

300

ENCYCLOPÉDIE-RORET

PEINTRE-DÉCORATEUR
DE THÉÂTRE

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

Manuel du Peintre en Bâtimens, Vernisseur et Vitrier, traitant de l'emploi des Couleurs et des Vernis pour l'assainissement et la décoration des habitations, de la pose des Papiers de tenture et du Vitrage, par RIFFAULT, VERGNAUD, TOUSSAINT et F. MALEPEYRE. Nouvelle édition revue et augmentée du Peintre d'enseignes, de la Pose des vitraux, etc. 1 vol. orné de 44 fig. 3 fr.

— Peintre en Voitures, par V. THOMAS, maître de conférences à la Faculté des Sciences de Rennes. 1 vol. orné de 54 figures. 3 fr.

— Peinture à l'Aquarelle. Gouache, Miniature, Peinture à la cire, Peintures orientales, procédé Raffaëlli, etc. Nouvelle édition par Henry GUÉDY. 1 vol. 3 fr.

— Peinture sur Verre, Porcelaine, Faïence et Émail, traitant de la décoration de ces matières, ainsi que de la fabrication des Emaux et des Couleurs vitrifiables et de l'Émaillage sur métaux précieux ou communs et sur terre cuite, par REBOULLEAU, MAGNIER et ROMAIN. 1 vol. avec fig. Nouv. édit. revue par H. BERTRAN. 3 fr. 50

— Peinture et Vernissage des Métaux et du Bois, traitant des Couleurs et des Vernis propres à décorer les Métaux et les Bois, de l'imitation sur métal des bois indigènes et exotiques, de l'ornementation des Articles de ménage et des Objets de fantaisie, suivi de l'imitation des Laques du Japon sur menus articles, par FINK et LACOMBE. 1 vol. orné de figures. 2 fr.

— Couleurs (Fabricant de) à l'huile et à l'eau, Laques, Couleurs hygiéniques, Couleurs fines, etc., par RIFFAULT, VERGNAUD, TOUSSAINT et MALEPEYRE. 2 vol. accompagnés de planches. 7 fr.

— Perspective appliquée au Dessin et à la Peinture, par VERGNAUD. 1 vol. accompagné de planches. 3 fr.

— Dorure sur bois à l'eau et à la mixtion, par les procédés anciens et nouveaux, traitant des Peintures laquées sur Meubles et sur Sièges, par SAULO. 1 vol. 1 fr. 50

Art du Peintre, Doreur et Vernisseur, par WATIN; 14^e édit., revue pour la fabrication et l'application des couleurs, par Ch. et F. BOURGEOIS, et augmentée de l'Art du Peintre en voitures, en marbres et en faux-bois, par J. DE MONTIGNY, ingénieur. 1 vol. in-8°. 6 fr.

MANUELS-RORET

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE-DÉCORATEUR

DE THÉÂTRE

UTILE

AUX DÉCORATEURS, AUX AUTEURS DRAMATIQUES,
AUX ACTEURS ET AUX AMATEURS DE THÉÂTRE

PAR

GUSTAVE COQUIOT

Auteur dramatique,

Ancien élève de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts.

PRÉFACE DE M. L. JUSSEAUME

ORNÉ DE CINQUANTE DESSINS DE L'AUTEUR

PARIS

ENCYCLOPÉDIE-RORET

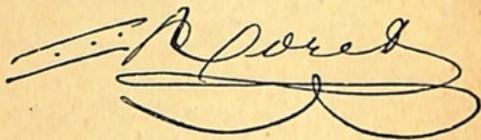
L. MULO, LIBRAIRE-ÉDITEUR

12 RUE HAUTEFEUILLE, 12

1910

AVIS

Le mérite des ouvrages de l'**Encyclopédie-Roret** leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume, il porte la signature de l'Éditeur, qui se réserve le droit de le faire traduire dans toutes les langues, et de poursuivre, en vertu des lois, décrets et traités internationaux, toutes contrefaçons et toutes traductions faites au mépris de ses droits.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Roret', with a large, decorative flourish underneath.

PRÉFACE

Un philosophe, Renan, je crois, a dit : « On parle d'autant mieux des choses qu'on les ignore davantage. » Mon ami Gustave Coquiot connaît trop bien son sujet pour que son petit traité soit parfait. A vrai dire il ne s'adresse guère aux décorateurs ou à ceux qui le voudraient devenir, on n'apprend pas à nager en lisant un traité sur la natation, fût-il excellent.

