

d'ensemble pénétrante; un être falot éclairé fraternellement du dedans au point qu'on *doit* partager ses transes, ses justifications et ses parti-pris. Je note, en passant, que Russes blancs ou léninistes persévèrent à mépriser la France au profit de l'Allemagne exécrée mais redoutée; ce sentiment s'étale dans ce livre avec la candeur de la plus naturelle, de la plus obligatoire des traditions.

Aux flancs du Lubéron, dans le Vaucluse, une vieille maison isolée en bordure des bois abrite un Parisien en villégiature qui tombe au milieu d'une guerre secrète entre quelques terriens du cru et une horde de romanichels campés dans un ancien château abandonné. Ruses comme chez les Peaux-Rouges, embûches du sol et des gens; presque séduit par la reine des nomades, le Parisien aide ensuite à la traquer. On en triomphe, mais la petite domestique qui faisait le ménage du « monsieur » y laisse la vie. **Le sanglier**, qui donne son titre au roman de M. Henri Bosco, est la bête sauvage dont les romanichels avaient fait leur divinité. Cela a l'air d'un roman d'aventures pour collégien? Acceptées les prémisses, c'est un récit très musclé, à la Jean Martet, dont je commenterai, dans quinze jours, l'admirable *Colonel Durand*, et c'est écrit avec des raccourcis tragiques et de la profondeur psychologique. Comme tous les très modernes, M. Bosco abuse des ellipses trop fortes qui, voulant faire ombre aux reliefs, font trou entre eux.

JOHN CHARPENTIER.

THÉÂTRE

A propos de *La Fille de Madame Angot*, opéra-comique de Clairville, Straudin et Koning.

Les pièces célèbres exercent sur moi un prestige contre lequel je ne puis me défendre, ou plutôt elles me proposent un problème que je ne parviens pas toujours à résoudre, mais sur lequel je ne laisse point de m'acharner. Car enfin, c'est le problème du succès lui-même et l'on reconnaîtra qu'il est d'importance. Si l'on arrivait un jour à en mettre la recette en formule exacte et certaine, quel service ne rendrait-on pas aux écrivains de théâtre — et aux directeurs aussi, et peut-être même au public! C'est ce qui m'a

amené à aller voir, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, **La Fille de Madame Angot**, à la faveur d'une reprise estivale qui s'en est faite au moment du 15 août. Soixante ans de succès! Que l'on veuille bien penser à ce que cela représente, car c'est de soixante ans de succès ininterrompu qu'il s'agit là, et, depuis 1873 jusqu'à ce jour, l'ouvrage n'a pour ainsi dire jamais quitté l'affiche. Où résident les vertus d'un pareil empire sur les masses? Sont-elles consubstantielles à l'œuvre? Ou bien l'œuvre les a-t-elle acquises peu à peu, comme ces forces que la déesse acquérait en marchant?

Il est évident que *la Fille de Madame Angot* constitue un spectacle fort agréable — mais on sait à l'avance qu'on le trouvera agréable. La musique en est charmante. On me l'a dit; je l'ai goûtée, mais n'en parlerai point pour ne pas m'aventurer gauchement dans un domaine où mon cher René Dumesnil règne de façon si droite.

L'ouvrage relève d'un genre désuet et périmé. Mais c'est ce qui arrive à toutes les œuvres éternelles. Tout ce qui dure ne dure que par la raison même qu'il s'affranchit des conditions accidentelles qui présidèrent à son élaboration. Les chefs-d'œuvre de la tragédie classique survivent au genre tragique. Le Louvre et Versailles, ces chefs-d'œuvre de palais royaux, survivent à la grande architecture d'apparat. Est-ce à dire que *la Fille de Madame Angot* soit de cette classe et de cette essence? Je ne le pense pas, et cependant qui sait comment on en parlera si on la joue seulement cent ans encore et qu'une armée de commentateurs en surcharge de gloses le texte et la partition?

En attendant cet avenir que je ne connaîtrai point, j'ai eu la curiosité d'aller demander à Jeanne Granier si elle ne me fournirait pas la clef du problème qui m'inquiétait. On sait que cette admirable artiste a joué cette pièce, longtemps après sa création. Cela se passait à l'Eden, l'Eden qui n'existe plus et dont les futurs historiographes du Paris du XIX^e siècle marqueront l'emplacement sur les plans, comme font ceux qui nous décrivent le Paris des siècles précédents pour nous expliquer où se trouvaient le couvent des Capucines, la prison de la Force ou les Bains chinois. Barrès nous apprend que les artistes de l'Eden en sortaient par la rue

Boudreau, où nous connaissons le Théâtre de l'Athénée. C'est là qu'« un aimable homme, qui dans la suite devint gaga », le conduisit un soir vers les minuit attendre la petite Bérénice. Bérénice figurait alors dans un ballet « parmi des centaines d'enfants écaillés d'or qui se balançaient autour d'une danseuse lascive ». Et j'aime à supposer que la danseuse lascive était cette Cornalba que Mallarmé peignit en des phrases si heureuses : « La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue et qui semble se soutenir dans l'air, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne. » Barrès! Mallarmé! Ce n'est pas rien pour un théâtre disparu que de survivre en de pareils textes. On n'a pas fini de parler de l'Eden!

