

dans *le Cid*, le Roi et don Diègue. On a pu dire qu'il « a pour ainsi dire créé le rôle du roi, car aucun comédien avant lui ne s'était aussi bien avisé de l'humanité du personnage » (1). Mais sa création de don Diègue a paru beaucoup moins convaincante : manquant d'ampleur tragique, trop nerveuse : « Erreur monumentale commise par Jean Vilar, lorsqu'il s'est attribué le rôle de don Diègue, qu'il lui est matériellement impossible d'incarner » (2).

Même le don Diègue de Jean Yonnel, d'un style beaucoup plus traditionnel, n'a pas retrouvé les attitudes et les accents souverains que l'on peut attendre dans la composition du rôle. En 1949, on le voyait beaucoup plus exprimer la douleur contenue qu'extérioriser le désespoir et la rage impuissante.

Par la suite, il accentue un peu trop, dans son rôle, le côté papa, légitimement fier de son fiston (3).

* *

« Heureux l'artiste qui joue don Diègue ! écrit Sarcey ; tout ce qu'il dit va au cœur du public. » Il n'empêche que le rôle n'est pas aussi aisé à tenir qu'il y paraît au premier abord. Il faudrait corriger l'affirmation de Sarcey : est heureux l'artiste qui joue supérieurement don Diègue ; alors seulement tout ce qu'il dit va au cœur du public. Un don Diègue simplement acceptable ne semble qu'un déclamateur ; au spectateur, il ne procure que le plaisir assez commun de ré-entendre des vers passés en proverbes ; il n'est plus que le répétiteur de souvenirs scolaires.

L'exemple de Maubant vérifie l'exactitude de l'assertion de P.-A. Touchard : celui-là est vraiment le père de Rodrigue, qui s'impose d'abord par l'autorité morale. Maubant, modèle de droiture, Joanny (que l'on retrouvera à propos du vieil Horace), qui resta tout au long de sa carrière de comédien le soldat de sa jeunesse, ont rempli (et non seulement tenu) le rôle parce que, en don Diègue, ils faisaient passer un peu de leur rigueur personnelle. Il s'agit moins ici de *présence* dramatique que de l'expression d'une âme.

(1) AMBRIÈRE, *Annales*, décembre 1951. Cf. sur *Debucourt* dans ce même rôle du roi : « Sans doute ce monarque est débonnaire et patriarcal. Mais l'interprète lui a dépensé trop généreusement son esprit. Il en a fait par moments une sorte de roi Pausole, observateur ironique des tourments humains » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1949) ; « fin et plutôt débonnaire » (*Paru*, décembre 1949).

(2) GAUTIER, *Figaro*, 19 novembre 1951.

(3) *Paru*, décembre 1949.

CHAPITRE IV

HORACE

I

Horace est sans doute la plus scolairement populaire de toutes les tragédies de Corneille. Pour les comédiens, elle est ainsi celle qui est le plus en danger de se plier au style odéonnesque : c'est à elle surtout que songe Dullin lorsqu'il évoque la nécessité des pectoraux, de la cuisse. L'œuvre paraît mettre en jeu des sentiments sommaires, quasi primitifs, exprimés dans une langue pleine, mais rude et sans aucune musicalité. *Horace* est ainsi volontiers comme l'antithèse même de la pièce des connaisseurs. Elle convient aussi mal que possible à un public raffiné, amateur de nuances et volontiers sceptique : celui du XVIII^e siècle par exemple. De 1720 à 1800, elle est représentée 122 fois (pas même deux fois par an), et de 1736 à 1743 elle n'est pas montée une seule fois. Pour la même période, le Théâtre-Français présente *Héraclius* 136 fois et *Rodogune* 174 fois. A une époque où Voltaire, maître du goût, félicite Frédéric pour avoir si bien corrigé les Français à Rossbach, l'exaltation patriotique des Horaces apparaît comme la marque d'un fanatisme, moins dangereux, mais tout aussi simpliste que celui de Polyeucte. Mais que le public, moins blasé, retrouve un sens aux valeurs illustrées par *Horace*, que « mourir pour la patrie » ne soit plus une duperie héroïque, et la guerre une « boucherie » absurde, et la rigueur du jeune Horace, les cris de douleur de son père redeviennent les symboles d'une réalité vécue : de 1801 à 1820, *Horace* est joué 110 fois, autant qu'en quatre-vingts ans. On verra plus loin comment, cent ans plus tard, Paul Mounet s'appliquait à adapter les leçons d'*Horace* à la ferveur patriotique soulevée par la question d'Alsace-Lorraine.

* *

Tragédie régulière, dans laquelle Corneille s'efforce de ne plus donner prise aux critiques des doctes, *Horace* ne pose pas de problème particulier de mise en scène.

« La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace », et le changement de décor n'est en aucune façon une nécessité.

L'abbé d'Aubignac considérait même qu'*Horace* était le seul poème dramatique qui respectât rigoureusement l'unité de lieu. La querelle cherchée à Corneille par l'abbé sur son commentaire en « galimatias » importe peu ici : il est possible que Corneille ait voulu placer l'action de sa tragédie dans une sorte de lieu abstrait ; il n'en reste pas moins que, maison du vieil Horace ou lieu abstrait, le décor reste le même tout au long des cinq actes (1).

Beaucoup plus digne d'intérêt est la question du meurtre de Camille. On sait combien les détracteurs reprochèrent au poète d'avoir ensanglanté la scène par le geste du jeune Horace. Certaines phrases de l'*Examen* ne laissent pas de doute : « On voit cette mort sur la scène. » Dans l'édition de 1641, le jeu de scène est seulement désigné par : « Horace, mettant la main à l'épée ». C'est plus tard que Corneille l'a complété : « Et poursuivant sa sœur qui s'enfuit ». A la création, le spectateur assistait au meurtre, et Corneille s'en est excusé par la faute de l'interprète :

Ce qui serait plutôt la faute de l'actrice que la mienne, parce que quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur, si naturelle au sexe, lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre, comme je le marque dans cette impression (*Examen*) (2).

Le metteur en scène qui écarte la précaution de la fuite de Camille derrière le théâtre, ne commet donc pas un contresens : il ne fait que reprendre les éléments du spectacle original.

Quoi qu'il en soit, Horace n'a jamais fait l'objet de recherches particulières dans la mise en scène (que l'on songe, par contraste, à l'ingéniosité déployée pour monter de façon satisfaisante *le Cid* ou *l'École des Femmes*). En 1936, la reprise opérée sous la direc-

(1) Cf. *Examen* de CORNEILLE ; *Pratique du théâtre* de d'AUBIGNAC ; cf. A. ADAM, *loc. cit.*, p. 522 n.

(2) Sur ce problème de l'*inconvenance* des meurtres sur la scène, cf. SCHÉRER, *op. cit.*, p. 417 et sq. C'est vers 1635 que s'établit la règle prescrivant de ne pas ensanglanter la scène. A propos du premier vers de l'acte V (« Retirons nos regards de cet objet funeste »), J. Schérer envisage l'hypothèse d'une exposition du cadavre sur la scène, « sur le lit de parade » : « Corneille a du moins voulu laisser aux comédiens la possibilité de le représenter » (p. 159).

tion d'E. Fabre, présentait deux décors (de du Plantier) : l'un représentant l'intérieur, l'autre l'extérieur de la maison du vieil Horace. Innovation qui parut à beaucoup une fantaisie, non justifiée par les exigences du texte (1).

* *

La répartition des rôles appelle de curieuses observations. A commencer par celle-ci : le rôle le plus lourd est, de très loin, celui de Sabine qui s'étend sur 370 vers environ, dépassant largement en longueur celui du vieil Horace (310 vers), de Camille (290 vers), et d'Horace (247 vers). Sabine est, d'autre part, le seul personnage qui paraisse à chaque acte (le vieil Horace est absent du premier acte, Horace du premier et du troisième, Camille du cinquième). Or il s'agit du rôle le moins directement utile à l'action, plus nécessaire sans doute que celui de l'Infante du *Cid*, mais assez uniformément passif et dans le ton plaintif. Rôle sacrifié pour une comédienne, et rôle très lourd en même temps.

Sarcey, comme toujours exagère ; mais il y a beaucoup de vrai dans ces remarques :

Je défie la plus habile diseuse d'en (le rôle) tirer quoi que ce soit. Ah ! l'ennuyeuse plaignarde ! Et comme je compatissais tout bas au sort de cette pauvre Mlle Fayolle, qui lutte avec tout son zèle et toute sa science contre ce désobligeant personnage (2).

Il s'est pourtant trouvé une comédienne pour réussir le miracle d'intéresser le public à « l'ennuyeuse plaignarde » : ce fut, en 1904, **Madeleine Roch**, dont on a dit, à propos de Chimène, quel était le tempérament dramatique. Sa fougue, son ardeur faisaient d'elle tout autre chose qu'une « habile diseuse » : elle prit le personnage non dans le registre de l'élégie plaintive — ce que lui interdisaient ses dons naturels — mais dans celui de la passion. Et il se produisit le même phénomène qui avait été observé pour *Phèdre* : interprétés par Mounet-Sully et Sarah Bernhardt, les rôles « sacrifiés » d'Hippolyte et Aricie étaient

(1) Cf. E. MAS, *Petit Bleu*, 8 octobre 1936 : « Une fois de plus, les Comédiens Français viennent de jeter l'argent par les fenêtres. » Sur ces nouveaux décors, cf. ESPIAU, *Echo de Paris*, 6 octobre ; T. KLINGSOR, *Beaux-Arts*, 6 novembre ; *Excelsior*, 5 octobre. L'administrateur insista sur une autre innovation, tout aussi gratuite : « Les personnages entrent et sortent de scène par les côtés, non par le fond comme l'usage le prescrit » (Interview d'Emile FABRE, *Excelsior*, 4 octobre 1936).

(2) *Temps*, 13 juin 1881.

brusquement tirés au premier plan. Ainsi Madeleine Roch tira-t-elle Sabine de la grisaille, en faisant d'elle une amante tout aussi passionnée que Camille.

Elle déchaîna au deuxième acte des bravos enthousiastes, et l'on constata avec étonnement que, plus de deux siècles et demi après la représentation, une jeune actrice de dix-neuf ans venait de créer un personnage de Corneille (1).

Mais cette réussite de Madeleine Roch demeure une exception. Et le rôle de Sabine reste l'un des moins recherchés de tout le répertoire tragique.

Sarcey ajoute que la plus lourde partie du rôle est la longue scène qui clôt le quatrième acte et qui semble d'autant plus languissante qu'elle succède à celle des imprécations et du meurtre de Camille. Scène qui fut longtemps supprimée au Théâtre-Français et rétablie en 1881 par Perrin. Sarcey aurait aussi pu mentionner l'interminable monologue qui ouvre l'acte III, 55 vers qui n'ont pour but que de meubler un creux, pendant que les champions sont aux prises (2).

Le rôle du vieil Horace, d'autre part, est beaucoup plus étoffé que celui de son fils. Pour des raisons de théorie dramatique, Faguet voyait en lui le personnage principal de la tragédie (3). Moins sensible aux arguments d'ordre abstrait, le comédien peut être tenté pourtant d'aboutir à la même conclusion, d'attirer sur lui toute l'attention du spectateur : le rôle est assez riche en effets variés et sûrs pour qu'il y parvienne sans grand-peine.

Il est trop évident cependant que le vieil Horace ne peut être, à lui seul, le centre de la tragédie, pas plus d'ailleurs que les périls courus par le jeune Horace (4). Et aucune représentation de la tragédie ne sera vraiment complète et satisfaisante si elle ne réussit pas à mettre en évidence que l'unité profonde de l'œuvre réside dans ce tableau d'une famille en guerre, si bien analysé par A. Adam. L'interprétation idéale serait celle qui parviendrait à dégager cette vaste unité : celle d'un ensemble. Alors, le cinquième acte, qui paraît si souvent languissant et comme surajouté, prendrait sa vraie valeur : c'est seulement

(1) E. MAS, *Comoedia*, 1^{er} janvier 1931. Cette « création » du rôle de Sabine eut lieu le 22 septembre (1904).

(2) En 1956, certains chroniqueurs qui jugeaient sévèrement l'interprétation de la Comédie-Française, ne firent grâce qu'à Denise Noël qui, dans le personnage de Sabine, manifestait « un beau délire de fièvre et de désespoir » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1956).

(3) *En lisant Corneille*, p. 118-119.

(4) Sur l'unité de péril dans *Horace*, cf. J. SCHÉREER, *op. cit.*, p. 106-107.

avec le jugement du roi que se dénoue la crise qui a secoué la famille du vieil Horace.

Là est la véritable difficulté d'interprétation d'*Horace*. Non dans la recherche de solutions ingénieuses à des problèmes de mise en scène quasi inexistantes (1). Non dans la composition de chacun des personnages dont les traits sont assez bien dessinés pour ne prêter à aucune équivoque. Mais dans la nécessité d'amener le spectateur à prendre intérêt à un groupe tout entier, sans en exclure même l'impossible Sabine.

II

LE RÔLE D'HORACE

Le jeune Horace donne son nom à la tragédie. Mais, à considérer de près le rôle (non le personnage), il devient très douteux qu'il en soit le plus riche et le plus avantageux pour le comédien.

