THÉATRE NATIONAL DE STRASBOURG

DIRECTEUR GÉNÉRAL HUBERT GIGNOUX

MILLE FRANCS DE RECOMPENSE

DE VICTOR HUGO

MILLE FRANCS

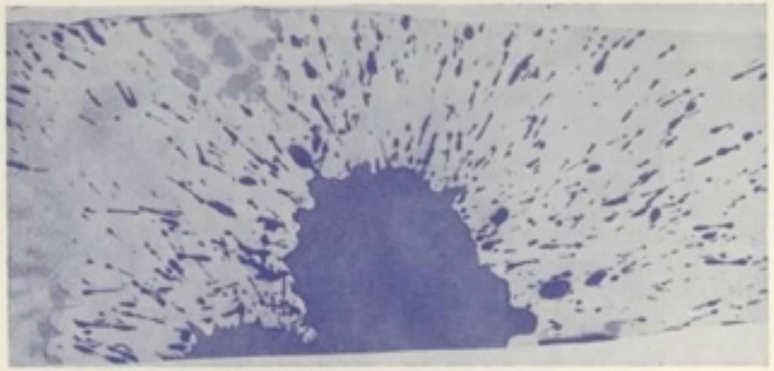
DE

RECOMPENSE

—

Drame en quatre actes

Fac-similé du titre écrit par Victor Hugo en tête du manuscrit de *Mille francs de récompense*.



MILLE FRANCS DE RECOMPENSE : «L'OBSESSION D'UNE IDEE»

Victor Hugo est en exil depuis plus de quatorze ans quand, le 5 février 1866, il commence à écrire « Mille francs de récompense ». Le 11 décembre 1851, après avoir vainement tenté avec d'autres républicains convaincus de susciter une opposition au coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, il a franchi la frontière belge avec le passeport d'un typographe. Le 1er août 1852, il a quitté la Belgique pour aller vivre dans les îles anglo-normandes : Jersey d'abord, dont il sera expulsé en octobre 1855, puis Guernesey.

Après l'échec des *Burgraves*, en 1843, il s'est détourné du théâtre. Des années de silence suivent la chute de sa « trilogie médiévale ». Quand, en exil, il reprend la publication de ses œuvres, les préoccupations politiques l'emportent d'abord : *Napoléon-le-Petit* (1852), *Les Châtiments* (1853). Commencent alors des années d'activité torrentielle, jalonnées par la parution des *Contemplations* (1856), des *Misérables* (1862), de *William Shakespeare* (1864), des *Chansons des rues et des bois* (1865). D'innombrables pages s'accumulent, qui trouvent place dans les publications à venir.

Au moment où Victor Hugo écrit *Mille francs de récompense* paraissent *Les Travailleurs de la mer*. Quelques mois plus tard, il commencera *L'Homme qui rit*.

UN «DRAME MODERNE»

Avant de composer son « drame moderne », Hugo n'est revenu que deux fois au théâtre. En 1854, avec *La Forêt mouillée*, un hommage au printemps dans l'esprit des *Chansons des rues et des bois*, puis en 1865 avec *La Grand'mère*. Dans ces courtes pièces, il abandonne l'idée d'une représentation pour suivre sa seule fantaisie. Il s'y consacre à ses moments perdus, pour se délasser d'œuvres plus astreignantes. Il les destine à un *Théâtre en liberté* réservé au

lecteur, en s'affranchissant ainsi des contraintes de la scène et de la censure politique.

Mille francs de récompense doit figurer d'abord dans ce *Théâtre en liberté*. Contre son habitude, Hugo n'a pas parlé de ce projet. Dans une note de son carnet intime (le 1er février 1866), il est question pour la première fois de « Cinq cents francs de récompense ». Il entame la rédaction le 5, après un temps d'hésitation : il envisage en même temps d'écrire un drame en vers, *Torquemada*, auquel il pense depuis 1859. Le drame en prose l'emporte. *Mille francs de récompense* est « terminé, non achevé » le 29 mars. Les remaniements et les corrections se prolongent jusqu'au 15 avril. « Son dernier drame en prose lui a donc coûté autant de soins que jadis *Ruy Blas* ou *Hernani*. » (Maurice Levaillant)

Pour la première fois, Hugo situe l'action d'une œuvre dramatique dans son siècle (« Paris, hiver 182 . . . » précise le manuscrit). C'est le cas aussi pour *L'Intervention*, petite comédie écrite sur la lancée de *Mille francs de récompense* (du 7 au 14 mai 1866), qui introduit elle aussi le thème de l'argent, mais sur un mode plus détaché et plus fantaisiste.