Mais ce petit manuel sera lu avec grand intérêt et grand profit par tous ceux qui de près ou de loin touchent au théâtre, et en ce vingtième siècle qui n'y touche un peu ou n'y voudrait toucher. Auteurs, directeurs, acteurs et... spectateurs y trouveront des renseignements ingénieusement rassemblés sur des choses qu'ils connaissent mal pour les voir les uns de trop près, les autres de trop loin.

La partie historique qui nous fait espérer le fort volume manquant sur le sujet est très curieusement documentée et fait regretter les trop

étroites limites qu'impose le format de cet amusant ouvrage.

A la vérité le vrai manuel du décorateur c'est l'indicateur des chemins de fer, j'entends par là qu'un décorateur de théâtre doit voyager beaucoup et après avoir voyagé beaucoup voyager encore ; émousser la pointe de son piolet sur les durs névés des glaciers, polir les clous de ses souliers ferrés sur les rocs après avoir eu chaud dans la plaine, senti l'humide frisson des hautes futaies toujours sombres et laissé mouiller son visage par les embruns de la mer salée. La Nature et ses changeantes féeries sans cesse renouvelées voilà la vraie école, le seul modèle que sans espérer l'atteindre jamais on doit sans cesse tendre à approcher. La continuité de l'effort en partie vain en fait la noblesse et la beauté.

Nous voici haut et loin pour être partis de simples tréteaux. Mais comme dit Edmond Rostand, il faut faire tout ce qu'on peut sur la plus humble échelle. C'est ce qu'a fait mon ami Gustave Coquiott au petit manuel duquel je souhaite bonne chance et ce de tout cœur.

LUCIEN JUSSEAUME.

NOUVEAU MANUEL COMPLET

DU

PEINTRE-DÉCORATEUR DE THÉÂTRE

AVANT-PROPOS

Si étrange que cela puisse paraître, il n'existait pas jusqu'à ce jour un seul livre consacré aux décors de théâtre.

Les éditeurs sont, en général, des gens routiniers : ils rééditent cent fois les mêmes ouvrages ; mais dès qu'il s'agit d'un sujet nouveau, ils connaissent toutes les inquiétudes.

Les décors de théâtre ? Quel beau sujet, pourtant !

Avant mon affirmation, on pouvait penser que les éditeurs qui s'intitulent modestement « éditeurs d'art » avaient songé à glorifier ces accessoires si importants ; moi-même, je me le figurais volontiers.

Un jour, mon ami Lucien Jusseaume, le célèbre peintre-décorateur qui a contribué si largement à la gloire des mises en scène du théâtre de l'Opéra-

Peintre-décorateur.

Comique, du théâtre Antoine et de l'Odéon, m'avertit de mon erreur.

Des sources bibliographiques consultées, entre autres le lexique si complet de l'éditeur Le Soudier, me convainquirent qu'il n'y avait réellement pas un seul livre de la nature de celui que l'éditeur Mulo m'a demandé de présenter au public.

J'ai rempli cette tâche avec plaisir, en auteur dramatique qui aime ardemment le théâtre, depuis le trou du souffleur jusqu'au cintre.

J'ai voulu faire œuvre de vulgarisation, rien de plus; le cadre étroit de cet ouvrage ne permettait aucun développement artistique; de petites images commentent un peu çà et là le texte, voilà tout.

Pour plus de clarté, j'ai pensé qu'il fallait d'abord, dans une première partie, exposer l'histoire du décor, la raconter dans tous ses détails, parler du décor lui-même sous tous ses aspects, et qu'ensuite il convenait de dire, dans une seconde partie, comment on fait les décors et comment on les équipe, une fois qu'ils sont arrivés au théâtre, dans le long chariot tout brinqueballant.

Ce petit livre s'adresse à tous ceux qui vivent du théâtre et à tous ceux qui l'aiment, comme dirait Montaigne, « jusque dans ses verrues »! propos ici toutefois irrévérencieux; car les décors ne sont point toujours des verrues, mais constituent souvent, au contraire, une magnifique parure pour l'action scénique.