Le personnage se développe surtout au deuxième acte, dans lequel se déploie toute la force du caractère : Horace en face de Curiace qui n'est pas encore son adversaire désigné (II, 1) ; Horace en face de Curiace désigné comme champion d'Albe, c'est-à-dire placé dans une situation renversée (II, 2-3) ; Horace enfin devant Camille (II, 4). Mais, si la situation évolue, le personnage, lui, reste rigoureusement fidèle à lui-même : celui qui déclare d'emblée à Curiace :

La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil ;
Mon esprit en conçoit une mâle assurance ;
J'ose espérer beaucoup de mon peu de vaillance

est bien le même qui répond quelques instants plus tard :

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

et qui encourage Camille en ces termes :

Armez-vous de constance, et montrez-vous ma sœur.

Quel que soit l'interlocuteur, quel que soit l'événement, l'attitude ne varie pas. L'acteur qui joue Rodrigue (à plus forte raison Auguste) peut faire valoir des hésitations, traduire le

(1) On signalera, comme une curieuse recherche de mise en scène, le décor conçu par Wakevitch, en 1956 : il évoquait, non la Rome de la grandeur, mais la Rome primitive, la *Roma quadrata*, décor massif qui évitait le « palais à volonté ».

frémissement d'une âme en lutte avec elle-même. Cette ressource est refusée à l'interprète d'Horace qui est bien le rôle le moins raciné du répertoire de Corneille.

Au quatrième acte, en dépit de l'éclat violent qui en est le sommet, le rôle d'Horace n'est guère que passif : Horace essuie les injures de Camille, il s'étonne, il s'indigne — assez brièvement. Et tout l'intérêt se porte alors sur Camille. Quant à la scène finale avec Sabine, elle est la plus languissante de l'œuvre, et Horace se trouve de nouveau placé dans la situation, fort ingrate pour l'acteur, du personnage qui, une fois encore, écoute avec plus ou moins d'impatience. Et c'est la reprise du même thème, en des termes très voisins de ceux utilisés à l'acte II, en face de Camille :

Fais-toi de mon exemple une immuable loi.

Au cinquième acte, la partie d'Horace se réduit à son plaidoyer devant le roi. Plaidoyer moins émouvant (parce que trop plein de jactance), moins ample que celui du vieil Horace, et qui développe, une fois encore, les mêmes sentiments de fierté, le même sens de la « gloire ».

Si, pour un comédien, l'intérêt d'un rôle se mesure à la variété des effets, à la possibilité de faire valoir des nuances, il faut bien reconnaître que celui du jeune Horace est singulièrement pauvre. La fermeté du personnage, sa haute conception du devoir peuvent fournir de belles leçons de virilité morale : elles offrent peu de ressources au comédien chargé d'incarner ce personnage monolithique.

Certains comédiens se sont appliqués à trouver, dans ce bloc, la faille qui permettrait d'humaniser le héros. Ils ont été droit aux quelques vers dans lesquels Corneille a concédé à son Horace l'apparence d'un attendrissement : l'exclamation arrachée par les pleurs de Sabine : « O ma femme ! » (v. 663), soulignée par la remarque de Camille : « Courage ! Ils s'amollissent », l'aveu par lequel Horace reconnaît que sa vertu a été un moment « étonnée » (v. 671).

Mais c'est forcer le sens du rôle que de le concevoir à partir de ces fugitives indications, qui sont contredites par toutes les autres déclarations du personnage. Horace est l'homme qui « accepte aveuglément cette gloire avec joie » (v. 492), qui ne manifeste à aucun moment le regret d'avoir tué sa sœur, et dont le dernier mot est encore pour sa « gloire » et son « bras vainqueur » (v. 1594).

Le véritable problème de la composition du rôle n'est pas l'impossible et injustifiable recherche de nuances quasi inexistantes, mais l'effort à fournir en vue de sa compréhension psychologique. C'est sous cet angle seulement que le personnage d'Horace peut donner lieu à des variations d'interprétation.

A ce point de vue, le centre du rôle n'est pas le combat victorieusement soutenu par Horace contre trois adversaires : exploit que la vigueur physique, l'habileté manœuvrière suffisent à expliquer. La péripétie essentielle, celle que le comédien doit réussir à faire accepter, est le meurtre de Camille, meurtre odieux parce qu'injustifié.

Sarcey a longuement analysé le personnage dans cette perspective (1). Le feuilleton est à lire intégralement. La thèse est discutable, comme toujours avec Sarcey, mais elle a le mérite de dégager un caractère cohérent, logique avec lui-même : « Soldat farouche et brutal, poussant, comme tous les êtres bornés, les deux ou trois idées qui lui sont entrées dans la cervelle jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences ; plein de jactance et de sottise, sans ménagements, un héros antique dans la peau d'un soudard féroce et épais. » Sarcey a beau jeu de mettre en évidence les traits qui justifient cette conception : la brutalité des réparties, la vanité complaisamment étalée, les emportements irraisonnés. Horace tue Camille parce que sa sœur a « touché fortement aux deux endroits que sa cuirasse de sottise a laissés sensibles dans son épaisse personne, le patriotisme et la vanité ». Horace est, tout simplement et tout uniment, une brute. Tel est le premier visage que peut présenter le comédien.

A. Adam (2) donne du personnage une image toute différente, qui s'inspire des leçons que le monde moderne a pu tirer du spectacle des éducations « totalitaires ». Horace appartient à une génération qui a été formée et comme dressée à ne vivre que pour l'État. Il n'est pas seulement un patriote, mais un jeune enthousiaste « aux idées peu nombreuses », qui ne reconnaît que ce dieu : l'État. Conception qui s'écarte de celle de Sarcey en ce que le souci de la gloire personnelle (manifesté pourtant par de si nombreux traits) s'efface presque totalement : « Il existe si peu par lui-même. » Conception qui exige absolument un être *très jeune* : il n'est pas le fier-à-bras de Sarcey, mais un fanatique tout enfermé dans les leçons qu'il a reçues et dont aucune expé-

(1) *Temps*, 10 juin 1878.

(2) *Op. cit.*, p. 525-526.

rience ne l'a encore dégagé : « Qu'il ait seulement trente ans, et Horace n'est plus qu'une brute » :

Il appartient à la jeunesse de se donner ainsi, sans réserve ni partage, à un haut idéal, d'y mettre une intransigeance que les sceptiques traitent de fanatisme, et qui traduit au contraire sa pureté.

Nouveau visage d'Horace aussi peu nuancé que le précédent, mais plus riche de substance humaine.

Il en est un troisième, qui a été remarquablement défini, et incarné, par Paul Mounet. La Bibliothèque de l' Arsenal possède un très curieux document (inédit) : les notes prises par un auditeur anonyme qui assista, au Conservatoire, à une « leçon » donnée par le grand comédien sur le personnage du jeune Horace. Ces notes, en même temps qu'elles illustrent la manière dont Mounet tenait le rôle, manifestent clairement de quelle façon l'acteur s'efforçait de combattre l'interprétation donnée par Sarcey.

Mounet affirmait, dès l'abord, son intention de détruire la légende d'un Horace « insensible, inhumainement héroïque, orgueilleusement sec, trop passionné de gloire » : d'un Horace « barbare ».

On affecte de croire qu'il ne sent rien hors la joie farouche de ne rien sentir : on lui prête à l'idée d'égorger les Curiaces, comme au moment où il immole Camille, un élan spontané qui prouverait une mentalité de garçon boucher.

C'est bien l'Horace de Sarcey qui est ici désigné.

Or, selon Paul Mounet, « rien n'est plus absurde ni plus loin du texte et des intentions de Corneille ».

Pour établir sa démonstration, le tragédien insiste d'abord sur l'importance exceptionnelle du moment : c'est, dans l'histoire de Rome, l'heure critique où la suprématie de la Ville dépend de l'issue d'un combat singulier. De cette importance, Horace est pleinement conscient : il faut le juger comme on juge un homme persuadé qu'il joue un rôle exceptionnel, et dont il se sent indigne. Ainsi, lorsque Curiace paraît, lui apportant ce que Mounet considère comme des « compliments de courtisan », de « futiles paroles » (on le voit, Horace n'est humanisé qu'au détriment de Curiace), ce n'est pas par brutalité qu'Horace lui coupe la parole : mais parce que, en lui-même, « il doute de lui » ; il l'interrompt « comme on impose silence à un vil flatteur : trêve d'éloges ! ».

Loin de trembler pour Albe, il vous faut plaindre Rome, voyant ceux qu'elle oublie, et les trois qu'elle nomme.

Horace redoute d'être inférieur à sa tâche, et il tente de se persuader lui-même en écartant les pensées pessimistes. Il n'est plus ainsi le fier-à-bras vaniteux, mais le guerrier effrayé par la grandeur de la mission qui lui incombe et à laquelle il ne veut pas être inférieur.

Ici, Mounet introduisait une remarque importante, et qui confère à Horace une personnalité tout à fait différente de celle qui a été définie plus haut : pour que l'Horace de Mounet soit vraisemblable, *il ne peut pas être très jeune* :

Horace, pour être à peu près du même âge que Curiace, a sur la vie des idées d'un homme plus mûr. C'est un homme qui a vécu : il a dans son passé ce que l'autre attend de l'avenir. Il a goûté l'ivresse des combats heureux, il sait les joies du foyer et de l'amour. Il élève son esprit vers un idéal cornélien : l'héroïsme du sacrifice. Curiace, également vaillant, est au départ de sa vie sentimentale. C'est un amoureux.

A l'annonce de la désignation des Curiaces, il ne tressaillit pas de joie : « Il connaît son malheur et ne veut pas le regarder. » S'il jette son

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

ce n'est pas brutale insensibilité de sa part, mais « pour trancher au plus court les discours superflus ».

Paraphrasant ensuite le discours d'Horace à Camille, Mounet le résumait en une phrase : « Si je suis vainqueur, accueille-moi comme le libérateur du territoire. » Et il disait : « le libérateur de l'Alsace-Lorraine »,

comparaison poignante qui traduit à ses élèves la grandeur pathétique des circonstances.

Jusqu'à cet Horace de Paul Mounet est, sinon tout à fait conforme à celui du texte, du moins cohérent. Mais le personnage du quatrième acte se prête beaucoup moins bien à l'opération ; et lorsqu'il en venait au meurtre même de Camille, Mounet se trouvait beaucoup plus embarrassé. Il justifiait le geste par cette formule bien trop vague pour être satisfaisante :

Il tue comme un homme qui obéit à la force irrésistible de la suggestion : au nom du Devoir.

La faiblesse de l'interprétation était là, en un point qui est pourtant essentiel : quel Devoir impose à Horace de tuer sa sœur ?

Tels sont les visages différents qui peuvent être prêtés à Horace. Les variations sont importantes, mais, à la scène, il est bien malaisé pour le comédien d'échapper à l'emprise d'un texte qui le porte inévitablement à représenter un personnage très voisin de celui qui est défini par Sarcey. Il est malaisé de nuancer un rôle aussi dru : c'est sans doute là la raison profonde pour laquelle, bien moins encore qu'avec Rodrigue, aucun grand comédien n'a fait d'Horace une création mémorable.

* * *

Horace fut très certainement la première création cornélienne de Floridor, devenu l'animateur de la troupe du Marais après la disparition de Montdory. Un texte de l'abbé d'Aubignac atteste en tout cas que Floridor tenait ce rôle après son passage à l'Hôtel de Bourgogne (1).

Il faut ici encore déplorer l'absence de toute documentation précise. La lettre (9 mars 1640), par laquelle Chapelain rend compte à Balzac de la première représentation, ne livre même pas les noms des comédiens qui interprétaient l'œuvre. Il serait pourtant heureux de savoir comment Floridor, le seul membre de l'Hôtel qu'ait épargné Molière, tenait un rôle qui, d'après tout ce que l'on connaît de ses dons, lui convenait mal. Telle-mant lui préférerait Montfleury malgré son embonpoint et sa trop grande application à « montrer sa science » :

Médiocre comédien, quoi que le monde en veuille dire ; il est toujours pâle ; cela vient d'un coup d'épée qu'il a eu autrefois dans le poumon (2) ; ainsi point de changements de visage (3).

Le « quoique le monde en veuille dire » atteste bien la grande popularité de Floridor, homme de bon ton, « d'agréable entretien » (Chappuzeau). De Visé, dans sa critique de *Sophonisbe* de Mairet, loue le comédien en des termes qui permettent de se faire une idée de ce qu'était son jeu dramatique :

(Il) a un air si dégagé et joue de si bonne grâce que les personnes d'esprit ne se peuvent lasser de dire qu'il joue en honnête homme, il paraît véritablement ce qu'il représente dans toutes les pièces qu'il

(1) Lemazurier, s'appuyant sur un texte de Chappuzeau, attribue à Montfleury la création du rôle. MARTY-LAVEAUX a montré que cette conclusion résulte d'une mauvaise interprétation de Chappuzeau (III, p. 250).

(2) Authentique gentilhomme, Josias de Soulas, sieur de Primefosse (dit Floridor), avait pratiqué le métier des armes, d'abord parmi les gardes de Louis XIII, puis au régiment de Rambure.

(3) TALLEMANT, *Historiettes*, VII, p. 176.

joue. Sa démarche, son air et ses actions ont quelque chose de si naturel qu'il n'est pas nécessaire qu'il parle pour attirer l'admiration de tout le monde.