Ce drame, dit Victor Hugo, « je l'ai fait pour me délivrer de l'obsession d'une idée. » Certaines préoccupations majeures des *Misérables* y restent vivaces. Glapieu rappelle Jean Valjean, mais il n'a pas droit, lui, au rachat social. «Le rachat moral d'un être dépravé trop jeune semble impossible à réaliser, même lorsque sa conscience réveillée appelle et tente cette libération. Par la faute de qui, sinon de la société ? Depuis *Les Misérables*, la pensée de Victor Hugo s'est-elle donc assombrie ? *Mille francs de récompense* est une pièce bien amère, un réquisitoire contre les contraintes et l'inhumanité de la législation pénale. »

(Maurice Levaillant : *Un drame inconnu de Victor Hugo.*)

DES CONDITIONS DE LIBERTE REFUSEES A TOUS

Un thème de ce genre ne devait guère enchanter les censeurs impériaux. L'auteur envisageait-il de faire jouer son drame ? En l'écrivant, il ne perd pas de vue « l'optique scénique ». Il esquisse à trois reprises la plantation du décor complexe où se déroule l'action du premier acte, et le troisième croquis seulement lui donne satisfaction. Mais quand Marc Fournier, directeur du Théâtre de la Porte Saint-Martin, à qui Paul Meurice a signalé l'achèvement de la pièce, demande à l'exilé de la monter avec « des soins religieux », il essuie un refus formel :

Victor Hugo à Jersey
Photos Ch. Hugo - A. Vacquerie

Hauteville-house, 18 avril 1866

Monsieur et cher confrère,

Votre honorable empressement me touche. J'y sens l'écrivain de talent, en même temps que le directeur-artiste. Je m'empresse de mon côté de vous répondre. Pour que le drame écrit par moi cet hiver pût être joué, il faudrait des conditions de liberté refusées en France à tous, et à moi plus qu'à personne. Je suis donc contraint d'ajourner. Du reste, ce drame est composé pour la représentation et complètement adapté à l'optique scénique. Mais, tout à fait jouable au point de vue de l'art, il l'est moins au point de vue de la censure. J'attends, et mon drame paraîtra le jour où la liberté reviendra.

Si, à cette époque-là, vous voulez bien encore vous souvenir de moi, nous pourrons reprendre cette conversation interrompue. Le théâtre de la Porte Saint-Martin, que vous appelez si gracieusement « mon théâtre », m'est cher, et il n'est pas de scène où je rentrerais avec plus de plaisir.

Recevez, mon cher et honorable confrère, avec l'expression de mon regret actuel, l'assurance de ma vive cordialité.

« LEUR HEURE VIENDRA . . . »

Rejetant comme prématurée la proposition de présenter sa nouvelle pièce sur scène, Victor Hugo refuse tout aussi nettement l'idée de la faire paraître en librairie. Et les raisons qu'il invoque ne sont pas entièrement convaincantes.

Ainsi, par exemple, celles qu'il oppose à une demande d'Auguste Vacquerie. Celui-ci lui écrit : « *Et vous avez fait un nouveau drame ! Nous vous forcerons bien de le publier !* » Hugo lui répond :

Paul Meurice
Photo A. Vacquerie

...Non, même malgré votre cordiale et douce insistance, je ne publierai pas ce drame. Je l'ai fait pour me délivrer de l'obsession d'une idée ; mais je n'ai plus beaucoup de temps devant moi, publier un livre me prend autant de temps et me donne plus de peine que d'en faire un. (Et jugez de ce que je deviendrais si je ne vous avais pas !) Il vaut mieux employer les quelques années qui me restent à compléter mon œuvre qu'à publier mes manuscrits. Leur heure viendra plus tard (*).

Victor Hugo sur le rocher des proscrits
Photo Ch. Hugo - A. Vacquerie

L'heure de *Mille francs de récompense* ne devait pas sonner bien vite. En 1870 encore, la pièce figure sur la liste des œuvres à publier dans le *Théâtre en liberté*. Elle n'est pas retenue cependant dans le manuscrit préparé par Victor Hugo pour l'édition de ce recueil, qui ne paraîtra qu'en 1886, un an après sa mort. Relégué dans les œuvres posthumes selon une dernière volonté de l'auteur, le drame devra attendre 1934 pour être proposé au lecteur par Mme Daubray dans le tome VI de l'édition dite de l'« Imprimerie nationale ».

Il faudra attendre 27 ans encore avant que *Mille francs de récompense* ne soit représenté sur scène. C'est le 14 mars 1961, en effet, que le drame a été créé à Metz par la Comédie de l'Est, dans la mise en scène d'Hubert Gignoux. Les décors et costumes étaient d'Abd'El Kader Farrah, la musique d'André Roos.

(*) Les deux lettres reproduites ici sont citées par Mme Daubray dans son « historique » de *Mille francs de récompense* (Tome VI des Œuvres théâtrales complètes, Albin Michel, 1934).

UNE CRÉATION MONDIALE

Le public et la critique accueillent comme une révélation cette jeune pièce d'un vieil auteur. Après quarante représentations sur son circuit régional, la Comédie de l'Est est allée présenter sa découverte au public parisien. A partir du 8 mai 1961, *Mille francs de récompense* est joué au théâtre de l'Ambigu, en alternance avec « La Visite de la vieille Dame » de Friedrich Dürrenmatt : 88 représentations sont réservées au drame de Victor Hugo. Le Syndicat de la critique dramatique et musicale lui décerne son prix pour la saison parisienne 1961.

L'année suivante, en mai, une nouvelle tournée conduit ce spectacle aux Pays-Bas pour quatre jours, et pour une semaine au Théâtre Royal du Parc à Bruxelles. En juin, *Mille francs de récompense* ouvre le Festival international de Zurich 1962. Le 1er septembre, la pièce est présentée dans un cadre qui lui convient au mieux : le Théâtre du Peuple de Bussang, dans les Vosges. En novembre de la même année, la Comédie de l'Est reprend le chemin de la Suisse pour donner huit représentations à Lausanne et dans six autres villes.