Un mot encore : dans ce petit historique du

décor de théâtre, je dois me contenter de remonter à l'histoire du théâtre en Grèce et ne pas chercher en un autre pays une manifestation théâtrale plus lointaine; car déjà les Grecs eux-mêmes contemporains d'Aristote (340 av. J.-C.) ignoraient à peu près tout des origines du théâtre.

D'un autre côté, pour « situer » le décor, simple accessoire, je suis obligé de détailler quelques-uns des aspects d'ensemble des théâtres anciens. Sinon, comment pourrais-je espérer intéresser avec l'histoire seule du décor, si je ne disais pas comment on utilisait cet accessoire qui, à travers les siècles, a connu des fortunes diverses, pour arriver de nos jours à un épanouissement presque total?

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DU DÉCOR

CHAPITRE PREMIER

Le théâtre grec.

Historique : origines du théâtre grec. — La Tragédie, la Comédie. — Concours dramatiques. — Représentations. — Différentes parties architecturales du théâtre. — Comment se plaçaient les principaux spectateurs. — Détails de l'orchestre. — Détails de la scène et décors. — La machinerie. — Les acteurs : leurs costumes et leurs masques. — Le public.

Il est à peu près établi que les chants et les danses célébrant le culte de Dionysos, dieu de la Vigne, donnèrent naissance au drame grec, particulièrement dans les villes de Mégare et de Corinthe.

On croit qu'à l'origine un homme improvisait une chanson devant une statue du dieu et que d'autres hommes reprenaient en chœur et en dansant un refrain traditionnel.

Le premier « metteur en scène » fut Arion de Corinthe (vers 600 av. J.-C.), car ce fut lui qui, le premier, obligea un chœur à chanter une ode

dithyrambique et à danser en mesure autour d'un autel.

Ce chœur paraît avoir été constitué par cinquante hommes déguisés en satyres, que les grecs appelaient τράγοι « boucs », d'où le nom de τραγῳδία, baptisant la Tragédie qui devait en naître.

La Tragédie.

Thespis, né vers 580 av. J.-C., dans le dème attique d'Icarie, passe pour avoir transformé le premier l'ode dithyrambique en drame, consacré d'abord et encore aux aventures de Dionysos.

Mais bientôt le drame s'élargit, et le chœur n'est plus composé de satyres qui célèbrent le dieu.

Il y a un acteur qui converse avec le chef du chœur et il doit représenter plusieurs personnages d'une action tout à fait étrangère maintenant au culte de Dionysos.

Puis apparaissent les grands poètes tragiques : Eschyle et Sophocle.

Le premier fait emploi d'un second acteur ; le second, d'un troisième ; et l'on attribue à l'un des deux grands tragiques l'invention des *décors peints* qui doivent augmenter l'illusion.

Quels étaient ces décors ? Comment les « équippait-on » ? On ne possède sur ces sujets aucun renseignement.

La Comédie.

L'histoire primitive de la Comédie est également très obscure.

On trouve seulement mention d'Épicharme de Cos, vers 470 av. J.-C., qui vécut à Syracuse et à Mégare en Sicile, et fut célèbre pour avoir fait représenter des sortes de scènes burlesques empruntées à la mythologie.

Puis la Comédie devint politique et satirique. Parmi les plus illustres auteurs de cette époque, on cite Cratinus, Cratès, Eupolis et le plus renommé de tous Aristophane, qui naquit vers 448.

Enfin la Comédie attaqua et ridiculisa seulement les mœurs. Elle devint la comédie de caractères d'où devaient dériver, dans la suite des temps, les pièces de Plaute, de Térence et de Molière.

Les Concours dramatiques.

Aux grandes fêtes, aux Lénéennes et aux Dionysies, on organisait un concours entre les auteurs dramatiques. Cela n'eût pas fait l'affaire de nos auteurs notoires, mais usés, qui changent chaque saison à peine l'ordre des scènes de la même sempiternelle pièce.

On admettait au concours trois poètes comiques et trois tragiques. Toutes facilités leur étaient accordées pour la représentation de leurs œuvres. Le

premier archonte avait la surveillance des grandes Dionysies, et l'archonte-roi, celle des Lénéennes.

Les représentations.

Le poète, une fois admis à concourir, avait droit à un chorège et à trois acteurs, qui étaient suivis d'un maître du chœur et d'un joueur de flûte.