Le jeu de Floridor se recommandait donc d'abord par la distinction, l'élégance et la dignité naturelle. Il était le comédien idéal pour interpréter les rôles d'autorité et de prestige. Visé lui attribue tout le mérite de l'impression que produisit sur les spectateurs le personnage de Massinisse. Or, il s'agit bien d'un personnage de galant homme, humain, généreux, compatissant et aussi maniéré : un chevalier français. Et aussi le parfait amoureux : la scène essentielle de la tragédie de Mairet est celle au cours de laquelle Massinisse s'éprend de Sophonisbe qu'il n'a jamais vue : « O transports ! O baisers de nectar et de flamme ! » Parfait amant qui se suicide sur le corps de sa bien-aimée, héros aussi noble que pitoyable, il est capable de susciter, chez le spectateur, autant de sympathie que devait provoquer d'horreur, dans le public populaire de 1640, l'odieux geste du jeune Horace.

Comment ce comédien, propre à l'expression des sentiments chevaleresques et galants, rendait-il le brutal Horace, si peu attentif aux plaintes de sa femme et meurtrier de sa sœur — le contraire de Massinisse ? On peut penser que l'élégance naturelle de l'acteur enlevait au personnage beaucoup de sa rudesse. Ce qui est sûr en tout cas, c'est que Floridor ne réussit pas à faire admettre le geste furieux d'Horace : ceux qui avaient critiqué les rencontres de Rodrigue et de Chimène, comme non conformes aux bienséances, devaient reconnaître que, à la scène, elles produisaient un merveilleux effet, et l'on reportait le mérite de ce succès à Montdory. La mort de Camille a été condamnée pour les mêmes raisons, et d'Aubignac déplorait que Corneille n'eût pas sauvé la « bienséance », en amenant par exemple Camille à se jeter elle-même sur l'épée de son frère. L'abbé précise que « la mort de Camille n'a pas été approuvée *au théâtre* », ce qui signifie que, à la représentation, la scène ne passa pas — que Floridor ne parvint pas à faire admettre le crime de cet Horace dont Corneille dit lui-même qu'il revient du combat « sans aucun besoin de tuer sa sœur » (*Examen*).

Le texte de d'Aubignac, qui atteste que Floridor jouait Horace à l'Hôtel de Bourgogne (1), prouve aussi que l'acteur

(1) *Horace* fut monté à l'Hôtel de Bourgogne bien avant l'arrivée de Floridor. Le rôle fut certainement alors tenu par *Montfleury*, ce qui explique la confusion de Lemazurier lui attribuant la création.

était doublé par **Beauchâteau**, celui-là même dont Molière s'est moqué pour la manière prétentieuse dont il déclamaient les Stances du *Cid*. Le violent héros ne devait pas être mieux servi par celui-là.

* * *

Baron reprit ensuite le rôle (1) et avec un très vif succès, semble-t-il, si l'on se réfère à l'anecdote connue rapportée par l'abbé Nadal, à propos de **Beaubour**. Ce n'est qu'une anecdote, mais elle est significative. **Beaubour** donnait la réplique à Mlle Duclos dans *Camille*. Après les imprécations, celle-ci s'embarrassa dans la queue de sa robe et tomba.

L'acteur, plus civil qu'il ne convenait à la fureur d'Horace, outré de tous les propos injurieux de sa sœur, ôta son chapeau d'une main et lui présenta l'autre pour se relever, et pour la conduire avec une grâce affectée dans la coulisse où, ayant remis son chapeau, et même enfoncé puis tiré son chapeau, il parut la tuer avec brutalité (2).

Et l'abbé Nadal ajoute :

Baron certainement n'eût pas fait la même chose que **Beaubour**, il eût profité de l'occasion en grand comédien qui jouait avec noblesse, mais sans sortir de la nature : il n'eût pas manqué de la tuer dans sa chute même ; la singularité de l'incident eût, aux yeux des spectateurs, corrigé peut-être l'atrocité de l'action, et la faute même du poète (3).

Il est important de noter que, en 1738, le meurtre de *Camille* est toujours considéré comme une faute dramatique. La différence entre **Baron** et **Beaubour** est éclatante : **Baron** compose son personnage ; il n'accomplit pas seulement le geste criminel

(1) Attesté pour les représentations de Fontainebleau (juillet 1681) ; puis le 20 avril 1720.

(2) *Œuvres mêlées*, (1738), II, p. 163-164.

(3) **Baron** était en effet célèbre pour l'à-propos avec lequel il utilisait les incidents de la scène. Dans le *Comte d'Essex*, de Thomas CORNEILLE, il tenait le rôle du Comte. Il lui advint que sa jarretière se détacha : « Si cet accident lui était arrivé tandis qu'il était sur la scène avec la reine ou la duchesse, il n'aurait pas eu l'air d'y prendre garde ; mais comme il n'avait en face de lui que le traître *Cecil*, qu'il était en droit de traiter cavalièrement, il en profita pour se donner une belle attitude de plus : appuyant sans façon sa jambe sur un des balcons du théâtre, il remit sa jarretière devant le ministre d'Elizabeth, sans pour cela s'interrompre un seul instant et continuant au contraire à lui parler en lui tournant le dos » (d'HANNETAIRE, *Observations sur l'art du comédien*, p. 157). Ce qu'il faut relever ici, c'est moins la présence d'esprit du comédien que son sens aigu de la situation dramatique et son souci, non seulement de déclamer un rôle, mais de le composer.

d'Horace, il tente de le justifier, de le rendre vraisemblable par l'emportement du héros, alors que **Beaubour** rend impossible toute illusion théâtrale. Le comportement de ce dernier faisait paraître le meurtre d'autant plus absurde et odieux (« la faute du poète ») qu'il était un comédien violent, emporté, recherchant l'effet par des gestes outrés et une déclamation sans mesure : la civilité, dont il faisait preuve vis-à-vis de sa partenaire, montre assez qu'il se préoccupait de bien lancer les cris de fureur d'Horace, de bien dégainer l'épée (« il parut la tuer avec brutalité »), mais en aucune façon d'intégrer ces cris et ce geste à son personnage.

Dans ces conditions, on comprend la réflexion désabusée de Rémond de Saint-Albine écrivant, en 1747 :

Combien d'acteurs tragiques, pénétrant mal les intentions de ce poète sublime, défigurent la magnanimité du défenseur de Rome ! Ils se hâtent de métamorphoser sa force d'esprit en férocité, et dans le temps qu'il n'est encore que héros, ils en font un sauvage qui n'a rien d'humain que la figure et la voix (1).

Telle est, au milieu du siècle, la tradition du rôle : **Horace** forcené. Rémond de Saint-Albine laisse entendre que certains tragédiens ont su éviter l'écueil. Il faut certainement ici retrouver **Baron**, puisqu'il existe une tradition selon laquelle **Baron** aurait été le premier comédien à humaniser **Horace** : cette tradition, rapportée par É. Mas (2), remonte au moins au début du XIX^e siècle, puisqu'elle est attestée par Geoffroy. **Baron** aurait prononcé le fameux vers :

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus

sur un ton qui n'était pas dépourvu d'attendrissement, avec ce sens : je combattrai comme si je ne vous connaissais pas (3). Aucun témoignage écrit contemporain, à notre connaissance, ne confirme cette interprétation. Il s'agit d'une de ces traditions orales de coulisses du Théâtre-Français à l'affût desquelles Geoffroy, et plus tard É. Mas, se trouvaient sans cesse. On peut dire, en tout cas, que cet infléchissement du rôle d'Horace était bien dans le style dramatique de **Baron**, alors qu'il serait inconcevable avec **Beaubour**.

Certains comédiens modernes ont conçu **Horace** dans le

(1) *Le Comédien*, p. 278.

(2) *Petit Marseillais*, 16 août 1923.

(3) GEOFFROY, *Journal de l'Empire*, 13 janvier 1814.

même ton : ainsi Jean Hervé, en 1936, qui se vit reprocher d'avoir mis dans son personnage une complexité qui n'y était pas :

On l'entend dire avec une sorte de mélancolie ce cri de bête fauve : « Albe vous a nommé... » (1).

Une telle interprétation a, sans doute, le mérite de rapprocher le personnage de l'humanité. Elle présente le lourd inconvénient de ne pas justifier le meurtre de Camille, moins vraisemblable si Horace est capable de s'attendrir.

* *

Le rôle d'Horace n'est jamais cité par les contemporains comme un grand rôle de Lekain. A vrai dire, il le tint rarement : 37 fois dans une carrière de vingt-huit ans (4 fois en dix ans, de 1768 à 1778). On peut faire la même observation pour Mounet-Sully qui fut Horace pour la première fois le 6 juin 1877, mais qui n'y connut pas le même succès, et de loin, que dans Rodrigue ou surtout dans Polyucte. Le comédien en convient implicitement dans ses *Souvenirs* :

Je jouai Horace de mon mieux (2)

et il ajoute que les applaudissements allèrent bien davantage à l'actrice chargée de Camille, Adeline Dudley.

Les chroniqueurs furent peu enthousiastes : Horace n'était pas un des rôles « les plus avantageux » de Mounet (3). Et l'on prêtait davantage attention à l'honnête Laroche qui jouait Curiace ; certains articles étudient en détail l'interprétation de Laroche et expédient celle de Mounet par une formule désabusée : Mounet a joué « sans grand relief, sans assurance ni chaleur » (4).

Il est aisé de déterminer pour quelles raisons Horace convenait mal au tragédien : les effets du rôle sont trop directs, la psychologie du personnage trop sommaire et l'acteur était gêné, dans ces étroites limites, pour mettre en œuvre son jeu habituel :

Le personnage est trop monotone, trop également et constamment tendu (3).

(1) André DELHAY, *l'Ere nouvelle*, 4 novembre 1936.

(2) P. 119.

(3) *Le XIX^e siècle*, 8 juin 1885.

(4) *Le Voltaire*, 14 octobre 1884.

Les effets de voix, la recherche des attitudes plastiques parurent ainsi déplacés :

La différence des tempéraments de M. Mounet-Sully et de M. Laroche s'accuse d'une manière frappante dans les premières scènes du deuxième acte d'*Horace*, où ils jouent à peu près seuls. M. Laroche y est grave, naturel, un peu froid sans doute, mais très correct et très fidèle au genre classique. M. Mounet-Sully, au contraire, cherche ses effets. Sa voix est d'or, mais il ne la ménage pas assez ; son geste est élégant, mais il le détaille avec une complaisance emphatique (1).

Et ceux que le style de Mounet séduisait peu furent féroces :

(Il) joue avec cette expansion qui consiste à y aller des bras, des jambes, de tout le corps et même du manteau. Pour moi, M. Mounet-Sully n'a bien dit que sa scène avec Curiace : « Je ne vous connais plus — Je vous connais encore », parce qu'il y était servi par le contraste, qui lui permettait d'exagérer l'expression (2).

Ce fut le frère de Mounet, Paul Mounet, qui s'imposa dans le rôle du jeune Horace. On a vu comment il le comprenait. Et l'exécution répondait à l'intention : Horace était un homme mûr, puissant, grandiose (non un jeune fanatique), dont les fureurs au quatrième acte étaient au diapason de celles de Camille.

Il débuta dans le rôle, à l'Odéon, le 18 octobre 1880 (il avait trente-trois ans). Sarcey, faisant la part du « trac », loua fort la composition :

Il dit avec beaucoup de force toute sa première scène. Il a même été très énergique et plein de chaleur dans sa discussion avec Curiace, et il a fort bien jeté le vers : « Albe vous a nommé... » Je l'ai trouvé quelque peu insuffisant dans la dernière scène, celle qui provoque les imprécations de Camille (3).

Le parallèle établi entre l'interprétation des deux frères est très instructif :

M. Mounet-Sully joue le jeune Horace avec science et y exige l'admiration. *Mais il est de nature un Curiace*. M. Paul Mounet peut vivre au naturel le rôle d'Horace. Statue de beauté et de force, Paul Mounet-Horace est, dans sa nudité superbe, l'image même de la jeune Rome : eurythmiquement drapé dans le rouge de son manteau, les cheveux ceints du laurier de la victoire, contemplant extatiquement le glaive dispensateur de gloire et de mort...

(1) GUEULLETTE, *Répertoire de la Comédie-Française*, I, 2.

(2) A. CLAVEAU, *la Patrie*, 17 juin 1889.

(3) *Temps*, 22 octobre 1880.

Le jeune Horace était ainsi un « héros grandi par sa mission » (1).

Comme Mounet-Sully, Talma lui-même paraissait insuffisant dans Horace. Le chroniqueur du *Journal de Paris* lui reprochait ce débit traînant par lequel il « sombrait » tous ses rôles, et qui convenait mal au personnage énergique et violent (2). Mais c'est Stendhal, si grand admirateur de Talma pourtant, qui a été le juge le plus sévère. Il lui préférait même, pour une fois, Lafon :

Talma est plus Romain que Lafon, mais n'intéresse pas comme lui. Lafon est petitement passionné, mais il l'est toujours. Talma chante (3).

On comprend aisément pourquoi Talma ne donnait pas satisfaction à Stendhal. Le génie propre à l'acteur était d'interpréter les personnages sombres, victimes d'une fatalité : il avait « le département des furieux, des conspirateurs et des désespérés » (4). Or, aucun héros tragique n'est plus lumineusement clair qu'Horace. Talma était « Romain » sans doute par sa prestance, son sens des attitudes et son costume. Mais il rendait mal une « passion » qui devait lui paraître par trop élémentaire.

Le *Journal* de Crozet confirme le point de vue de Stendhal (5) et la supériorité de Lafon :

Lafon joue bien Horace ; c'est son meilleur rôle selon moi (6).