A la fin de la saison 1962-1963, au mois de mai, une tournée en République fédérale allemande est patronnée par le ministère des Affaires étrangères et les services culturels de l'Ambassade de France. Elle visite dix villes d'Allemagne, pour s'achever à Munich sur la 160e représentation de *Mille francs de récompense*.

Près de 55.000 spectateurs ont vu jusqu'à présent l'œuvre « oubliée » de Victor Hugo. Il faut y ajouter encore l'appoint des auditeurs de la radio et des téléspectateurs. Un enregistrement de la pièce a été diffusé sur le réseau national par la RTF le dimanche 3 juillet 1961, et le 15 septembre 1967 la deuxième chaîne a programmé *Mille francs de récompense*, tourné sur le plateau du Centre dramatique de l'Est par Patrick Martin avec une équipe technique de la Direction régionale de l'ORTF.

Habillé de neuf par le décorateur Yannis Kokkos, et sous le sigle, maintenant, du Théâtre National de Strasbourg, *Mille francs de récompense* entame une nouvelle carrière. Huit villes d'Italie vont accueillir cette fois-ci le spectacle, en alternance avec « Horace », sous l'égide de l'Association française d'action artistique. Quelque cinquante représentations seront données en France. *Mille francs de récompense*, ainsi, aura été le spectacle joué le plus longtemps par la Compagnie d'Hubert Gignoux, en battant le record détenu jusque là par « *La visite de la vieille Dame* » (176 représentations). Victor Hugo ne s'est pas montré ingrat pour ceux qui ont redécouvert son « drame moderne ».

UNE TENTATIVE DE RENOUVELLEMENT ?

Le mauvais accueil fait aux *Burgraves* se trouve avoir des conséquences beaucoup plus graves que l'échec d'une pièce n'en a d'ordinaire. L'échec temporel se trouve en effet coïncider avec une crise très profonde qui touche à la fois le poète et le dramaturge. Au moment où Hugo, ayant, au cours de la dernière décade, épuisé toutes les possibilités que lui offrait la poésie, ne peut espérer se renouveler sans renouveler de fond en comble sa technique poétique, voilà que le théâtre se révèle incapable de prendre la relève. Nourris des méditations de l'homme politique en puissance qui venait d'écrire la conclusion du *Rhin*, des rêveries du voyageur, de la contemplation du poète, *Les Burgraves* voulaient être à la fois une somme et une expérience. Hélas ! malgré l'appareil eschyléen, le nom, soigneusement choisi, de trilogie, la préface tonitruante, *Les Burgraves* ne sont qu'une pièce comme les autres, à ceci près que les défauts y sont plus apparents et plus irritants que dans n'importe quelle autre pièce de Hugo.

Réduit désormais à déployer pour lui seul ses sortilèges — car il s'agit moins de renoncer au théâtre que de le réinventer par étapes, secrètement, sans abandonner l'espoir qu'un jour, peut-être, sa fantaisie trouvera au théâtre vêtement à sa taille — Hugo va s'abandonner à sa virtuosité verbale et faire sortir de son chapeau de prestidigitateur les fleurs artificielles du *Théâtre en Liberté*. Le rêve envahit la scène imaginaire. Plongeant à pleine mains dans de savoureuses listes de noms propres où resteront prisonniers Clochon-Clochette, Pantalustrade, Beltabidanette, Ogremouche et Moscamierde, le poète délivre Mess Tityrus, Aïrolo, Goulatromba, Tituti, Zubiri et bien d'autres encore, et les fait naître à la féerie. Joliment conventionnel, le décor de théâtre « que tout homme a dans l'esprit » est tantôt une clairière de la forêt, tantôt un cloître abandonné qui domine la mer, tantôt, tout simplement, l'orée d'un bois. Le duc Gallus, vêtu d'or de la tête aux pieds, plie le genou devant la petite paysanne en extase et le beau prince devient roi sous les acclamations d'une foule surgie on ne sait d'où, au milieu de la forêt.

Est-ce simplement du Perrault ou doit-on saluer la naissance d'un nouveau théâtre ? Peut-être n'était-il pas mauvais que Hugo prît ses distances vis-à-vis des directeurs et secouât la tutelle des comédiens autant que celle du public. Mais les fruits de la liberté sont pour le moins aussi décevants que ceux de la contrainte. La verve hugolienne consiste trop souvent à faire dialoguer des marionnettes pour grandes personnes ou, plus simplement encore, à encadrer une situation cocasse ou un mot brillant (« *Avons-nous gardé des princes ensemble ?* » dit le gueux au grand seigneur qui le tutoie). De là toutes ces « comédies cassées » qui durent le temps d'un gag ou d'une plaisanterie et qui se bornent à un fragment de dialogue. Peu importe d'ailleurs que ces personnages falots et charmants n'aient pas grand'chose à dire, et que rien ne conduise jamais nulle part. D'autres fantoches naîtront, qui auront à peu près la même épaisseur, d'autres porteurs de vérités éternelles.

Goulatromba, dessin de Victor Hugo

Car la comédie hugolienne est volontiers sentencieuse, dans une tonalité nettement cynique. Cynisme de bon ton, d'ailleurs, à la fois acerbe et conventionnel. Des personnages comme Maglia, ce frère frondeur d'Olympio né vers 1830 qui semble parfois se confondre avec Don César, se contentent d'accumuler les aphorismes égalitaires et antiféministes qui n'ont d'autre valeur qu'une forme constamment surprenante.