Les chorèges étaient des citoyens riches qui subvenaient, en partie, dans ces temps heureux, aux dépenses des représentations dramatiques.

Les maîtres du chœur, les acteurs et les joueurs de flûte étaient, eux, des artistes de profession.

Les poètes et les acteurs étaient rétribués par l'État.

Le chorège payait de son côté le maître du chœur et le joueur de flûte, ainsi que les personnages secondaires nécessités par l'action.

Les costumes des acteurs, les décors et autres accessoires étaient fournis par le fermier du théâtre.

Les répétitions avaient lieu sous la surveillance du poète.

Sophocle essaya deux fois, mais sans succès, trahi par sa voix, de jouer un rôle dans ses propres pièces.

Euripide et Aristophane restèrent, eux, toujours, dans « la coulisse ».

Les spectateurs pouvaient être satisfaits quant à la durée du spectacle : il commençait de bon matin pour ne se terminer qu'à la nuit.

L'organisation architecturale.

Mais comment était organisé le théâtre grec ?

On en a des données d'après certaines peintures de vases datant des III^e et IV^e siècles av. J.-C., d'après des ruines de théâtres anciens, enfin d'après des témoignages de Vitruve (10 av. J.-C.) et de plusieurs scholiastes; mais, en somme, nous ne connaissons guère les détails de l'organisation matérielle du théâtre grec.

Néanmoins, on peut affirmer que le théâtre grec se composait surtout de trois parties principales, à savoir : 1^o le *θέατρον* proprement dit, où prenaient place les spectateurs; 2^o l'*ὄρχήστρα*, où se tenait le chœur; 3^o le *λογεῖον*, réservé aux acteurs.

Le *θέατρον* était formé d'un grand nombre de rangées de sièges, établies en demi-cercle et adossées au versant d'une colline. Des escaliers (*a*) qui rayonnaient de bas en haut et des couloirs (*b*) conduisaient aux différentes places.

Les deux dessins 1 et 2, représentés ci-contre : l'un, l'état actuel du plan du théâtre de Dionysos, à Athènes, l'autre, la restauration du plan du théâtre d'Épidaure, donnent, d'ailleurs, l'idée que l'on peut se faire du théâtre grec. Sans doute, bien des points architecturaux et scéniques n'ont pas encore été éclaircis; mais, tout de même, on voit, quant à l'ensemble, quelle était la forme générale des escaliers, de l'orchestre et de la scène.

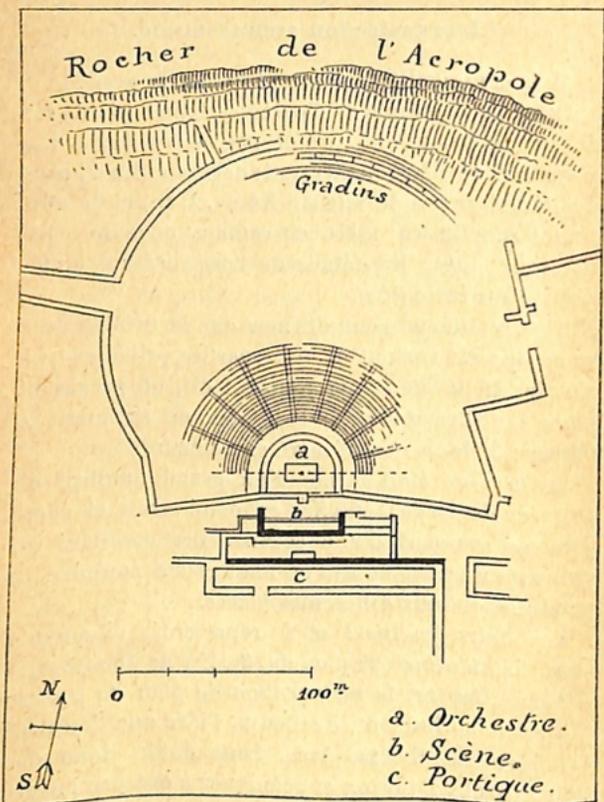


Fig. 1. — Plan du théâtre de Dionysos à Athènes.
(État actuel.)

Nous avons décrit ce qu'on appelait le θέατρον; voyons donc les autres parties du théâtre.

Au bas de la rangée inférieure du θέατρον se trouvait l'orchestre.