Et Crozet apprécie des qualités purement techniques : des intonations justes, un débit relativement simple, tout en déplorant l'absence de ce « feu du ciel » qui descend parfois chez Talma :

Il a été inspiré aujourd'hui à ces deux vers : « Et pour trancher enfin ces discours superflus, Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. »

Mais Lafon, même dans le jeune Horace, restait le « chevalier français » ; il avait, lui, le « département des chevaliers galants, généreux, passionnés ». Et, selon Geoffroy, il craignait de « paraître dénaturé » :

Je crois que son rôle exige plus d'énergie qu'il n'ose en mettre (7).

(1) Charles MÉRÉ, *la Vie sociale*, août 1904.

(2) 14 février 1806.

(3) *Journal*, 11 janvier 1805.

(4) GEOFFROY, *Journal de l'Empire*, 16 avril 1810.

(5) Le 2 avril 1805, Stendhal porte un jugement beaucoup plus sévère sur Lafon : « Lafon devient ridicule dans le jeune Horace qui était son meilleur rôle. »

(6) 5 mars 1805.

(7) *Journal de l'Empire*, 19 décembre 1813.

Et Lafon, toujours selon Geoffroy, prenait « le milieu entre l'attendrissement de Baron et la rudesse sauvage du jeune guerrier » (1).

* * *

En fin de compte, aucun tragédien ne semble avoir jamais fait du jeune Horace une de ses grandes créations, à l'exception peut-être de Baron, sur lequel les témoignages sont trop incertains pour que l'on puisse être vraiment affirmatif. Il est toujours aisé de faire sonner les éclatantes répliques à Curiace dans le deuxième acte, ces répliques « qui électrisent le parterre » (2). Il l'est beaucoup moins de mettre en valeur le quatrième, où Camille attire inévitablement les regards. Tout se passe alors comme si l'acteur se résignait à jouer les utilités, à remplir un emploi qui consisterait à provoquer les fureurs de Camille, puis à accomplir, de la façon la plus spectaculaire possible, le geste meurtrier qu'impose le texte.

En 1933, É. Mas déplorait de voir les interprètes habituels du rôle le tenir sans aucun souci de donner à la scène sa valeur psychologique : alors que le meurtre se comprend s'il est commis par un Horace épuisé, exaspéré par la lutte qu'il vient de soutenir, et enivré par sa victoire — geste d'exaltation,

tels ils sont partis à la fin du second acte, tels nous les trouvons au quatrième acte ; ils ne portent sur eux nulle trace du combat qui vient d'avoir lieu (3).

Et Horace, pimpant, impeccable, tue Camille, comme s'il s'acquittait d'un rite établi.

En 1956, on a pu relever la même erreur capitale : Horace se présente dans « un uniforme neuf et, après comme avant le combat, sans un pli, sans une déchirure, sans une souillure » (4). Sans doute la dignité tragique, indispensable convention, interdit-elle l'apparition d'un guerrier représenté de façon trop réaliste. Mais de tels détails prouvent assez qu'en général le rôle est pris dans sa partie la plus extérieure, l'interprète ne se préoccupant pas de faire du personnage une figure vraiment vivante. On joue le jeune Horace comme si, de toute éternité, le héros avait été désigné pour tuer sa sœur ; et toute justification semble superflue.

Et il ne reste plus que « la faute du poète ».

(1) *Journal de l'Empire*, 13 janvier 1814.

(2) STENDHAL, *Journal*, 5 mars 1805.

(3) *Petit Marseillais*, 16 août 1933.

(4) *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1956.

III

LE RÔLE DU VIEIL HORACE

La plupart des observations, qui ont été faites à propos du rôle de don Diègue, sont valables pour celui du vieil Horace. Sarcey, enthousiaste, s'écrie :

Le rôle est si beau ! les sentiments qui s'y trouvent exprimés sont si généreux, et l'effet sur le public en est si certain ! Dites comme il vous plaira : « Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte... », vous êtes sûr d'enlever l'auditoire. Un des collègues de Silvain me disait l'autre soir, non sans une nuance de mélancolie jalouse : « Ah ! parbleu, avec cela que c'est difficile d'amener les cinq cents avec le vieil Horace ! Il n'y a qu'à ouvrir le bec ! Mazoudier (1), vous vous rappelez bien, ce gros garçon à tournure d'Auvergnat, à voix de chaudronnier, eh bien ! Mazoudier était rappelé, comme tous les autres, quand il avait bravement crié : « Il est de tout son sang comptable à sa patrie » (2).

Et il conclut : « Heureux l'artiste qui joue Don Diègue ou le vieil Horace ! » On ne saurait pourtant mettre absolument les deux rôles sur le même plan.

Celui du vieil Horace, tout d'abord, est notablement plus long (310 vers) que celui de don Diègue, et il s'étend surtout au cours de ce cinquième acte, qui a toujours été considéré comme le plus difficile à faire passer : le plaidoyer du vieillard se développe, sans interruption, en 98 vers d'un seul souffle, ce qui dépasse très largement l'ampleur d'une tirade. Si, pour s'adresser à Sabine (v. 1635-1646), le personnage trouve des accents vraiment nobles et poignants, il s'embarrasse bien longuement dans les arguments juridiques, lorsqu'il se tourne vers le Roi pour attaquer Valère (v. 1647-1675). Il est inexact de prétendre qu'il suffit d'ouvrir la bouche pour se faire applaudir dans le rôle qui comporte, indiscutablement, des passages ingrats au cours de ce cinquième acte.

Au second acte, le rôle se réduit aux quelques vers adressés à Curiace et à Horace pour les engager à ne pas céder aux supplications des femmes (scènes 6-7). Le quatrième acte est plus riche : si la première scène (avec Camille) ne fait guère que reprendre les thèmes de l'acte précédent (malédiction sur le fils qui a fui),

(1) Obscur comédien qui fut pensionnaire au Théâtre-Français, de 1869 à 1873.

(2) *Temps*, 13 juin 1881.

il comporte le coup de théâtre que constitue l'annonce de la victoire, moins heureusement suivi d'un nouveau discours à Camille (IV, 3) qui n'ajoute pas grand-chose à ce que le spectateur sait déjà du personnage.

En fait, tout le rôle tient dans l'acte III. C'est là qu'il se développe de la façon la plus ample (le tiers du rôle environ). C'est là que le vieil Horace prend ses puissantes proportions de *paterfamilias* épique, douloureusement surpris par la lâcheté de son fils et magnifiant le sacrifice des deux morts : il est alors le *père noble* par excellence, modèle de l'emploi, mais alors seulement.

Le rôle se distingue encore de celui de don Diègue par un ton de familiarité plus marqué, en particulier dans toute la première partie. Le couplet d'entrée du vieil Horace (v. 679-685) :

Qu'est ceci, mes enfants ? écoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encore le temps avec les femmes...

est d'un ton quasi familial, sinon bourgeois, comme le retour du troisième acte :

Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles,
Mes filles...

Et ce style se maintient tout au long des démêlés du vieil Horace avec « les femmes ». Le personnage n'est pas celui d'un *vaincu* comme don Diègue. Mais les débats auxquels il se trouve mêlé ne sont pas tous héroïques : certains sont purement domestiques et, par leur inspiration, très différents de ceux du cinquième acte. Le comédien doit ici trouver le point d'équilibre qui lui permettra de rehausser le thème sans donner dans une emphase alors injustifiée.

* * *

On a longtemps cru que le créateur du rôle fut Baron le père, thèse qui ne peut se soutenir que si l'on admet qu'*Horace* fut confié par Corneille à l'Hôtel de Bourgogne. La conjecture devient beaucoup plus malaisée dans l'hypothèse (infiniment plus vraisemblable, on l'a vu) d'une première représentation au Marais. Si l'on considère que le personnage du vieil Horace est le plus important de la tragédie après Horace lui-même, il devrait être possible de penser que le rôle fut tenu par l'acteur qui, avec Floridor, tenait la vedette dans la troupe : d'Orgemont. Mais celui-ci figure sur le bail de l'Hôtel de Bourgogne du 18 janvier 1639 ; il est donc passé lui aussi, comme Baron et la

Villiers, mais plus tard qu'eux, à l'Hôtel, antérieurement à la création d'*Horace*. Il faut se résigner à reconnaître que l'on ignore absolument qui fut le premier titulaire du rôle.

A l'Hôtel, le rôle fut très certainement tenu par Baron père. Chez Molière, qui lui aussi monta *les Horaces*, il devait l'être par Béjart cadet qui, dans la tragédie, jouait les vieillards. Béjart, on le sait, boitait, et l'on est toujours en droit d'imaginer que cette infirmité, dont Molière tirait un parti comique, était un ornement appréciable pour composer le noble vieillard — mutilé de guerre, pourquoi pas ?

* * *

Les comédiens qui se sont illustrés dans le rôle du vieil Horace sont les mêmes qui ont avantageusement figuré dans don Diègue. Sans s'attacher à suivre un ordre chronologique, qui ne mettrait en évidence aucune évolution dans la compréhension du personnage, on se bornera ici à évoquer les créations qui furent les plus dignes d'attention.

Le xviii^e siècle a connu un vieil Horace exemplaire en la personne de **Brizard**. Père noble d'instinct, il n'attendit pas que l'âge fût venu pour représenter les vieillards héroïques : il n'avait que trente-six ans lorsqu'il débuta à la Cour, le 24 novembre 1757, dans *Horace* (1). Il succédait à ce Sarrazin qui avait tant exaspéré Voltaire pour la manière trop prosaïque et bourgeoise dont il déclamaient l'alexandrin. Son succès fut aussitôt très vif et devait se prolonger près de trente ans (représentation de retraite, avec *Horace* encore, le 1^{er} avril 1786). Il le dut d'abord à ses moyens physiques : sa haute taille, la noblesse de ses traits, un visage empreint de naturelle majesté. La Harpe, qui ne l'appréciait pas, affirmait que ses cheveux blancs faisaient la moitié de son talent (2). C'est oublier qu'ils font aussi la moitié des rôles de Pères nobles. Dès les débuts de Brizard dans *Horace*, le *Mercur* louait sa voix égale et flexible, l'ampleur de son jeu, une « figure des plus théâtrales ». Son originalité propre était un style raisonné,

(1) Avant d'être engagé à Paris, il avait longtemps joué en province, à Lyon notamment.

(2) Le portrait qui permet le mieux d'imaginer ce qu'était ce *physique de théâtre* de Brizard est celui de Mme Guiard (1783) : le comédien est représenté dans le rôle principal du *Roi Lear*. On aurait tort de considérer comme négligeable cette importance du physique pour le rôle : Joanny qui fut, pendant la première moitié du xix^e siècle, un bon titulaire de l'emploi, n'ignorait pas le parti qu'il en pouvait tirer : « Sa belle couronne de *cheveux blancs* avait l'air d'une auréole. Il ne pouvait pas supporter les perruques » (LEGOUVÉ, II, p. 77).

dépourvu de toute emphase, un style *intérieur*, pourrait-on dire, qui le servait admirablement pour exprimer les mouvements psychologiques qui animent le père des Horaces : avec lui, l'autorité *morale* (servie par un physique approprié) était éclatante, mais sans ports de voix excessifs, sans gesticulation outrée. Aussi Voltaire ne cessa-t-il de dénoncer en lui la « froideur ». C'est ici le lieu de rappeler que Voltaire, comédien à ses heures, avait une prédilection marquée pour ces rôles de Père noble, qu'il tenait dans ses propres œuvres : Lusignan dans *Zaire*, le Hiérophante d'*Olympie* et surtout Argyre de *Tancredè*. Mais les vieillards de Corneille ne sont pas ceux de Voltaire. Dans *Tancredè*, Voltaire acteur mettait en jeu toutes les ressources du pathétique théâtral : il pleurait avec Tancredè, ne cherchant qu'à faire fondre en larmes les spectateurs (1). De ces effets-là, Brizard ne voulait pas. Aussi Voltaire ne cessait-il de le critiquer :

Brizard est un cheval de carrosse ; je ne suis qu'un fiacre, mais je fais pleurer.

Tout ce qui distinguait le style de Brizard de celui de Voltaire est défini dans cette formule de Voltaire :

Je vous ferai plus d'impression que Brizard ; je suis un excellent bonhomme de père.

Brizard n'était pas bonhomme : il avait, plus que celui du mélodrame, le sens de la tragédie, sans souci d'attendrir. Au reste, il est inexact de prétendre que Brizard était incapable de chaleur : dans *Mérope*, annonçant à la reine que Polyphonte a mis à mort le roi de Messénie (III, 5), il lançait avec une telle force : « Il en est l'assassin ! » que les applaudissements lui coupaient à chaque fois la parole. Il en était de même pour le : « Qu'il mourût ! » Mais il faut remarquer que jamais Brizard ne se laissa interrompre par le tumulte : il poursuivait, comme si les spectateurs pouvaient encore l'entendre. Brizard ne tenait pas un rôle en cherchant à se faire valoir ; il était le personnage (2).

Sous l'Empire, le comédien qui tenait officiellement l'emploi était **Saint-Prix**, Père noble à la voix grave et sombre, aux formes

(1) Cf. lettre à d'Argental, 23 septembre 1760 ; cf. 11 mars 1764 : « Votre Brizard est un prêtre à la glace ; il n'attendrira personne. »

(2) A propos de cette réplique, RÉMOND DE SAINT-ALBINE (*op. cit.*, p. 280) écrit : « Souvent, j'ai vu des comédiens déployer toute leur véhémence à ces mots, et passer rapidement le reste de la réponse. J'imagine au contraire qu'il faut prononcer froidement le premier membre de phrase, et le second avec une extrême chaleur. »

athlétiques et nerveuses, qui avait toutes les faveurs de Napoléon. Son jeu, très extérieur, présentait toutes les caractéristiques du jeu académique. Dans le vieil Horace, il exaspérait Stendhal et Crouzet par l'affectation qu'il apportait à faire sonner, en les détachant du contexte, les moments forts du rôle :

Saint-Prix joue mal le vieil Horace. Il est toujours tranquille et froid, et il se force pour dire le « Qu'il mourût ! », et à l'air de dire après : « Ah ! que ce que je viens de dire est beau ! » (1).