Il serait pourtant injuste de ne voir dans le *Théâtre en Liberté* qu'une série de variations poétiques sur des thèmes proposés par la sagesse des nations. Hugo tente parfois d'échapper à la convention féerique et à la convention satirique. Dans *Mangeront-ils* et plus encore dans *La Forêt mouillée* apparaît, derrière une affabulation à la fois niaise et cocasse, un autre ton. Le monologue de la vieille sorcière, certains passages des discours de Dénarius peuvent être considérés comme la libération d'un pouvoir que *Les Burgraves* laissaient faiblement pressentir, l'épanouissement, au cœur du drame, de la mythologie personnelle de Victor Hugo.

Au cœur, ou plutôt en marge, car le contexte fantaisiste enlève aux images les plus audacieuses une grande partie de leur intérêt. Dans *La Forêt mouillée*, la veine satirique est même si forte que les discours de Dénarius restent constamment à mi-chemin entre le sérieux et le parodique et qu'ils sont constamment commentés par le chœur, fort critique, des animaux et des plantes. Il n'en est pas moins vrai que ces pièces sont assez étroitement liées à l'univers de *La Bouche d'Ombre* pour que l'on puisse soupçonner ce grand rêveur de *Divines Comédies* d'être aussi un rêveur de *Seconds Faust*.

Marine-Terrace (Jersey)
Dessin de Victor Hugo

A défaut d'une certitude sur la forme primitivement envisagée pour *La Fin de Satan*, une page publiée récemment par Maurice Levaillant apporte la preuve que, dans son exil de Jersey, Hugo a beaucoup songé à la pièce inouïe qui lui permettait peut-être, en rompant avec toutes les conventions du drame romantique, de dominer son siècle par le théâtre. Il s'agit d'un acte en prose daté

Victor Hugo avec ses petits-enfants Georges et Jeanne à Guernesey

du 27 avril 1854 dont les protagonistes sont l'Enfer et le Paradis. Quels étaient les développements possibles de ce prologue goethéen, plein de prémonitions de ce qui sera quelques mois plus tard *La Bouche d'Ombre* ? D'après M. Levaillant, les deux actes suivants sont consacrés aux forfaits de Louis XV vieillard, le quatrième mettant en scène, dans la crypte royale de Saint-Denis, les clous du cercueil du roi. Hugo a-t-il jamais rédigé l'acte ultime de ce grand drame du rachat ? Le Prologue mettait, au salut de l'Enfer, une condition : qu'il réussise à faire, d'un damné, un ange. Louis XV le maudit, choisi pour l'horreur même de ses crimes, a-t-il jamais été le héros d'un acte préfigurant la rédemption de Satan ? A-t-on le droit, sur ce seul témoignage, de parler d'une seconde tentative de renouvellement, plus profonde que celle qui s'est exprimée dans la plupart des pièces du *Théâtre en Liberté* ? Plus tard, aux environs de 1867, le même Hugo qui a rêvé ce drame sans exemple, parlera de « *faire exister les personnages en dehors et au-delà du drame même* » et « *d'entr'ouvrir leurs tombes pour en faire sortir leurs voix, comme des souffles de l'ombre* ». Plus tard encore, il esquissera une préface à un drame inconnu, « *drame de pensée pure* » qu'il nomme, provisoirement, « *ce qu'il pourrait être* ». L'imagination ne peut s'empêcher d'établir entre ces trois textes un lien incontrôlable et de s'attarder sur ce théâtre imaginaire dont nous ne saurons sans doute jamais si Hugo a vraiment songé à en projeter les protagonistes sur une vraie scène de théâtre.

RETOUR A LA SCENE

Bien que Hugo ait officiellement renoncé au théâtre, c'est bien ainsi, en effet, que se pose le problème. S'il est vrai que les premières années de l'exil sont dominées par une immense production poétique, l'époque de Guernesey connaît de brusques flambées

dramatiques. La tentative de renouvellement de 1866, à la différence des deux premières qui restaient plus secrètes, a pour objet avoué une reconquête de la scène.

Lorsqu'il écrit *Mille francs de récompense* et la petite comédie de *L'Intervention*, le principal souci de Hugo semble être de ne jamais perdre de vue ce qu'il nomme lui-même « l'optique scénique ». Au demeurant, il lève dans cette œuvre quelques hypothèques importantes : le bariolage historique, le lyrisme, tout ce qui, dans le passé, avait contribué à sa gloire et peut-être à son échec. Les deux pièces sont des pièces modernes, en prose. Le thème, commun au drame et à la comédie, est celui de l'argent. Non pas, comme chez Becque, Augier ou Dumas fils, une série d'abstractions, ruine, rente, héritage, qui, selon les cas, décident du sort des mortels (*Les Corbeaux*, de Becque), ou sont impuissants à empêcher les bons sentiments (*La Question d'Argent*, d'Augier), mais une présence matérielle obsédante. Les objets qui sont devant nos yeux ont, pour chaque personnage, une valeur différente. L'indigence, le désir s'y mesurent. Aux yeux des affamés, de riches fantoches font miroiter des futilités qui coûtent cher et dansent le ballet grotesque d'une tentation exactement chiffrée. La malédiction s'enracine dans le social, fait corps avec la pauvreté. Est-ce là du réalisme ? Ce serait faire bon marché de l'écriture. D'une exemplaire nudité, tout entière signifiante et tout entière déchiffrable, elle atteint parfois, pour la première fois sans doute sur une scène de théâtre, à la perfection terroriste de *Bouvard* et *Pécuchet*. Pourtant Hugo, très vite, renonce à exploiter cette veine. Le drame de l'argent, édulcoré, projeté dans un pays imaginaire où l'on parle en alexandrins, devient prétexte, en 1869, à une féerie amère, *Esca*, qui ramène avec elle toutes les tentations anciennes et sonne l'heure de *Torquemada*.