Les sièges et l'orchestre étaient à ciel ouvert.

Le λογεῖον faisait face à l'orchestre.

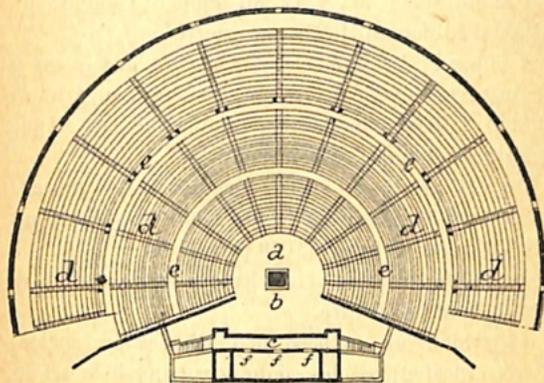


Fig. 2. — Restauration du plan du théâtre d'Épidaure.

Dans les ruines de théâtres que l'on peut actuellement consulter, c'est une plate-forme en pierre haute de 12 pieds environ, ouverte dans la direction du théâtre, mais fermée sur les trois autres faces.

Le décor ordinaire des pièces grecques étant généralement un palais, l'arrière-plan représentait le plus souvent un édifice à trois étages s'ouvrant sur la scène par trois ou cinq portes.

La scène était, croit-on, abritée par une toiture.

Les premiers théâtres furent construits en bois. Par la suite, 500 av. J.-C., au temps d'Eschyle, on décida d'édifier un théâtre en pierre.

A l'époque de Sophocle (495-405 av. J.-C.), on a de fortes raisons de croire que les sièges supérieurs étaient taillés dans le roc, tandis que les sièges inférieurs étaient des bancs de bois.

On dit que 15 000 spectateurs pouvaient prendre place dans le théâtre d'Athènes. Celui d'Éphèse avait été bâti pour recevoir 55 000 personnes.

Le public trouvait généralement accès aux sièges par le haut du théâtre.

Cependant on suppose qu'à Athènes, les spectateurs entraient par les couloirs voisins de la scène, et de là, gagnaient, par les escaliers, les différentes places.

Aux magistrats et aux personnages qui avaient rendu des services au pays, on réservait les sièges du premier rang.

Au temps de la plus grande prospérité de la Grèce, on construisit en marbre ces sièges qui portèrent en outre, gravés, les noms de leurs illustres occupants.

La scène et les décors.

Il ne faut pas se le dissimuler : nous n'avons, au sujet des détails de l'orchestre, aucun renseignement précis.

N'épiloguons donc pas sur des dispositions architecturales et sur des idées que les fouilles récentes aux théâtres d'Épidaure et d'Athènes ont complètement modifié.

Quant à la scène elle-même, ce que l'on sait tout d'abord, c'est qu'elle était beaucoup plus étroite que celle des théâtres modernes. Ainsi, au grand théâtre d'Épidaure, la profondeur n'était pas supérieure à huit pieds.

Voilà qui doit consoler M. Bernier, l'architecte du nouvel Opéra-Comique de Paris, lui qui a construit une scène manifestement trop petite pour nos actuelles mises en scène.

On s'accorde presque généralement sur ceci : que le fond de la scène était une sorte de palais, de la hauteur d'une maison à deux étages, et terminé par une balustrade dissimulant un toit plat.

On dressait des décors devant cette construction, et l'on ménageait autant de portes que l'action scénique le réclamait.

Une seule porte, généralement, suffisait pour les tragédies, dont le décor était le plus souvent un palais ou un temple.

Pour les comédies, le décor représentait ordinairement

rement deux ou trois maisons contiguës ; et chaque maison devait avoir sa sortie particulière.

A propos de la Tragédie grecque, au temps de Sophocle, j'ai déjà dit que nous ne possédions aucun détail sur la façon dont ces différents décors étaient peints. Nous ignorons même s'ils étaient en toile ou en bois.

Nous savons seulement qu'ils étaient, à l'époque du plein épanouissement du théâtre grec, très variés. Ainsi, dans l'*Hécube* d'Euripide et dans l'*Ajax* de Sophocle, il y avait tout un camp sur la scène.

Dans le *Prométhée*, il y avait un désert rocheux ; le bord de la mer, dans la seconde partie d'*Ajax*, et le bois sacré dans *OEdipe à Colone*.