Napoléon lui-même avait été sensible à l'enflure de la diction du tragédien au moment où il lançait la fameuse réplique. Il lui fit observer que le : « Qu'il mourût ! »

devait être dit le plus simplement possible ; que le vieil Horace regarde comme une chose très ordinaire qu'un Romain périsse pour conserver l'honneur de sa maison et surtout de sa patrie.

Saint-Prix répondit, avec beaucoup de justesse

que les grands effets au théâtre dépendent très souvent de l'interlocuteur et qu'il faut parfois faire des sacrifices à la simplicité pour faire bien sentir la pensée ; que la manière dont il disait « Qu'il mourût ! » était subordonnée au ton que prenait l'actrice en lui disant : « Que voulez-vous qu'il fit contre trois ? » Si elle prononce ces mots avec un son bas, nécessairement, il faut dire « Qu'il mourût ! » avec éclat ; si au contraire elle prend la voix élevée de la question, mêlée d'étonnement, le « Qu'il mourût ! » dit tout simplement, mais avec énergie, produit un effet prodigieux (2).

Cette tendance à l'enflure sur le point d'orgue se laissait observer chez les comédiens qui reprurent le rôle : **Saint-Aulaire**, celui qui devait guider les premiers pas de Rachel, et surtout le toujours ronflant **Desmousseaux**, dit « la toupie d'Allemagne », habile à prolonger les alexandrins en vingt-quatre pieds. Le jeu de ces deux comédiens irritait fort Samson (3), qui leur reprochait de faire du vieil Horace un personnage uniformément farouche et grandiloquent. C'est leur manière de lancer le « Qu'il mourût ! »,

(1) *Journal de CROZET* (éd. du *Journal de STENDHAL*, éd. de la Pléiade, p. 1355), 5 mars 1805. Cf. Stendhal : « Tous les acteurs sont d'un froid détestable » (2 avril 1805).

(2) ARISTIPPE, *Théorie de l'art du comédien*, p. 143, article *Effets*.

(3) Cf. Samson : « A Saint-Aulaire, / Moi, je préfère Desmousseaux. / Mais lorsque je vois Desmousseaux, / Je crois bien que c'est Saint-Aulaire / Que je préfère. »

trop sonore et déclamatoire, qu'il dénonce lorsqu'il prescrit à l'interprète :

... Ces mots dont l'oreille est avide,
Doivent être lancés d'un ton bref et rapide (1).

* * *

L'acteur, qui semble avoir le mieux compris la nécessité de ne pas considérer le rôle du vieil Horace comme une partition déclamatoire de grand opéra, est **Beauvallet**. La vocation de Père noble ne se révéla qu'assez tard chez lui : sa voix éclatante faisait merveille dans les grands premiers rôles du drame romantique, et ce n'est guère avant 1843 (il avait quarante-deux ans) qu'il aborda le nouvel emploi, avec la création du Job des *Burgraves* à laquelle Hugo a rendu un éclatant hommage. De cet hommage, il faut retenir surtout l'éloge qui concerne les « moments de bonhomie et de familiarité » du second acte, car, reprenant le rôle du vieil Horace à la fin de sa carrière, Beauvallet sut en éviter l'écueil principal : l'emphase et la monotonie dans la solennité héroïque. De son interprétation, Sarcey gardait un souvenir très vif et très précis. Il évoquait en particulier avec émerveillement la simplicité avec laquelle, Valère lui annonçant la victoire de son fils (acte IV), il disait : « Quoi ? Rome donc triomphe ? » :

Il avait bien des défauts, ce Beauvallet. Mais il avait ce grand, cet incontestable mérite de savoir être simple. (Il) touchait le bras de son interlocuteur (2) et, d'une voix presque basse, avec un air d'étonnement radieux, mêlé de quelque anxiété : « Quoi ? Rome donc triomphe ? », disait-il.

Et Sarcey opposait ce style à celui de **Silvain** qui lançait la réplique « comme à travers une glorieuse trompette » (3). Silvain, d'ailleurs, ne faisait que reprendre là la tradition de **Maubant**, qui clamait de même l'hémistiche « avec un accent de joie sauvage » (4).

L'entrée de Beauvallet au second acte produisait le même effet :

Qu'est ceci, mes enfants ? Écoutez-vous vos flammes ?
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

(1) *Art théâtral*, chant VI, v. 140 et sq.

(2) Geste d'une grande familiarité : une des règles de la dignité tragique a très longtemps exigé des comédiens qu'ils ne se touchent jamais.

(3) *Temps*, 13 juin 1881.

(4) E. MAS, *Petit Marseillais*, 20 août 1933.

Alors que Silvain arrivait « droit comme un chêne », jetant les deux vers à toute volée, Beauvallet entra, « bonhomme et brusque, cachant sous cette brusquerie voulue une émotion profonde ». Et Sarcey, concluant sa comparaison des deux interprétations : « C'était tout autre chose. » Mais Silvain (que nous retrouverons plus longuement à propos du rôle de Félix) s'était vu consacré, dès ses débuts (1878), « la plus belle voix de la Comédie-Française » par Brunetière, et il fut longtemps avant de se résigner à ne pas faire valoir en tout temps cet organe.

Un des mérites essentiels de l'un des plus récents titulaires du rôle, **Jean Yonnel**, fut de prendre le vieil Horace dans un ton qui évitait l'outrance :

Il a su donner au vieil Horace le dur éclat qu'exige le personnage sans trop faire reluire les cuivres sonores que nous ne saurions plus supporter sans rire (1).

En 1934, l'interprétation de **Balpétré** avait, au contraire, en dépit du succès qu'elle avait remporté, paru trop peu tragique :

Un vieil Horace trop doux et, sinon trop humain, au moins trop accessible à des élans d'une excessive sensibilité (2).

*
* *

Ce rôle du vieil Horace est, à coup sûr, un excellent rôle. Mais il ne suffit pas à l'interprète d'ouvrir la bouche pour s'y faire applaudir. Ce qui est exact, c'est que le rôle ne prépare pas à l'interprète moyen de chute retentissante. Il est si populaire, au bon et au mauvais sens du mot, que le spectateur devance en quelque sorte le comédien qui n'a plus à imposer le personnage, mais seulement à le soutenir.

Le danger est de se laisser intégralement porter par le rôle, ce qui conduit presque inévitablement à l'enflure, à la fausse grandeur, au pathétique trop facile. Danger qui ne concerne pas seulement la diction, mais encore les gestes et les attitudes. En 1936, on vit avec étonnement le titulaire de l'emploi, **Alexandre**, se livrer à un jeu de scène nouveau, conçu pour accroître l'émotion au moment où le vieil Horace annonce à Camille et à Sabine que les dieux se sont montrés propices à l'engagement du combat (III, 5) :

Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles,
Mes filles...
Vos frères sont aux mains, les dieux ainsi l'ordonnent.

(1) *Hommes et Mondes*, avril.

(2) E. MAS, *Petit Bleu*, 9 avril 1934.

Les deux femmes se jetaient alors dans les bras du vieillard (1), et c'était dans cette touchante, mais incommode position, qu'Alexandre lançait sa longue tirade :

Loin de blâmer les pleurs que je vous vois répandre...

Posture d'autant plus malencontreuse que l'expression de la douleur fait bientôt place à l'exaltation du patriotisme romain. La mise en scène devenait alors insupportable, avec cet héroïque vieillard aux bras encombrés de ses deux partenaires.

Le risque est ainsi permanent pour l'interprète de vouloir « en faire trop ».

IV

LE RÔLE DE CAMILLE

Dans *le Cid*, don Diègue est, pour le comédien, un excellent rôle. Si, dans *Horace*, celui du vieillard est relativement moins aisé, ce n'est pas seulement pour ses difficultés internes, mais parce que la tragédie en présente un autre, infiniment plus favorable, celui de Camille. Dans le répertoire racinien, le rôle d'Hermione attire irrésistiblement une débutante. Camille tient la même place privilégiée dans le répertoire de Corneille. Dans *Horace*, le spectateur moyen attend d'abord (avec le « Qu'il mourût ! » et le « Albe vous a nommé, je ne vous connais plus »), les imprécations du quatrième acte, comme il attend, dans *Athalie*, le récit du songe ou, dans *Andromaque*, les fureurs d'Oreste. On peut, à juste titre, déplorer cette tendance à isoler d'un ensemble certains passages, les plus forts, à considérer un rôle dans sa partie, sinon la plus déclamatoire, du moins la plus extérieure. On peut la déplorer, non la nier. Et le comédien, quand il est guidé d'abord par le souci de susciter l'approbation, ne l'ignore pas. Voltaire déjà l'avait observé :

Ces imprécations de Camille ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle.

C'est pour les imprécations, et pour elles seules, que tant d'actrices choisissent Camille comme rôle de début : Mlle Lavoy, le 30 juin 1705 ; Mlle Jouvenot, en décembre 1718 ; Mme Poisson,

(1) E. MAS, *Petit Bleu*, 8 octobre 1946. Cf. le cliché publié par *Comœdia*, 6 octobre 1936.

en mai 1726 ; Mlle Rosalie, le 14 mars 1759 ; Rachel, le 12 juin 1838 ; Mlle Karoly, le 7 septembre 1860. De tous ces débuts, celui de Rachel excepté, que reste-t-il ? Mme Lavoy, femme d'un Comédien-Français (bénéficiant donc d'appuis dans la Maison), n'est même pas reçue. Mlle Jouvenot, reçue, est renvoyée deux ans plus tard et, après avoir repris du service, doit se contenter d'un emploi de confidente. Mme Poisson ne laisse aucune trace. Mlle Rosalie pas davantage (elle tente un second essai, aussi infructueux, en 1761). Quant à Mlle Karoly, elle ne dépasse pas le stade d'un engagement à l'Odéon et échoue à la Comédie-Française, avant de finir par épouser le vieil Horace : son ancien professeur, Maubant.

Autrement dit, même si l'on admet avec Voltaire que les imprécations ont pu faire valoir toutes les actrices qui s'y sont essayées, il faut reconnaître que le succès remporté n'a jamais imposé une comédienne de façon définitive. Car il ne s'agit pas, en fin de compte, de bien lancer un morceau de bravoure, mais de composer un rôle, qui est fort long et qui, même, s'étend davantage dans le premier que dans le fameux quatrième acte.

Dans son *Cours de Littérature* (1), Laharpe fait observer que le rôle de Camille produit peu d'effet : l'amour y est « exprimé faiblement » et le public ne porte d'intérêt qu'aux deux Horaces. Corneille, dans son *Examen* ne dit pas autre chose :

Camille ne tient que le second rang dans les trois premiers actes, et y laisse le premier à Sabine.

Une des principales difficultés du rôle (analogue à celle que présente l'Oreste d'*Andromaque*) est, pour la comédienne, de meubler ces trois actes. Ce qui fit le grand succès de Rachel, ce fut, au moins autant que son jeu dans la scène principale, la façon dont elle animait le personnage tout au long de ce que tant d'actrices ont considéré comme des temps morts.

Temps morts qui sont indispensables à la composition du personnage. Car s'il est vrai que le centre de la tragédie est le geste meurtrier d'Horace, que l'effort du comédien chargé du rôle doit tendre à justifier ce geste, il est vrai aussi que l'interprétation du rôle de Camille doit répondre à la même exigence. Autant que son frère, Camille est responsable de ce meurtre qu'elle provoque. D'Aubignac proposait que Camille se jetât elle-même sur l'épée d'Horace : c'est bien ce qu'elle fait, au mouvement près.

(1) III, 143.

Et l'on voit ainsi se dessiner la direction dans laquelle doit travailler la comédienne. Les imprécations sont bien le pivot du rôle ; elles sont un morceau de bravoure, mais elles résument, elles rassemblent tout ce qui a été dit, tout ce que l'on a appris du personnage. Elles doivent être intégrées au rôle pour en paraître la résultante naturelle.

Dans un de ses feuilletons (1), Sarcey a longuement analysé le personnage à ce point de vue, et ses observations sont, dans l'ensemble, exactes, une fois écarté son parti pris de *moderniser*. Pour lui, Camille est une « femme nerveuse » : elle passe, sans raison valable, de l'extrême douleur à une joie inexplicable ; elle se laisse constamment emporter par son imagination ; elle récrimine, elle « s'excite par la considération obstinée et ardente de son malheur » ; et elle cède avec emportement à l'obsession de ce nom de *Rome* qui, depuis le début de l'action, ne cesse de résonner à ses oreilles et que son frère vient encore superbement opposer à ses pleurs. É. Mas écrit de son côté que le personnage a été trop souvent dénaturé :

Se basant sur la scène des imprécations, nos tragédiennes donnent trop de force, trop de vigueur à ce rôle (2).

Ainsi se dessine de Camille un visage très différent de celui qui en est habituellement donné par les comédiennes : non pas une Furie puissante et vite déchaînée, mais une femme très jeune, mouvante, peu maîtresse d'elle-même, *impotens sui*. Une autre raison du succès de Rachel fut celle-ci : elle ne campait pas une Camille vigoureuse, quasi athlétique (son physique d'ailleurs le lui aurait interdit), mais faible, toute en nerfs et impulsions incontrôlées. Elle évitait ce danger capital : faire de Camille une reine de tragédie.