Jean GAUDON

« HUGO » - Collection « Les grands dramaturges » - L'Arche - 1955

LE THÉATRE NATIONAL DE STRASBOURG

PRÉSENTE

MILLE FRANCS DE RECOMPENSE

MELODRAME EN QUATRE ACTES DE VICTOR HUGO

MISE EN SCENE
HUBERT GIGNOUX

DECORS ET COSTUMES
YANNIS KOKKOS

MUSIQUE
ANDRE ROOS

GLAPIEU, vagabond ..... André POMARAT
CYPRIENNE, fille d'Etiennette ..... Claudine BERTIER
ETIENNETTE, fille du Major Gédouard .... Denise BONAL
LE MAJOR GEDOUARD ..... Hubert GIGNOUX
EDGAR MARC, amoureux de Cyprienne .. R.-Marie FERET
SCABEAU, huissier de saisies ..... Alain RIMOUX
ROUSSELINE, homme d'affaires ..... Paul BRU
DEUX RECORS ..... Yves REYNAUD
Jean-Paul WENZEL
UN MASQUE CHANTANT ..... Paul DESCOMBES
L'INSPECTEUR DE POLICE ..... Serge MARTEL
L'AFFICHEUR ..... Yves REYNAUD
M. DE PONTRESME, magistrat ..... Jacques BORN
BARUTIN, député ..... Jean SCHMITT
UN COSTUMIER ..... Jean-Paul WENZEL
LE BARON DE PUENCARRAL,
banquier ..... Claude PETITPIERRE
HUISSIER D'APPARTEMENT ..... Paul DESCOMBES
HUISSIER DE TRIBUNAL ..... Jean SCHMITT
DEUX GENDARMES ..... Yves REYNAUD
Jean-Paul WENZEL
MASQUES ..... Paul BRU
Philippe MERCIER
Claude PETITPIERRE
Alain RIMOUX
MULATRESSES ..... Dominique ARDEN
Corinne CODEREY
Geo LACHAT

Directeur technique ..... Michel VEILHAN
Régisseur général ..... Paul BRECHEISEN
Chef électricien ..... Edgar ERNST
Electricien stagiaire ..... Michel BONILLO
Chef machiniste ..... Gérard VIX
Machinistes ..... Marcel SCHMITT
Bernard WAELDE
Chauffeur machiniste ..... André RIEMER
Construction des décors ..... André PHILIPPON
André WIMMER
Gérard VIX
René HUGEL
Marcel SCHMITT
Raymond JACQUES
André RIEMER
Alphonse FRITSCH
Jean-Pierre SOCCOJA
Jean-Claude POIREL
Bernard WAELDE
André BACHER
Peinture des décors et accessoires ..... Rolf DIETZ
Armelle DECAUX
Jean-Michel CASTAGNE
Réalisation des costumes ..... Nicole GALERNE
Raymond et Carmen BLEGER
Marie-Louise HECKER

Deux entractes de 15 minutes.

La première de ce spectacle, la 4.361e représentation depuis la création de la Comédie de l'Est, a eu lieu le 9 octobre 1969 au Théâtre-Maison de la Culture de Reims.

« Mille francs de récompense » a été créé par la Comédie de l'Est le 14 mars 1961 au Théâtre Municipal de Metz.

Programme conçu et réalisé par Louis Cousseau et René Fugler sur une maquette de Jean Percet.

VICTOR HUGO : ECRITS SUR LE THEATRE

LE POETE ET LA MULTITUDE

Le théâtre est le point frontière de la civilisation et de l'art ; c'est le lien d'intersection de la société des hommes avec ses vices, ses préjugés, ses aveuglements, ses tendances, ses instincts, son autorité, ses lois et ses mœurs, et de la pensée humaine avec ses libertés, ses fantaisies, ses aspirations, son magnétisme, ses entraînements et ses enseignements.

Au théâtre le poète et la multitude se regardent : quelquefois ils se touchent, quelquefois ils s'affrontent, quelquefois ils se mêlent : mélange fécond. D'un côté une foule, de l'autre un esprit. Ce quelque chose de la foule qui entre dans un esprit, ce quelque chose d'un esprit qui entre dans la foule, c'est l'art dramatique tout entier.

