profonde qui soit au cœur des hommes.

M. Robert de Flers à qui rien de ce qui est du théâtre n'est étranger n'admet pas non plus la conclusion de ma pièce et dit : « Le suicide du père est dans la logique du sujet... j'entends bien que l'auteur a été à la solution non la plus vraie, mais la plus dangereuse, à celle qu'il était impossible de nous imposer. »

Mais qui serait assez fou pour choisir une solution dangereuse? La bravade est, en soi, de bien mauvais goût et nul plus que moi n'en est éloigné. La logique des caractères que j'avais conçus commandait le cours de ma pièce. J'ai pris la solution que l'on connaît parce qu'elle m'a paru la plus vraie, et pour aucune autre raison. Elle est fort éloignée de celle que m'offraient les conven-

tions théâtrales; elle rendait ma tâche mille fois plus difficile et périlleuse; elle écartait de moi presque tous les directeurs; elle devait exciter la colère des critiques qui n'aiment pas qu'on trouble leur univers. Les spectateurs eux-mêmes dont l'esprit est moins enchaîné — j'en ai eu plus de dix mille preuves — comment l'accepteraient-ils? La sagesse, la prudence, le soin de mes intérêts matériels, tout me recommandait de mener mes héros à une mort qui m'eût été fructueuse. Non, je n'ai pas choisi la solution la plus dangereuse; elle s'est imposée à moi.

Du reste voici ma pièce, et les lecteurs pourront en juger. Les questions de métier n'intéressent guère que les auteurs. Racine disait dans la préface de *Bérénice*. « Ce n'est pas que quelques personnes ne m'aient reproché cette même simplicité que j'avais recherchée avec tant de soin. Ils ont cru qu'une tragédie qui était si peu chargée d'intrigues ne pouvait être selon les règles du théâtre... » Il disait aussi : « La principale règle est de plaire et de toucher... » Et encore : Qu'ils [les spectateurs] se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris. »

J'ai vu au théâtre des Arts de beaux yeux se remplir de larmes.

Que demander de plus?