La grande Clairon avait parfaitement compris la vraie nature du rôle. Elle se refusait à le classer parmi les rôles *forts*, comme ceux d'Émilie, d'Hermione, de Roxane ou d'Électre dans l'*Oreste* de Voltaire. On se souvient qu'au second acte Camille, apprenant la désignation de Curiace, accueille son fiancé en ces termes :

Iras-tu, *Curiace*, et ce funeste honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur ?

(1) *Temps*, 17 juin 1878.

(2) *Petit Marseillais*, 16 août 1933.

Tel est le texte de l'édition de 1660. Mais celui de 1640 portait : « Iras-tu, ma chère âme... » Clairon fit rétablir cette version originale. Tristan Derème, dans un article du *Figaro*, a voulu démontrer qu'elle est moins heureuse, parce que moins musicale (1). En fait, la substitution opérée par Clairon traduit bien l'intention générale de l'actrice : elle adopte le texte qui exprime le mieux la tendresse : « Iras-tu, ma chère âme... », et délaisse celui qui est plus direct, presque brutal : « Iras-tu, Curiace... » Camille est d'abord une *amoureuse*, qui se manifeste moins dans les imprécations que dans les premiers actes, temps morts :

Je le vois bien, ma sœur, vous n'aimâtes jamais ;
Vous ne connaissez point ni l'amour ni ses traits

(III, 4.)

C'est pour avoir négligé cet aspect essentiel du rôle que tant de tragédiennes n'ont donné du personnage qu'une interprétation tout à fait insuffisante. En 1821, un chroniqueur observait à propos d'une débutante :

Mlle Guérin ne comprend pas le rôle de Camille, et le crie plus fort d'autant (2).

Cette Mlle Guérin, inconnue d'autre part (3), doit être ajoutée à la liste des comédiennes que la vigueur de leurs poumons ne suffit pas à imposer au Théâtre-Français : elle dut le quitter au bout de trois ans.

Autre exemple ; celui de Mlle Maillard, qui avait été la protégée de Monvel et qui bénéficiait de l'appui de Népomucène Lemercier. En 1808, elle avait assez brillamment débuté dans Hermione et Talma lui-même l'avait appréciée. Mais, dans Camille, ce fut un échec que Geoffroy souligna sans indulgence :

(Elle) s'est abandonnée avec une témérité vraiment effrénée à tout ce que lui a suggéré l'impétuosité d'un instinct aveugle (4).

On doit noter enfin que le rôle de Camille présente un bon nombre de scènes muettes, ou quasi muettes, que la comédienne

(1) 8 avril 1939. Le critique met en relief la valeur musicale de : « Iras-tu, Curiace... », par le jeu de sons des trois voyelles répétées en six syllabes : *i, a, u, — u, i, a.*

(2) *Journal des Théâtres*, 23 juillet 1821.

(3) Elle est à l'Odéon de 1819 à 1823 (c'est là qu'elle joue Camille), de 1824 à 1827 au Théâtre-Français.

(4) *Journal de l'Empire*, 31 octobre 1811. Mlle Maillard, découragée, abandonna bientôt la scène.

doit pourtant utiliser pour la composition de son personnage. Certaines de ces scènes sont d'une importance capitale, comme celle (II, 6) au cours de laquelle le discours de Sabine ébranle un moment le courage des guerriers ; celle (III, 6) dans laquelle le récit de Julie laisse croire à Camille que Curiace est vivant (et la seule réplique du rôle dans cette scène est : « O mes frères ! ») ; celle surtout par laquelle Camille apprend la mort de son fiancé (IV, 2), et ne laisse échapper qu'un « Hélas ! » : et un long silence de 70 vers sépare cette simple exclamation du monologue qui prépare la grande scène avec Horace.

De ces silences encore, Rachel savait tirer parti pour dessiner le visage de l'héroïne et rendre psychologiquement vraisemblable l'explosion finale.

..

Il est certain que le rôle de Camille fut tenu, à l'Hôtel de Bourgogne, par la Beauchâteau. Mais, la tragédie ayant été créée au Marais, il est malaisé, une fois encore, de déterminer qui le tint d'original. Une tradition veut que cette actrice eût été la **Beaupré** (1). Rien ne s'oppose à cette attribution. Après avoir fait partie de la troupe de Montdory, la Beaupré avait passé, en 1632, après la mort de son mari, à l'Hôtel de Bourgogne. Mais en 1634, elle était revenue au Marais et, à la disparition de Montdory, elle contribua à sauver la troupe, en même temps que Floridor et d'Orgemont (1637).

Elle était, selon Segrain, une excellente comédienne. Mais elle n'était plus de la première jeunesse : elle avait été l'une des premières femmes à monter sur une scène française, et Tallemant raconte l'anecdote classique de la querelle entre l'actrice vieillie et une rivale plus jeune. C'est tout ce que l'on peut savoir de la créatrice de Camille : l'héroïne de Corneille fut d'abord cette comédienne « laide et vieille ».

La **Beauchâteau** reprit le rôle à l'Hôtel de Bourgogne, ainsi que l'attestent les moqueries de Molière. Pour Corneille, elle avait créé déjà le rôle de l'Infante et l'on a vu que Scudéry considérait que la seule utilité du personnage était de fournir un emploi à la comédienne. Il est important d'observer qu'à l'heure même où Molière s'efforçait de couvrir de ridicule cette actrice (en 1663), Corneille, lui, disait son entière satisfaction de ses dons drama-

(1) Cf. L. LACOUR, *les Premières actrices françaises*, p. 136 et sq.

tiques : en 1659, au moment d'*Œdipe*, Corneille écrivait à l'abbé de Pure (12 mars) :

Je suis ravi que Mlle de Beauchâteau aie si bien réussi ; votre lettre n'est pas la seule que j'en ai vue : on a mandé du Marais à mon frère qu'elle avait étouffé les applaudissements qu'on donnait à ses compagnons, pour attirer tout à elle.

Il ne fait pas de doute que, dans le conflit qui, en matière de jeu dramatique, opposait Molière aux Grands Comédiens, Corneille ait été du côté de ces derniers (comme Racine, semble-t-il bien, un peu plus tard). Leur diction lui convenait davantage que le style dépouillé. Le fait que Corneille ait confié certaines de ses tragédies à Molière ne contredit pas cette prédilection : on l'a vu, Corneille ne s'est tourné vers Molière que pour des raisons d'opportunité. Dans le conflit, Molière s'est bien trouvé seul à défendre ses principes de jeu et de déclamation. Ni Corneille ni Racine ne l'ont soutenu.

Tallemant, de son côté, jugeait la Beauchâteau « sûre comédienne ».

Molière ne l'a pas ménagée et, pour la critiquer, il a choisi précisément son interprétation du rôle de Camille. Alors que les reproches qu'il adresse à Beauchâteau, à la Villiers, à Haute-roche, restent vagues, ceux qui concernent la Beauchâteau sont très heureusement beaucoup plus précis (*Impromptu de Versailles*, sc. 1) :

Iras-tu, ma chère âme, et ce funeste honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur...

Comme ses camarades, la Beauchâteau connaît l'art de provoquer les « ah ! » des spectateurs. Mais surtout :

Voyez-vous comme cela est naturel et passionné ? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions.

On observera que, dans le rôle, Molière se garde bien de choisir la scène des imprécations, assurément plus propre à provoquer le « brouhaha », et qui supporte mieux une diction emphatique : il prend la scène de tendresse, celle qui appelle les demi-teintes.

La critique est significative : la Beauchâteau récite un rôle, elle n'a aucun souci de composer un personnage. Elle accomplit son numéro de diction avec grâce, un peu comme la trapéziste préoccupée de conserver le sourire au milieu de ses tours les plus périlleux.

Cette Camille riante, détendue (même si Molière, comme c'est probable, force la note ; mais la parodie n'est qu'une accentuation des défauts, elle ne peut s'établir sur des défauts inexistantes), cette Camille-là a de quoi surprendre. Mais le plus surprenant est encore que les spectateurs aient apprécié ce style, alors que le style tragique de la troupe de Molière les laissait indifférents, pour ne pas dire déçus. Il faut absolument imaginer un public qui, dans sa majorité, est loin encore d'être formé ; un public enfant, en quelque sorte, qui est sensible aux effets les plus élémentaires dans la diction et dans les « postures », et pour qui la représentation d'une tragédie est une suite de numéros d'acteurs dans lesquels on ne recherche pas l'appropriation du jeu à la situation.

La troupe de Molière monta, elle aussi, *les Horaces*. La tragédienne du Palais-Royal étant la **du Parc**, c'est elle sans doute qui fut Camille, le rôle de Sabine étant mieux adapté à la personnalité dramatique, plus tendre, de la de Brie. On n'a pas de peine à imaginer que son interprétation, inspirée par Molière, était à l'opposé de celle de la Grande Comédienne.

* * *

On a vu comment **Clairon** concevait le rôle de Camille, évitant de le prendre en force. C'est que le talent propre à la grande tragédienne était plus le pathétique que le puissant, et les effets qu'elle obtenait étaient surtout d'émotion. En d'autres termes, elle cherchait moins à imposer son personnage au spectateur qu'à « intéresser » le spectateur au personnage : son meilleur rôle, dans le théâtre de Voltaire, n'est pas *Électre* (Voltaire lui reprochait de ne pas assez appuyer dans son imprécation contre le tyran), mais *Aménaïde de Tancrede* : la fille du malheureux Argire est la vertu même, elle est passionnément amoureuse de son chevalier, elle est victime du sort acharné contre elle (Tancrede ne croit-il pas à la trahison de cette amante pourtant parfaite ?). Ce personnage est conçu pour tirer des larmes, non pour terrifier, et il convenait à merveille au talent de Clairon (1). On comprend ainsi pourquoi Camille devait, selon elle, apparaître d'abord comme une amoureuse : Camille-furie est incapable d'*intéresser* le spectateur.

(1) Tous les témoignages contemporains soulignent la perfection du jeu de Clairon dans *Aménaïde* : lettre de Diderot à Voltaire, 28 novembre 1761 ; de d'Alembert à Voltaire, 22 septembre 1760 ; de Mme d'Épinay à Mme de Valori, 10 septembre 1760 ; *Mercur*, octobre 1760 ; lettre de Favart au comte Durazzo, 17 septembre 1760.

Une autre raison guidait, à coup sûr, Clairon dans cette détermination du style du rôle. Et c'était la volonté de se différencier de Mlle Dumesnil. La rivalité jalouse qui opposa les deux comédiennes n'est pas seulement un épisode de la petite histoire des coulisses : elle correspond à une opposition fondamentale de tempérament dramatique. Phèdre était un des meilleurs rôles de Dumesnil : c'est par Phèdre que Clairon tint à débiter au Théâtre-Français (1643), avec la préoccupation de faire du personnage autre chose que sa devancière. Et si elle prit Camille par la tendresse, c'est aussi parce qu'elle était certaine de cette façon d'en présenter un autre visage que celui que lui prêtait Dumesnil.

Dumesnil ne devait trouver le plein épanouissement de ses dons que dans les reines et les mères tragiques : Mérope, Sémiramis et la Cléopâtre de *Rodogune* que l'on retrouvera plus loin. Elle rendait d'abord la violence, elle était la tragédienne « des coups de foudre », des scènes brutales de fureur. Selon Clairon elle-même (*Mémoires*), sa voix ne pouvait rendre les notes émues et touchantes (« Iras-tu, ma chère âme... »), mais elle excellait aux plus grands éclats de l'emportement : les imprécations. La volubilité de son débit, le désordre de ses gestes qui manquaient de « rondeur et de moelleux », la rendaient très supérieure à Clairon dans l'expression du haut tragique, et particulièrement du tragique cornélien (1). Consciente de son infériorité et de ce qui pouvait assurer sa propre suprématie, Clairon se gardait bien de lutter avec sa rivale sur ce terrain-là.

* *

C'est une opposition de même nature que l'on retrouve, au début du XIX^e siècle, entre Mlle Duchesnois et Mlle Georges. Et ce n'est pas un hasard non plus si cette opposition prit pour forme la plus voyante celle d'une rivalité de femmes qui occupa, plusieurs années durant, le public, la critique, et les autorités administratives même.

Si, vers 1806, les représentations d'*Horace* sont si nombreuses, c'est que le public est avide d'assister au déroulement de la compétition entre les deux actrices. De même que, trente ans

(1) DIDEROT, dans son *Paradoxe*, a insisté sur la différence de tempéraments entre les deux comédiennes : Clairon est une actrice de tête, qui calcule tous ses effets. Dumesnil, au contraire, « monte sur les planches sans savoir ce qu'elle dira. La moitié du temps, elle ne sait ce qu'elle dit ; mais il vient un moment sublime ».

plus tard, Mlle Mars et Marie Dorval se disputent les rôles féminins de l'*Angelo*, *tyran de Padoue*, de Victor Hugo, de même Duchesnois et Georges s'appliquent à jouer l'une et l'autre aussi bien Camille que Sabine. En fait, la bonne distribution était celle qui remettait Camille à Mlle Georges et Sabine à Mlle Duchesnois.