LE TAS DE PIERRES

TROIS ESPECES DE SPECTATEURS

Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement, les femmes ; deuxièmement, les penseurs ; troisièmement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action ; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion ; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères. Si l'on étudie attentivement ces trois classes de spectateurs, voici ce qu'on remarque : la foule est tellement amoureuse de l'action, qu'au besoin elle fait bon marché des caractères et des passions (1). *Les femmes, que l'action intéresse d'ailleurs, sont si absorbées par les développements de la passion, qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères ; quant aux penseurs, ils ont un tel goût de voir des caractères, c'est-à-dire des hommes, vivre sur la scène, que, tout en accueillant volontiers la passion comme incident naturel dans l'œuvre dramatique, ils en viennent presque à y être importunés par l'action. Cela tient à ce que la foule demande surtout au théâtre des sensations ; la femme, des émotions ; le penseur, des méditations. Tous veulent un plaisir ; mais ceux-ci, le plaisir des yeux ; celles-là, le plaisir du cœur ; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité.*

Disons-le en passant, nous ne prétendons rien établir ici de rigoureux, et nous prions le lecteur d'introduire de lui-même dans notre pensée les restrictions qu'elle peut contenir. Les généralités admettent toujours les exceptions ; nous savons fort bien que la foule est une grande chose dans laquelle on trouve tout, l'instinct du beau comme le goût du médiocre, l'amour de l'idéal comme l'appétit du commun ; nous savons également que tout penseur complet doit être femme par les côtés délicats du cœur ; et nous n'ignorons pas que, grâce à cette loi mystérieuse qui lie les sexes l'un à l'autre aussi bien par l'esprit que par le corps, bien souvent dans une femme il y a un penseur. Ceci posé, et après avoir prié de nouveau le lecteur de ne pas attacher un sens trop absolu aux quelques mots qui nous restent à dire, nous reprenons.

Pour tout homme qui fixe un regard sérieux sur les trois sortes de spectateurs dont nous venons de parler, il est évident qu'elles ont toutes les trois raison. Les femmes ont raison de vouloir être émues, les penseurs ont raison de vouloir être enseignés, la foule n'a pas tort de vouloir être amusée. De cette évidence se déduit la loi du drame. En effet, au delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal,

(*) C'est-à-dire du style. Car, si l'action peut, dans beaucoup de cas, s'exprimer par l'action même, les passions et les caractères, à très peu d'exceptions près, ne s'expriment que par la parole. Or la parole au théâtre, la parole fixée et non flottante, c'est le style.
Que le personnage parle comme il doit parler, *sibi constet*, dit Horace. Tout est là.

créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire, et nous le répétons, des hommes; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale : tel est le but du drame. On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant, et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame.

Préface de RUY BLAS - Paris, 25 novembre 1838

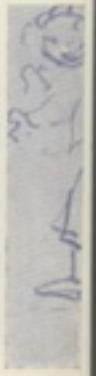
L'AVOCAT DU PEUPLE

Dans l'obscur et vertigineux débat de la conscience que s'était-il dit ? Ceci : « — Le peuple est un silence. Je serai l'immense avocat de ce silence. Je parlerai pour les muets. Je parlerai des petits aux grands et des faibles aux puissants. C'est là le but de mon sort. Dieu veut ce qu'il veut, et il le fait (. . .). J'ai une mission. Je serai le lord des pauvres. Je parlerai pour tous les taciturnes désespérés. Je traduirai les bégaiements. Je traduirai les grondements, les hurlements, les murmures, la rumeur des foules, les plaintes mal prononcées, les voix inintelligibles, et tous ces cris de bêtes qu'à force d'ignorance et de souffrance on fait pousser aux hommes. Le bruit des hommes est inarticulé comme le bruit du vent ; ils crient, mais on ne les comprend pas ; crier ainsi équivaut à se taire, et se taire est leur désarmement. Désarmement forcé qui réclame le secours. Moi, je serai le secours. Moi, je serai la dénonciation. Je serai le Verbe du Peuple. Grâce à moi, on comprendra. Je serai la bouche sanglante dont le bâillon est arraché. Je dirai tout. Ce sera grand. »

Oui, parler pour les muets, c'est beau ; mais parler aux sourds, c'est triste. C'était là la seconde partie de son aventure.

A CHAQUE SIECLE SA LANGUE

Au demeurant, prosateur ou versificateur, le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la correction. Non cette correction toute de surface, qualité ou défaut de l'école descriptive, qui fait de Lhomond et de Restaut les deux ailes de son Pégase ; mais cette correction intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée du génie d'un idiome, qui en a sondé les racines, fouillé les étymologies ; toujours libre, parce qu'elle est sûre de son fait,



et qu'elle va toujours d'accord avec la logique de la langue. Notre Dame la grammaire mène l'autre aux lisières ; celle-ci tient en laisse la grammaire. Elle peut oser, hasarder, créer, inventer son style : elle en a le droit. Car, bien qu'en aient dit certains hommes qui n'avaient pas songé à ce qu'ils disaient, et parmi lesquels il faut ranger notamment celui qui écrit ces lignes, la langue française n'est pas fixée et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. Les choses sont ainsi. Quand le corps change, comment l'habit ne changerait-il pas ? Le français du dix-neuvième siècle ne peut pas plus être le français du dix-huitième, que celui-ci n'est le français du dix-septième, que le français du

dix-septième n'est celui du seizième. La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. A certains temps, elles quittent un rivage du monde de la pensée et en envahissent un autre. Tout ce que leur flot déserte ainsi sèche et s'efface du sol. C'est de cette façon que des idées s'éteignent, que des mots s'en vont. Il en est des idiomes humains comme de tout. Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose. Qu'y faire ? cela est fatal. C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos Josués littéraires crient à la langue de s'arrêter : les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent. Voilà pourquoi le français de certaine école contemporaine est une langue morte.