C'était un théâtre tellement grand qu'on y ajoutait des chevaux à la figuration, quand les pièces s'y prétaient. Quand Jeanne Granier y reprit *le Petit Duc*, elle-même parut à cheval. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les metteurs en scène rêvent de faire mouvoir des foules dans d'énormes vaisseaux. Nos contemporains sont hantés par l'idée de manier un gigantesque matériel humain — comme disent les militaires — en des enceintes sans rapport avec les plateaux que nous connaissons. Les cirques, les arènes ne leur suffisent pas, ils voudraient plus encore. Je pense que ce qu'ils voient dans leur imagination surpasse les proportions, que je ne connais pas, de l'ancien Eden. Il faut cependant reconnaître que l'imagination des metteurs en scène d'il y a cinquante ans, qui utilisaient comme un des éléments de leurs spectacles des centaines d'enfants de six à douze ans, ne manquait pas d'une certaine ampleur et ils avaient l'aimable mérite de n'avoir pas de prétentions démesurées, puisqu'ils utilisaient ces gigantesques machines pour donner de l'attrait à des ballets demeurés célèbres ou bien à ces reprises d'opérettes où triomphait Granier.

Charles Lecocq assurait que dans *la Fille de Madame Angot*, elle avait effacé le souvenir de toutes ses devancières. Je le crois aisément, mais je n'en ai point jugé. Jeanne Granier avait renoncé à l'opérette, quand je la vis pour la première fois. C'était dans *La Veine* de Capus. Le manuscrit de cette pièce dormait depuis trois ans dans les cartons de la Comédie-Française quand la troupe des Variétés fut

aiguillée sur lui. On se trouvait à ce théâtre dans la nécessité de monter en toute hâte une nouveauté pour parer à l'échec retentissant que venait de subir une comédie de Lavedan. Quinze jours suffirent pour obtenir que la Comédie-Française renonçât à cet ouvrage, — ce fut sans doute le plus long, — pour l'étudier et pour le monter. Il alla aux nues. Je conserve un souvenir charmant de cette pièce, mais je ne l'ai jamais relue. Peut-être cela vaut-il autant. Mais j'ai présent à l'esprit tout ce qui y était de Jeanne Granier. Et c'est étrange de penser que l'on conserve d'une interprétation un souvenir plus précis que du texte qu'elle fit valoir. C'est que bien souvent les comédiens sont supérieurs aux écrivains qu'ils servent. On ne le dit pas assez. Je crois même qu'on évite de le dire.

L'art de Jeanne Granier émerveillait alors — et émerveillerait toujours, si elle nous accordait encore l'heureuse fortune de l'observer — par un naturel et par une simplicité sans seconds. L'effet était toujours assuré et l'on ne percevait pas d'où il venait. L'émotion avait une fraîcheur qui en accroissait singulièrement la portée. On croyait assister à une perpétuelle improvisation, et cependant rien n'était laissé au hasard. La parfaite liberté avec laquelle elle se comportait en présence du public provenait d'une étude continuelle et diligente. Et c'est grâce à l'étude qu'elle parvenait à un style d'une largeur magnifique. Elle aurait été sans effort au niveau des classiques les plus élevés et s'il faut la caractériser par le nom de quelque rôle du répertoire éternel, on sent que nulle n'aurait interprété comme elle la Suzanne de Beaumarchais ou la Dorine de Tartuffe. Sa verve, son esprit, son primesaut, son art de vivre, laissent un souvenir ébloui, et tout cela se mêle à la sensibilité la plus vive et la plus tendre.

On sent comme un tel ensemble de qualités pouvait étinceler dans la comédie musicale ou dans l'opérette. Dès qu'un chef d'orchestre est là qui mène tout du regard et de la baguette, le comédien assujéti fait partie de la machine que meut ce personnage, et le tout premier rôle comme le dernier timbalier respire dans la même servitude. Tout, marcher, courir, rire et danser se trouve soumis à la mesure de ce

maître. On le sait trop pour que j'y insiste et pour que je fasse un développement étendu sur cette matière qui y prête si bien. Qu'on me laisse dire cependant que, pour paraître libre avec de pareilles chaînes, il faut une expérience ou un don qui sont hors du commun. Il faut surtout un entraînement et une application qui dépendent de cette conscience professionnelle dont Jeanne Granier ne cesse point de donner un si remarquable exemple. L'amour du métier est une chose que je ne me lasse pas d'observer quand j'en ai l'occasion et l'on a souvent l'occasion de la discerner chez les comédiens. On me dira qu'il est aisé d'aimer un métier plaisant ou pathétique et qu'il faut moins de dévouement à ce que l'on fait pour aimer le théâtre — ou la médecine ou le barreau — qu'il n'en faut pour aimer la cordonnerie, le terrassement ou le commerce des primeurs. Mais est-ce bien sûr?

Cet amour du métier, ce goût de l'ouvrage bien fait, auquel M. Pierre Hamp, dans ses études sur le travail contemporain, consacra tant de pages persuasives, permet de découvrir en Mme Granier, sous l'artiste fêtée comme sous la femme élégante et adulée, une bonne ouvrière active et travailleuse, inlassable et dure à la peine.

Que de conditions ne faut-il pas rassembler pour être sûr de bien faire son ouvrage! Elles ne se rencontrent pas souvent toutes réunies chez nos modernes confectionneurs d'opérettes, et c'est pourquoi l'on voit une telle distance entre leurs productions et cette *Fille de Madame Angot* qui se montre encore munie de tant de qualités solides. Abondante et variée, issue d'une longue tradition, elle se relie aux Italiens par delà Beaumarchais. Elle aiderait facilement à prouver que toute l'opérette française, quand elle est vraiment digne de ce nom, est née du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*. C'est une théorie qui est chère à l'un des hommes d'aujourd'hui qui dissertent le plus finement des choses du théâtre. Peut-être aurons-nous quelque jour l'occasion de l'examiner avec attention.

PIERRE LIÈVRE.