Comme Dumesnil, Mlle Georges était d'abord une reine tragique. Mlle Raucourt, qui l'avait formée, l'avait bien pressenti en lui faisant interpréter Clytemnestre pour ses débuts, alors qu'elle n'était âgée que de quinze ans. Le style de Georges était analogue à celui de Raucourt : un style de puissance qui fit merveille dans Sémiramis, Agrippine, en attendant les Christine de Suède, les Lucrèce Borgia du drame romantique. Les détracteurs de Mlle Georges affirmaient qu'elle devait tout son succès à sa seule sculpturale beauté, mais le vrai problème n'était pas là. Et Geoffroy a parfaitement défini où se trouvait sa supériorité, lorsqu'il a évoqué son

talent d'une complexion robuste, capable de soutenir le travail et la fatigue, et qui peut suffire aux plus terribles expressions de la scène tragique (1).

Aussi était-elle beaucoup mieux armée que sa rivale pour jouer le répertoire cornélien. Ce qui lui convenait dans le rôle de Camille (2), c'était, bien entendu, sa partie forte. Crozet, dans son *Journal*, manifeste son insatisfaction : avec elle, écrit-il, « on ne pleure point sur les malheurs de Camille » ; c'était jouer « à faire hausser les épaules » (3), de façon « dévergondée ». Le rôle ne valait plus que par l'ultime explosion (4).

Geoffroy n'était pas d'un avis très différent : Mlle Georges ne mettait en valeur que les « fureurs de Camille », où elle déployait « beaucoup de chaleur, d'énergie et de passion » (5).

Duchesnois mettait en œuvre un tempérament bien différent.

Son physique, tout d'abord, la desservait, et les admirateurs de Georges ne se faisaient pas faute de souligner cette laideur :

(1) *Journal des Débats*, juillet 1803.

(2) Elle fut Camille notamment à Fontainebleau, le 25 septembre 1806 (Duchesnois jouait Sabine, Talma Horace, Saint-Prix le vieil Horace, Damas Curiace).

(3) *Journal*, op. cit., p. 1355 (5 mars 1805).

(4) Georges est représentée en Camille dans le portrait de Lagrenée (Salon de 1819).

(5) *Journal de l'Empire*, 16 avril 1813.

grande bouche, nez rond et gros, visage marqué de la petite vérole (1). Geoffroy écrit pudiquement :

Cette actrice ne séduit point les yeux (2).

Moins discret, Kotzebue la dépeint

beaucoup plus laide qu'il n'est permis à une actrice de l'être (3).

Mais Geoffroy ajoutait que la comédienne s'embellissait du « sentiment de la passion » : elle exprimait une âme. Stendhal a noté curieusement :

Je la trouve (...) bien moins laide que je me l'étais figurée. Elle a la figure par masses, chose très propre à la peinture des passions (4).

Mais la différence fondamentale entre les deux comédiennes n'était pas d'ordre esthétique. Duchesnois, actrice des larmes, excitait la pitié plus que la terreur : elle « exprime mieux les accents de l'amour que les transports de la rage ». Aussi Geoffroy la jugeait-il supérieure dans Phèdre, médiocre dans Hermione (5) ; ainsi fut-elle une excellente Sabine dans *Horace* et une décevante Camille.

Son naturel la porte toujours aux inflexions douces et tendres, même quand il faudrait plus de fermeté (6).

Ses intonations ont de la précision et de la justesse ; mais souvent la tirade qu'elle débite est fautive dans son ensemble parce qu'elle est prise d'un ton trop faible (7).

Il est malaisé de récuser ce témoignage de Geoffroy comme trop partial, puisqu'il est confirmé par celui d'autres chroniqueurs :

Mlle Duchesnois me fait l'effet d'un excellent chanteur qui, pour exécuter une ariette de bravoure, serait obligé d'en faire baisser le ton (8).

(1) C'est la description fournie par le si curieux opuscule *M. Cothurne ou la Débutomanie* (1803) : Duchesnois y est présentée sous le nom de Mlle Dubourgeois.

(2) *Journal des Débats*, 5 août 1802.

(3) *Mémoires*, II, p. 222.

(4) *Journal*, 24 avril 1804.

(5) GEOFFROY, *Journal des Débats*, 22 août 1802.

(6) *Ibid.*, 10 octobre 1802.

(7) *Ibid.*, 25 avril 1803.

(8) *Journal de Paris*, 7 octobre 1802. Cf. la gravure d'époque *la Couronne théâtrale disputée par les demoiselles Duchesnois et George Weimer* : à gauche, Duchesnois, le mouchoir à la main, est présentée comme « sensible et passionnée » ; à droite, Georges, soutenue par Raucourt, a pour devise : « Noblesse et Beauté. »

Stendhal avait attendu avec intérêt le moment où Duchesnois abandonnerait le rôle de Sabine pour celui de Camille (1). Il fut extrêmement déçu ; il ne reconnaissait plus son interprète préférée dans cette actrice incapable de dire, tout au long de la pièce, « un seul vers entièrement bien » (2). La déception de Stendhal confirme le jugement de Geoffroy : Duchesnois était écrasée par le rôle de Camille.

* *

La plus miraculeuse Camille de toute l'histoire du théâtre français est sans aucun doute celle de **Rachel** (3). Elle tint le rôle lors de ses débuts, le 13 juin 1838 ; elle avait dix-sept ans. De la maigre recette de la représentation (758 francs), on ne saurait tirer aucune conclusion défavorable : Rachel est alors totalement inconnue et son nom est bien incapable d'attirer la foule.

Physiquement, Rachel n'avait rien qui rappelât les puissantes Camilles du début du siècle, comme Raucourt ou Georges. Elle était petite (4) et maigre, privée de l'ample prestance que l'on avait jugée si longtemps indispensable aux grandes tragédiennes (5). Mais elle compensait cette insuffisance par d'autres moyens plus intérieurs, partant plus efficaces. Les témoignages des compatriotes de Rachel sont souvent suspects, car l'admiration devint bientôt un article de foi, alors qu'une petite minorité, vigoureusement menée par Charles Maurice, la dénigrait de façon tout aussi systématique. Mieux vaut recourir au témoignage d'un étranger, Herzen, qui la vit à Paris en 1847. La première impression était défavorable : « Pas jolie, de petite taille, elle paraît maigre, exténuée » (6). Mais le visage rachetait

(1) Cf. *Journal*, 11 janvier 1805. Stendhal plaçait très haut Duchesnois. Dans la curieuse liste hiérarchique des comédiens qu'il a établie (p. 1357), elle figure au second rang, immédiatement après Talma ; Georges est au septième rang, juste avant les acteurs qui ne sont que « canaille ». La liste établie par Crozet est sensiblement identique.

(2) *Journal*, 2 avril 1805.

(3) Rachel est représentée en Camille dans le tableau d'E. GEOFFROY, *les Sociétaires de la Comédie-Française en 1840* (foyer du Théâtre-Français). Cf. le tableau de Ed. Dubuffe. Pour une iconographie complète, cf. DACIER, *Musée de la Comédie-Française* ; cf. photos de Rachel dans J. JANIN, *Rachel et la tragédie classique*.

(4) Un passeport, délivré le 2 juillet 1856, précise sa taille : 1,60 m.

(5) Musset a bien mis en valeur cette différence avec les reines de tragédie « à l'encolure musculeuse » et « aux appas noyés dans la pourpre ».

(6) Cf. Comtesse Dash : « Petite brune renfrognée, laide, maigre, noire, presque désagréable. »

tout, un visage qui ne reflétait pas la beauté sereine, et quelque peu inexpressive, de Georges : des « traits burinés, expressifs, modelés par les passions », et des yeux très grands qui paraissaient brûlés par la fièvre, sous le front fortement bombé (Samson).

Tant qu'elle est en scène, quoi qu'il se passe, vos yeux ne peuvent se détacher d'elle.

L'intensité de cette *présence* dramatique était telle qu'elle en devenait insoutenable. Herzen fut frappé par

cette moue orgueilleuse, ce regard rapide qui vous fouette, le frémissement de passion et de colère qui parcourt son corps.

A lui seul, ce tempérament explique pourquoi Rachel fut d'abord l'actrice de la violence concentrée, pourquoi, comme on l'a vu, un rôle comme celui de Chimène lui convenait mal.

A propos de la diction du vers cornélien, il faudra revenir sur la déclamation de Rachel. Mais on doit, dès maintenant, mettre en valeur ce que devait à la voix la composition de ses rôles :

Et la voix, cette voix admirable, qui sait câliner un enfant, s'emplit de rage, de colère, de dureté ; cette voix qui rappelle tantôt le roucoulement d'une colombe, et tantôt le rugissement d'une lionne blessée (1).

Et Samson précise :

Sa voix, qui était un *contralto*, avait peu d'étendue, mais elle s'en servait avec une extrême habileté et arrivait aux inflexions les plus fines et les plus délicates. Quand elle commençait à parler, son organe avait un peu d'enrouement qui se dissipait aussitôt.

Mais, pour bien comprendre ce que Rachel fit de Camille, il faut déterminer les critiques que lui adressaient ses détracteurs. Celles de Charles Maurice les résument toutes. Il ne fait pas de doute que ce malveillant publiciste a poursuivi Rachel d'une hostilité que ne justifiait pas le seul service de l'art dramatique. En attaquant Rachel, il continuait la longue querelle qui l'avait opposé à son professeur Samson, lequel avait toujours refusé d'en passer par les conditions du critique : de payer.

Charles Maurice avait commencé par nier le succès de Rachel. A propos des débuts dans *Horace*, il écrivait :

Nulle rumeur dans la ville, rien qui décèle une simple émotion de curiosité (2).

(1) HERZEN, *Œuvres*, t. V : *Lettres de France et d'Italie (1847-1852)*, p. 50.

(2) *La Vérité Rachel*, p. 16.

Quand le succès fut devenu indiscutable, il reprit le procédé qu'il avait utilisé contre Mlle Georges, qu'il traita toujours avec une férocité proche de la muflerie : Mlle Georges ne devait ses triomphes qu'à sa cohorte de claqueurs. Selon lui, la réussite de Rachel était due d'abord au fait que les fervents du drame romantique, « les Jeunes Hommes », avaient « pris du ventre » ; au fait ensuite que la claque du Théâtre-Français n'avait jamais été aussi efficace ; enfin et surtout à l'active propagande entretenue par les Juifs au profit d'une coreligionnaire (1) :

C'est par condescendance qu'ils y (= au Théâtre Français) admettent les hordes de chrétiens.

2. *Yvain*
 Tout cela n'est pas très sérieux. Mais les critiques que formule Charles Maurice sur le jeu même de Rachel sont plus instructives. Elles ne nient pas le talent de l'actrice, mais elles en marquent durement les limites.

Une réelle monotonie dans l'interprétation d'abord. A propos de Camille précisément :

Roxane marche sur Bajazet qu'elle aime, comme Camille sur Horace qu'elle hait (2).

Remarque discutable, car dans l'amour que Roxane éprouve pour Bajazet, il entre, à force de jalousie et de dépit, une bonne part de haine. On en retiendra que, derrière le personnage, on retrouvait toujours Rachel, ainsi qu'il en va inévitablement avec un acteur de personnalité puissante.

Charles Maurice poursuit : Rachel n'a pas de sensibilité ; son énergie est plus nerveuse que profonde. L'observation, confirmée par des témoignages moins partiels, est certainement juste. Mais c'était de cette sorte de rayonnement nerveux que Rachel, précisément, tirait sa présence dramatique (3).

Tous ces *défauts* définissent, en réalité, une personnalité dramatique et devaient servir l'actrice dans Camille. Habitué à contempler des Camilles dont le style était voisin de celui des reines de tragédie, Charles Maurice ne pouvait accepter le nouveau personnage qu'il avait sous les yeux : une amoureuse tourmentée, fébrile, rongée d'angoisse.

(1) *Ibid.*, *passim*.

(2) *La Vérité Rachel*, p. 98.

(3) Autres *défauts* de Rachel, selon Charles Maurice : elle n'a aucune instruction ; elle gâte sa voix ; sa diction est incorrecte ; elle ignore les mœurs de la scène ; elle n'a pas le feu créateur ; elle ne peut remplir plusieurs emplois.

Camille n'est point cette femme désheurée, malade et grelottante que nous montre Mlle Rachel.

On a vu que l'une des difficultés du rôle réside dans son caractère quasi passif au cours des trois premiers actes. Ce long temps mort, Rachel le mettait à profit pour imposer l'image de ce personnage anxieux :

Le personnage persiste, pendant trois actes, les membres détendus, la marche pénible, l'air distrait (1).

Charles Maurice ne semble pas se douter que, définissant ainsi, pour la dénigrer, l'interprétation de Rachel, il précise à quel point l'actrice avait le souci de composer son personnage de façon à rendre logique et quasi inévitable l'éclat nerveux qui est le sommet du quatrième acte.

Physiquement, en quelque sorte, cette préparation était indispensable à l'interprète :

Rachel me disait un soir qu'elle n'arrivait à la vérité vraie, telle qu'elle la concevait, qu'autant qu'elle s'y était préparée dans le cours même de la représentation (2).

Le ton de l'interprétation, en effet, changeait brutalement au quatrième acte. Dans cette rupture, Charles Maurice ne voyait qu'un effet grossier : Rachel, peu sûre de ses moyens, n'avait pris des « ménagements sordides » que pour conserver ses forces et se livrer ensuite à une

prodigalité de forces tellement exubérantes qu'avec le casque et la cuirasse de son frère, Camille passerait pour un superbe Horace.

C'était persister à ne pas vouloir comprendre que Rachel, bien loin de se réserver pour le morceau de bravoure, s'efforçait de le justifier psychologiquement : le quatrième acte libérait toutes les réserves nerveuses accumulées par l'attente, l'espérance, les fausses nouvelles.