Préface de CROMWELL - Octobre 1827

LE THEATRE EST UN LIEU D'ENSEIGNEMENT

On ne saurait trop le redire, pour quiconque a médité sur les besoins de la société, auxquels doivent toujours correspondre les tentatives de l'art, aujourd'hui plus que jamais le théâtre est un lieu d'enseignement. Le drame, comme l'auteur de cet ouvrage voudrait le faire, et comme le pourrait faire un homme de génie, doit donner à la foule une philosophie, aux idées une formule, à la poésie des muscles, du sang et de la vie, à ceux qui pensent une explication désintéressée, aux âmes altérées un breuvage, aux plaies secrètes un baume, à chacun un conseil, à tous une loi.

Il va sans dire que les conditions de l'art doivent être d'abord et en tout remplies. La curiosité, l'intérêt, l'amusement, le rire, les larmes, l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature, l'enveloppe merveilleuse du style, le drame doit avoir tout cela, sans quoi il ne serait pas le drame ; mais pour être complet, il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire. Laissez-vous charmer par le drame, mais que la leçon soit dedans, et qu'on puisse toujours l'y retrouver quand on voudra disséquer cette belle chose vivante, si ravissante, si poétique, si passionnée, si magnifiquement vêtue d'or, de soie et de velours. Dans le plus beau drame, il doit toujours y avoir une idée sévère, comme dans la plus belle femme il y a un squelette.

L'auteur ne se dissimule, comme on voit, aucun des devoirs austères du poète dramatique. (...) En présence d'une tâche aussi immense que celle du théâtre au dix-neuvième siècle, il sent son insuffisance profonde, mais il n'en persévérera pas moins dans l'œuvre qu'il a commencée. Si peu de chose qu'il soit, comment reculerait-il, encouragé qu'il est par l'adhésion des esprits d'élite, par l'applaudissement de la foule, par la loyale sympathie de tout ce qu'il y a aujourd'hui dans la critique d'hommes éminents et

écoutés ? Il continuera donc fermement ; et, chaque fois qu'il croira nécessaire de bien faire voir à tous, dans ses moindres détails, une idée utile, une idée sociale, une idée humaine, il posera le théâtre dessus comme un verre grossissant.

Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois, le poète disait : le public ; aujourd'hui le poète dit : le peuple.

Préface d'ANGELO, TYRAN DE PADOUE - 7 mai 1835

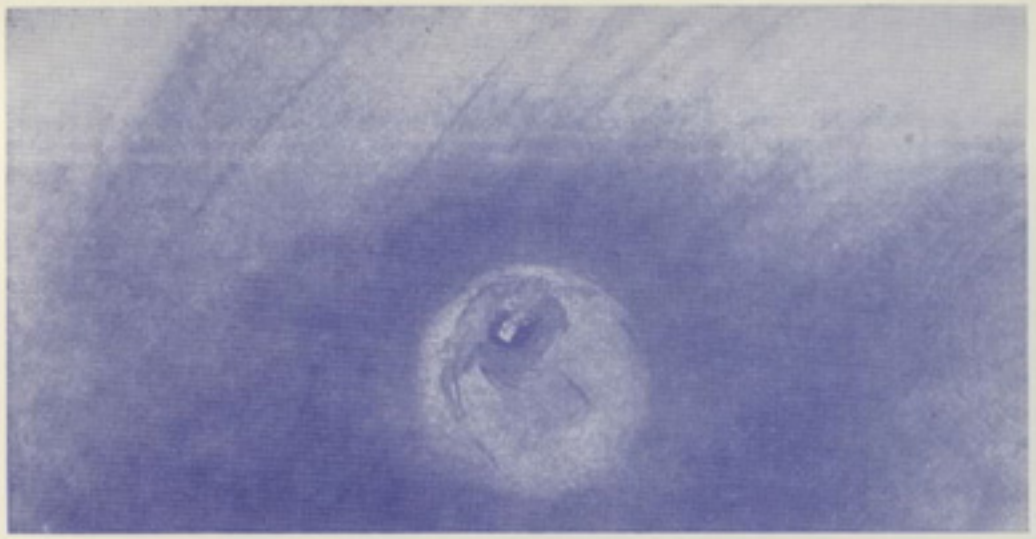
LE DRAME EST UN MIROIR

D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit : le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie.

C'est une grande et belle chose que de voir se déployer avec cette largeur un drame où l'art développe puissamment la nature ; un drame où l'action marche à la conclusion d'une allure ferme et facile, sans diffusion et sans étranglement ; un drame enfin où le poète remplisse pleinement le but multiple de l'art, qui est d'ouvrir au spectateur un double horizon, d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur par leurs discours et leurs actions, l'intérieur par les *a parte* et les monologues ; de croiser en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience.

On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique. Non qu'il convienne de faire, comme on dit aujourd'hui, de la couleur locale, c'est-à-dire d'ajouter après coup quelques touches criardes çà et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là ; tant mieux. Il est bon que les avenues de l'art soient obstruées de ces ronces devant lesquelles tout recule, excepté les volontés fortes. C'est d'ailleurs cette étude, soutenue d'une ardente inspiration, qui garantira le drame d'un vice qui le tue, le commun. Le commun est le défaut des poètes à courte vue et à courte haleine. Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or.