Les acteurs n'entraient pas toujours sur la scène par le fond. Il y avait des entrées latérales. Comme convention principale, les acteurs qui entraient à la droite du spectateur étaient censés venir de la ville ou du port ; ceux qui entraient à sa gauche venaient de la campagne. On s'accorde à croire que cette règle avait été dictée par la position géographique du théâtre de Dionysos à Athènes.

De nos jours, nous avons gardé, dans le même ordre d'idées, nos appellations : *côté cour* et *côté jardin*, pour désigner les deux faces latérales de nos scènes.

Vint un moment où le théâtre grec portait sur ses faces latérales deux décors, l'un représentant une ville et l'autre la campagne.

Ils étaient dressés, croit-on, sur de hauts piliers

prismatiques en bois à trois faces. Chacun était recouvert de trois décors, de façon que l'on pouvait, en faisant tourner les piliers, changer à volonté le lieu de la scène. C'étaient, en somme, des *écrans mobiles*.

Mais comment se faisaient les changements, quant au fond de la scène ? Car, dans l'*Ajax*, par exemple, une partie de l'action se passe dans un camp et l'autre sur le bord de la mer.

On en est réduit sur ce point encore aux conjectures.

Y avait-il un dispositif correspondant à notre rideau qui masque tous les changements ?

Les *écrans mobiles*, dont j'ai parlé plus haut, suffisaient, certes, dans bien des cas, pour changer le lieu ; et il est probable qu'on se bornait à ce seul moyen.

La machinerie.

Les détails de la machinerie étaient très rudimentaires. La plupart se réduisaient à une petite plate-forme que l'on mettait en mouvement avec des cordes et des poulies. Sur cette plate-forme prenaient place les divinités qui devaient intervenir dans l'action.

On s'adressait en somme largement à l'intelligence des spectateurs.



Fig. 3. — Acteur tragique avec masque et cothurnes.

Les acteurs.

Les acteurs tragiques portaient des cothurnes ou chaussures à très hautes semelles et de lourdes perruques.

La figure 3 donne très exactement, d'ailleurs, l'ensemble d'un acteur tragique avec masque et cothurnes. Quelquefois les cothurnes n'étaient constitués, quant aux semelles, que par des sortes de semelles successives; souvent, au contraire, c'étaient de véritables petits cubes de bois qui soutenaient le pied.

Les acteurs fixaient encore sur tout leur visage un grand masque colorié.

Dans ces conditions, on pense que leurs mouvements étaient très lents et le jeu des physionomies impossible.

Leurs attitudes restaient forcément très froides et tout à fait conventionnelles.

Les costumes, par surcroît, étaient rembourrés pour leur donner plus d'ampleur.

Une tunique à manches descendant jusqu'aux pieds était le costume réservé aux rois et aux reines de la tragédie. Les personnages *heureux* se signalaient par des bandes de couleurs vives, brodées dans le bas de la tunique. Aux fugitifs et aux *malheureux*, on donnait les couleurs grises, bleues ou vertes; tandis que le noir était choisi pour les personnages en deuil.

On reconnaissait les dieux et les déesses à leurs insignes : le trident, le caducée, etc.

Un châle de pourpre, enroulé autour du bras gauche, distinguait les chasseurs.

Souvent un bâton servait de soutien aux acteurs

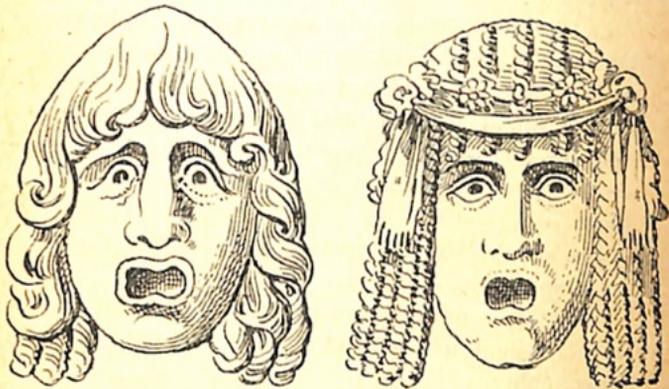


Fig. 4 et 5. — Masques tragiques.

tragiques, embarrassés par leurs hautes chaussures ou cothurnes et par le poids de leurs vêtements.