Cette préparation de l'épisode final semble, en fin de compte, infiniment plus dramatique que l'effet découvert par la tragédienne, que tous les contemporains ont signalé comme une admirable innovation — et qui l'était sans doute, mais dans la mesure seulement où il s'inscrivait dans la ligne générale de la composition du personnage.

(1) *La Vérité Rachel*, p. 34 et sq.

(2) *Journal de Bordeaux*, 14 octobre 1884.

Voltaire avait déjà fait remarquer que, en apprenant la mort de Curiace, Camille ne prononce qu'un seul mot : « Hélas ! » (v. 1123), suivi d'un long silence qui dure jusqu'au vers 1195, silence

dont on ne s'est pas seulement aperçu parce que l'âme était toute remplie du destin des Horaces et des Curiaces et de celui de Rome.

Rachel entendit donner à ce silence toute sa valeur dramatique. A la fin du récit de Valère, elle tombait affaissée dans un fauteuil.

Véron écrit :

Elle a souvent créé des effets nouveaux. Je citerai surtout la scène du fauteuil dans le quatrième acte d'*Horace*. Sa pantomime alors qu'elle apprend la mort de son amant, est d'un grand effet scénique ; mais elle excite plutôt encore dans cette situation la terreur que les larmes. Je tiens d'ailleurs de Mlle Rachel elle-même (1) que ce fut à un état de malaise physique qu'elle emprunta l'idée et les moyens d'exécution de cette pantomime : elle venait d'être saignée ; elle ne fit que reproduire sur scène l'abattement profond et les menaces de syncope douloureuse qu'elle éprouva (2).

Cet évanouissement de Rachel à la fin du récit de Valère est resté célèbre. Mais on n'a jamais pris garde qu'Alexandre Dumas en donne une version très différente. On est toujours en droit assurément de suspecter le témoignage d'un joyeux conteur, jamais à court d'imagination. Pourtant les précisions données sont telles qu'on ne peut l'écarter *a priori*. Ce témoignage figure au tome I des *Souvenirs dramatiques* (chap. : « Corneille et le Cid ») (3).

(1) L'épisode est trop souvent rapporté de façon inexacte, comme si Rachel n'avait découvert le jeu de scène qu'au moment où elle jouait, par suite du malaise qu'elle éprouvait à l'instant même. Le texte de Véron établit, au contraire, que Rachel reproduisit consciemment un état physique qu'elle venait d'éprouver.

(2) VÉRON, fondateur de *la Revue de Paris*, directeur de l'Opéra en 1831, fut le premier amant en titre de Rachel. Dans des confidences faites à Legouvé, Rachel aurait parlé de Véron comme d'un « homme bas de sentiments et d'idées, mais puissant d'intelligence », auquel elle se serait liée, non tellement pour servir sa carrière, mais pour se défendre contre la divulgation d'un « secret » que Véron aurait surpris. Sur ce « secret » (réel ou prétendu), on ne possède aucune lumière. L'hypothèse de Louis BARTHOU (*Rachel*, p. 82) — Rachel se livrant à Véron pour qu'il ne révèle pas que Charles Maurice avait été son premier amant — est insoutenable : rien ne prouve que Rachel ait été la maîtresse du publiciste ; et quand bien même elle l'eût été, il n'y avait pas là un si terrible secret. Sur les expériences amoureuses de Rachel, cf. V. THOMSON, *la Vie sentimentale de Rachel*.

(3) P. 121-125.

Au cours d'une réunion d'artistes organisée par Dumas, Rachel avait invité le maître de maison à venir la voir dans *Horace*, où elle avait trouvé un effet « où je suis fort applaudie et que je crois assez beau ». C'était l'effet de l'évanouissement. Mais Dumas est formel : le jeu de scène ne se produisait pas en présence de Valère, mais beaucoup plus tard, au cours de la grande scène avec Horace.

Elle dit d'une façon merveilleuse les trois quarts de cette tirade, divisée en deux couplets :

Donne-moi, barbare, un cœur comme le tien...

Jusqu'à j'avais retrouvé la Rachel de mes souvenirs ; mais, à partir des derniers vers, sa voix alla s'affaiblissant de plus en plus, et ce fut avec la langueur d'une mourante qu'elle dit le quatrain après lequel elle s'évanouit :

Puissent tant de malheurs accompagner ta vie,
Que tu tombes au point de me porter envie,
Et, toi, bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette gloire si chère à ta brutalité !

Les derniers mots de ces derniers vers moururent littéralement sur ses lèvres, et elle tomba renversée et sans connaissance sur ce fauteuil tragique que vous connaissez et qui, incommode, doit surtout l'être pour les évanouissements.

Puis, après la réplique d'Horace :

A ce mot de *Rome*, Camille tressaillait ; puis, avec une prodigieuse étude des hésitations de la nature, elle revenait lentement, peu à peu, et pour ainsi dire fibre à fibre, à elle. Rien ne manquait à ce retour à la vie, ni tout le corps frissonnant, ni l'œil atone, ni l'infiltration de la pensée et de l'intelligence dans ce corps immobile. Enfin, tout à coup, elle sortait de sa torpeur, et la voix lui revenait pour dire, les dents serrées, et avec une fureur croissante, cette sublime apostrophe... (1).

Les deux versions de Véron et de Dumas sont contradictoires, mais non inconciliables. Le texte même de Dumas suggère la

(1) Dumas désapprouvait tout à fait ce jeu de scène : il s'étonnait que « l'ombre du vieux Corneille n'ait pas percé le plancher pour dire : Debout, lâche Romaine ! Dans la famille d'Horace, on meurt, mais on ne s'évanouit pas ! ». Il ajoutait : « Vous n'êtes pas la fille du vieil Horace ; vous êtes la fille du père Félix » (Rachel s'appelait en effet Félix). On notera que, selon Dumas, Rachel justifiait ce jeu de scène par une expérience personnelle : « Moi, je sais une chose ; c'est qu'un jour on m'a rapporté M. de M... blessé en duel, et qu'en voyant le sang, je me suis évanouie. » On se souviendra que Rachel refusa d'être la maîtresse de Dumas (elle était alors liée à Walewski), qui en resta très vilainement aigri (cf. ВАРТНОВ, *op. cit.*, p. 97-102).

solution : « Jusque-là, j'avais retrouvé la Rachel de mes souvenirs... » Il s'agit donc d'une des nombreuses reprises faites par Rachel de ce rôle qui était son meilleur du répertoire cornélien. Et l'on peut penser que, soucieuse de varier son jeu, Rachel utilisa son effet tantôt à la fin du récit de Valère, tantôt en présence d'Horace.

Parvenue au sommet du rôle, Rachel libérait toute la force qu'elle avait volontairement contenue jusque-là. Charles Maurice la décrit, dans les imprécations, se crispant, « démontant son visage », et il oppose à ce style passionné celui de Duchesnois qui « ne perdait jamais la bonne attitude du personnage » : il eût souhaité que la violence ne se manifestât que dans les derniers vers.

Un admirateur, Louvet, écrit :

Elle disait l'imprécation de Camille avec une fureur graduée qui vous faisait pâlir. On sentait que Rachel elle-même s'affaissait sous le poids de sa malédiction, ne pouvant résister au plaisir voluptueux qu'elle ressentait de sa vengeance (1).

De son côté, Jules Janin décrit ainsi le jeu de la tragédienne, alors qu'elle parvenait au sommet du rôle :

Cette imprécation, devenue vulgaire à force d'avoir été récitée dans tous les Conservatoires, fut la première révélation. Point de cris, peu de gestes ; quand elle se met à gronder dans les entrailles de cette femme au désespoir, cette grande colère qui tout à l'heure aura l'éclat de la foudre et le bruit même du tonnerre, on reste épouvanté de ces murmures sourds, monotones, impitoyables, moitié rage et moitié plainte...

En vain, le ton brusque et brutal dont Corneille a relevé ce mot « Rome ! » jeté par Horace, indique inévitablement à tous les déclamateurs, qui n'y ont pas manqué, la nécessité de pousser un grand cri et de s'attacher à cette interrogation comme à une branche de salut. Mlle Rachel, désobéissant à la tradition, se gardait bien de pousser ce grand cri ; au contraire, accablée et ne sachant pas encore à quel excès va la pousser cette immense douleur, elle laissait tomber assez négligemment les premiers vers (2).

Les imprécations, commencées à voix basse, étaient déclamées suivant un savant crescendo. La série rhétorique des *Rome !* était lancée sans ports de voix excessifs : par exemple, Rachel soulignait d'un sourire ironique et méprisant le « Ton bras », et après le « Rome enfin que je hais », elle prenait un temps

(1) *Mademoiselle Rachel*, p. 19-20.

(2) *Mlle Rachel et la tragédie*, p. 76 et p. 100.

comme pour mieux rassembler tout ce qu'elle sentait en elle de haine, pour décocher d'une voix sourde « parce qu'elle t'honore ».

Au cours de la tournée en Russie (1853-1854), la représentation d'*Horace* s'achevait à la fin du quatrième acte. Il faut ajouter que la mort de Camille avait lieu sur le théâtre même, non dans la coulisse, ce qui entraînait aussi la suppression de la dernière scène entre Horace et Sabine. Le meurtre exposé aux yeux des spectateurs donnait lieu à une ultime pantomime expressive, qui consommait le triomphe de Rachel dans un rôle où on ne lui connaît pas d'égale (1).

* *

On a vu que, dans ses *Mémoires*, Mounet-Sully reconnaissait aisément que son propre succès dans le jeune Horace avait été éclipsé par celui qu'avait obtenu dans Camille **Adeline Dudlay**.

On a vu aussi que l'actrice avait un penchant marqué pour un style plus pathétique que tragique, n'excluant pas une certaine familiarité, ce qui faisait un assez malheureux contraste avec le jeu, toujours soutenu, de son partenaire. Dans Camille, elle ne manqua pas de recourir à ses effets habituels :

(Elle) cherche volontiers l'effet en passant du ton de la déclamation à celui de la conversation de la comédie. Elle dit, par exemple, sur le ton de l'imprécation tragique, avec l'emphase nécessaire les vers fameux : « Rome, unique objet de mon ressentiment... » (2), puis elle s'arrête pour dire tout simplement, après « Rome enfin que je hais », « parce qu'elle t'honore » sur un ton bref, familier (3).

Ainsi qu'en témoignent les notes laissées par **Mme Segond-Weber**, la doctrine officielle d'interprétation du rôle était, au Conservatoire, de le tenir « en Romaine », c'est-à-dire en force :

1885. Got au Conservatoire voulait qu'on joue Camille en Romaine. Nous nous sommes querellés violemment (4).

(1) MARTEL (*Rachel, détails inédits*, p. 54) cite Camille parmi les rôles qui épuisèrent nerveusement l'actrice : « Le lendemain, elle gardait le lit toute la matinée. Souvent, après la chute du rideau, la paume de ses mains se mouillait, ses lèvres s'agitaient convulsivement, ses yeux jetaient un éclat inaccoutumé. »

(2) C'était prendre le contre-pied de l'interprétation de Rachel.

(3) *XIX^e siècle*, 8 juin 1885.

(4) Annotations (inédites) de Mme Segond-Weber. La brochure originale est au fonds Rondel de l'Arsenal.

A cette conception d'un style plus puissant qu'intense, l'actrice opposait la sienne propre :

Je ne voulais la jouer qu'en femme et en amoureuse, me basant sur l'analyse du rôle et sa synthèse. J'ai tenu bon.

Cette analyse du rôle était la suivante : Camille est une individualiste passive pendant de longs actes (souvenir de l'interprétation de Rachel) ; puis, son amant mort, s'exaltant et devenant impulsive sous les paroles brutales du vieil Horace et sous « l'orgueil lourd et grossier de son frère ». On voit que cette conception du rôle conduit l'interprète à accentuer le caractère odieux du jeune Horace. A propos de la scène entre les deux beaux-frères (II, 3), Mme Segond-Weber notait :

Orgueil, vanité, jactance, intelligence étroite sans modestie.
L'homme devient une brute odieuse.

* *

Avec le xx^e siècle, on en revient aux comédiennes de force. **Mme Silvain**, en 1901, s'efforçait d'apporter une note nouvelle dans la déclamation des fureurs : elle ne respectait pas la tradition classique du crescendo et mêlait l'ironie à la colère. Mais la tragédienne manquait de tendresse, de faiblesse dans toute la première partie du rôle.

Camille fut encore le rôle de début de **Madeleine Roch** en 1903. On la loua d'avoir joué avec « une ardeur sincère », et surtout d'avoir montré « le singulier courage » d'être vraie sans se préoccuper « des conventions de théâtre » (1). La composition d'ensemble était celle-ci :

Charmante et douce créature dont l'amour fervent pour Curiace avait exaspéré la sensibilité ; puis, brusquement, à la nouvelle subite de la mort de l'homme adoré, la transfiguration s'opérait soudainement et nous avions alors devant nous une furie (2).

Une des plus récentes Camilles a été **Véra Korène** (3) (1936). La création surprit un public habitué au style de puissance. Avec elle (et c'est en cela que la composition mérite d'être retenue), la partie essentielle du rôle était celle des inquiétudes

(1) *Revue du Théâtre*, septembre 1903.

(2) E. MAS, *Comœdia*, 1^{er} janvier 1931.

(3) Avec J. Hervé (Horace), Alexandre (le vieil Horace), J. Yonnel (Curiace), G. Rouer (Sabine).