Planète, crayon et lavis de Victor Hugo

Préface de CROMWELL - Octobre 1827

Les dessins et illustrations sont extraits des ouvrages suivants :

Album Hugo, *Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964*
Henri GUILLEMIN, Victor Hugo par lui-même, *Editions du Seuil, 1951*
Victor Hugo dessinateur, *Editions du Minotaure, 1963*

THÉATRE NATIONAL DE STRASBOURG

Directeur Général : HUBERT GIGNOUX

ADMINISTRATION

Directeur Administratif : Raymond WIRTH • Secrétaire Général : Louis COUSSEAU • Secrétaire Général Adjoint : René FUGLER • Administrateur des tournées : Jean DUCHESNE • Chef du Secrétariat : Caroline SINGER • Secrétariat : Patricia GUHL - Paulette HECKER - Anne-Marie NEY - Josiane SPRAUER • Service des Abonnements : Monique PRIVAT - Marie-Noëlle BARRET Comptabilité : Albert BOTELLA - Geneviève UYTTERHAEGUE - Nicole WENDLING • Standardiste : Violette MAILLET.

COMÉDIENS

Troupe : Claudine BERTIER - Denise BONAL - Jacques BORN - Paul BRU - Bernard FREYD - Hubert GIGNOUX - Geo LACHAT - Pierre LEFEVRE - Philippe MERCIER - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - Jean SCHMITT.

En représentation : Michel AMPHOUX - Dominique ARDEN - Pierre BOLO - Corinne CODEREY - Paul DESCOMBES - René-Marie FERET - Robert GIRONES - Jean-Louis HOURDIN - Marguerite LEFEVRE - José LEMIUS - Serge MARTEL - Yves REYNAUD - Alain RIMOUX - Jean-Paul WENZEL Daniel ZUILI.

METTEURS EN SCÈNE

Hubert GIGNOUX - P.-Etienne HEYMANN - Pierre LEFEVRE - André POMARAT - André STEIGER.

DÉCORATEURS DES SPECTACLES

André ACQUART - Roland DEVILLE - Yannis KOKKOS - Serge MARZOLFF.

DÉCORATION TNS ET GRAPHISME

Décorateur permanent : Roland DEVILLE - Graphiste : Jean PERCET.

MUSICIENS

André ROOS (Directeur de la Musique).

SERVICE TECHNIQUE

Directeur Technique : Michel VEILHAN - Assistant Technique : René CAVANDOLI - Secrétariat Technique : Michèle WEILL • Régisseur Général : Paul BRECHEISEN - Régisseurs : Jean-Michel JUNG - Jean JACQUEMOND • Régisseur du Son : Raymond BURGER • Couture : Nicole GALERNE (Chef d'atelier) - Tailleur : Raymond BLEGER - Atelier : Carmen BLEGER - Marie-Louise HECKER • Peinture : Rolf DIETZ (Chef d'atelier) - Armelle DECAUX - Bernard WAELDE (Machiniste peintre) • Accessoires : Jean-Michel CASTAGNE • Electricité : Edgar ERNST (Chef électricien) - Bernard KLARER - Roland HEINTZELMAN - Jean-Claude FUX • Tapisserie : André WIMMER (Chef de plateau T.N.S.) - Marcel SCHMITT • Serrurerie : Jean-Claude POIREL - André RIEMER (Chauffeur) - André BACHER • Menuiserie : André PHILIPPON (Chef d'atelier) - Alphonse FRITSCH - René HUGEL (2e chef machiniste tournées) - Raymond JACQUES - Jean-Pierre SOCCOJA - Gérard VIX (1er chef machiniste tournées) - Laboratoire Photo : Sabine STROSSER.

BUREAU D'ÉTUDES

Animateur : André STEIGER.

ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE DU TNS

Directeur : Pierre LEFEVRE.

Régisseur : Eber PORTIELLO.

COURS DE JEU

Interprétation : Denise BONAL - Pierre-Etienne HEYMANN - Hubert GIGNOUX - Gaston JUNG - Pierre LEFEVRE - Claude PETITPIERRE - André POMARAT - André STEIGER • Voix et chant : André ROOS • Diction : Dina LEVY • Danse et éducation corporelle : Yolande MARZOLFF • Escrime : Maître BOUZY • Judo : Fernand SIMON • Mime : René QUELLET • Recherches d'expression : Claude PETITPIERRE • Radio (avec autorisation spéciale de l'O.R.T.F.) : Jacques TARRONI.

COURS TECHNIQUE

Mise en scène : Pierre LEFEVRE • Décoration : Serge CREUZ - Roland DEVILLE • Peinture et modelage : Marcel SCHWARZ • Histoire du théâtre : Gaston JUNG - Jacques BORN • Scénographie : Arik JOUKOVSKY • Régie : Paul BRECHEISEN - Eber PORTIELLO.

IMPR. - STRASBOURG

24e
SAISON
126e
SPECTACLE

1, rue du Gén.-Gouraud
7, place de la République
Tél. 35.63.60 et 35.44.52
Strasbourg

TNS

THÉATRE NATIONAL DE STRASBOURG

TNS