Les acteurs comiques portaient des costumes ordinaires mais plus spécialement rembourrés sur la poitrine et sur le ventre d'une manière burlesque.

Quelquefois, n'ayant qu'une tunique collante, ils paraissaient presque nus. Souvent aussi ils paraissaient avec un manteau dont ils se drapaient d'une façon plaisante.

Leurs chaussures n'étaient pas lourdes, car ils devaient exécuter des mouvements très vifs.

Avant le *Chantecler* de M. Edmond Rostand, Aristophane (dans les *Oiseaux*) fit porter des masques et des ailes d'oiseaux à ses acteurs; de même.

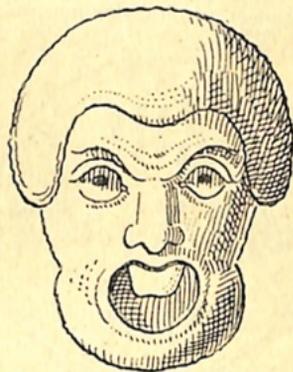


Fig. 6. — Masque comique.

il imposa des aiguillons à ceux qui jouèrent ses *Guêpes*.

Les masques, dont j'ai déjà parlé, étaient un important accessoire du costume des acteurs. Ils représentaient certains types expressifs, et il y avait des masques pour exprimer la joie, la tristesse, la colère, etc.

Ils étaient façonnés en toile; auparavant on les avait fabriqués en écorce.

L'ouverture de la bouche était toujours considérable, et faite de façon à enfler la voix.

Le masque tragique portait un frontal élevé et au-dessus une perruque, arrangée en boucles ou en cadenettes. C'était un type consacré.

D'après les figures 4 et 5, on peut se rendre compte de l'aspect général des masques tragiques.

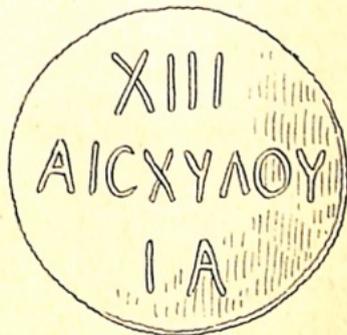


Fig. 7. — Tessère ou jeton donnant droit à une entrée au théâtre.

On y voit nettement la bouche largement ouverte et une lourde perruque qui a l'air d'écraser la tête. Les yeux hagards ne contribuaient pas le moins à rendre ces masques tragiques.

A l'opposé, le masque comique était souvent très simple, et il ne tendait pas à exagérer, comme le masque tragique, la stature de l'acteur.

Le masque comique, ici représenté (fig. 6), donne

une idée de rondeur joviale qui devait être très goûtée dans les comédies d'Aristophane. La bouche est encore grande ouverte, afin de bien laisser passer la voix, mais les yeux semblent bridés par le rire.



Fig. 8. — Scène comique.

Ajoutons que tous les rôles, même ceux des femmes, étaient tenus par des hommes.

Le public.

Le public, composé de citoyens, de métèques, d'étrangers, de femmes et d'enfants (mais à l'exclusion des esclaves) entraient au théâtre avec des jetons ou tessères que l'on vendait à l'entrée.

La figure 7 représente un de ces jetons. Ils étaient généralement en ivoire ou en os. Le jeton

dessiné ici provient de l'Italie méridionale et il porte un chiffre romain et un chiffre grec correspondants. Le nom au génitif d'Eschyle, veut dire que le jeton donnait accès à une partie du théâtre où se dressait une statue du grand poète tragique.

Le prix d'une place correspondait à environ trente centimes de notre monnaie pour la journée tout entière. On s'asseyait indifféremment à toutes les places libres, les premières, près de l'orchestre, étant réservées, avons-nous dit, aux ambassadeurs, aux prêtres, aux stratèges, aux bienfaiteurs de l'État ou aux orphelins des citoyens morts à la guerre.

L'État donnait l'entrée aux citoyens pauvres. Des gardes armés de verges maintenaient l'ordre. Il y avait quelquefois pour les spectateurs, distribution de figues ou d'autres friandises, quand le chorège était généreux.

J'ai reproduit, dans la figure 8, une scène comique, d'après un vase peint. On voit très bien ici le tour grotesque et jovial des masques et le rembourrage que les acteurs plaçaient sous leurs châles carrés ou oblongs dont ils jetaient la pointe sur leurs épaules.

CHAPITRE II

Le théâtre romain.

Son organisation architecturale. — Son histoire. Tragiédies et comédies. Plaute et Térence. — Représentation d'une pièce. — Décors.

La forme en hémicycle du théâtre grec fut conservée; mais le théâtre romain différa de son aîné par plusieurs détails.

D'abord, on n'adossa plus les théâtres au flanc d'une colline. Puis, le chœur étant supprimé, l'orchestre fut occupé par les sièges des magistrats et des sénateurs. Enfin, la scène fut très profonde, et un rideau qui se manœuvrait de bas en haut put la cacher momentanément, comme de nos jours, aux yeux du public.

La figure 9 représente les ruines du célèbre théâtre élevé à Orange, au temps de la domination romaine.

Voilà un type classique du théâtre romain, pour les détails, il diffère, c'est entendu, comme je viens de le dire, du théâtre grec; mais on retrouve la disposition principale: la forme en amphithéâtre, quant à la salle, et le grand mur

ordonné du fond, qui rappelle le célèbre mur grec, façade de palais.

J'ajoute qu'un grand velum abritait généralement

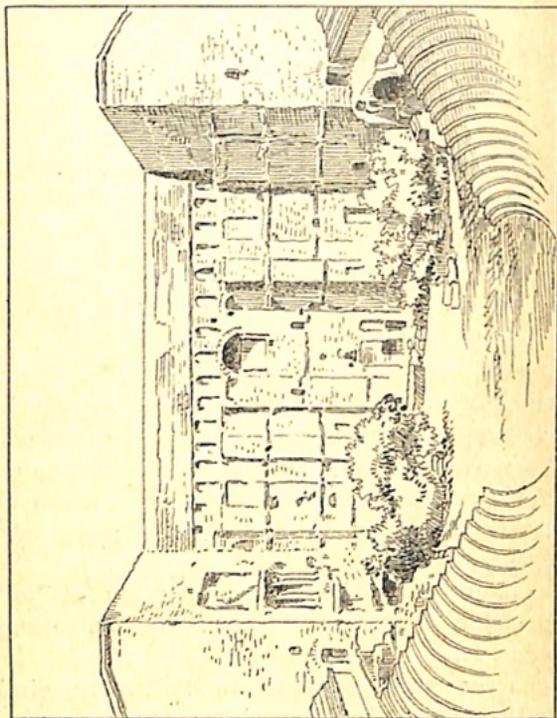


Fig. 9. — Le théâtre romain à Orange. (État actuel.)

les spectateurs contre le soleil ou contre la pluie.

Voilà l'ensemble du théâtre romain sous Pompée, 61 av. J.-C.; car les pièces de Plaute et de Térence

furent représentées sur des scènes en bois provisoires.

Les tragédies et les comédies.

Mais bien avant que la littérature hellénique fût appréciée en Italie, on y représentait des petites pièces comiques tirées du terroir.

On les appelait *Saturae* (pots pourris), *mimi* et *Atellanae* (d'Atella en Campanie). C'étaient des sortes de parades grossières et licencieuses qui ne prirent une forme littéraire qu'à l'époque de Cicéron et de Sylla.

On voit ici (fig. 10) un de ces personnages d'Atellanes. On peut remarquer la grossière difformité du personnage, son crâne cabossé, ses verrues et son ventre en forme d'œuf. C'est vraiment un personnage hideux et qui ne pouvait convenir que pour être l'interprète de farces très vulgaires où se complaisaient alors les paysans de la Campanie.

Mais déjà les Italiens manifestaient un goût plus prononcé, qu'ils ont toujours conservé d'ailleurs, pour la musique et pour la danse. Cela créa sous l'Empire, la pantomime, sorte de ballet compliqué qui tuera, pour sa bonne part, l'art dramatique.

C'est un esclave grec, Livius Andronicus, de Tarente (vers 240 av. J.-C.), qui fit connaître à Rome le drame hellénique.

A la suite, il y eut alors deux sortes de tragédies : l'une purement grecque (la *palliata*), l'autre (*prae-*

Peintre-décorateur.

texta) qui prit son sujet dans l'histoire romaine et

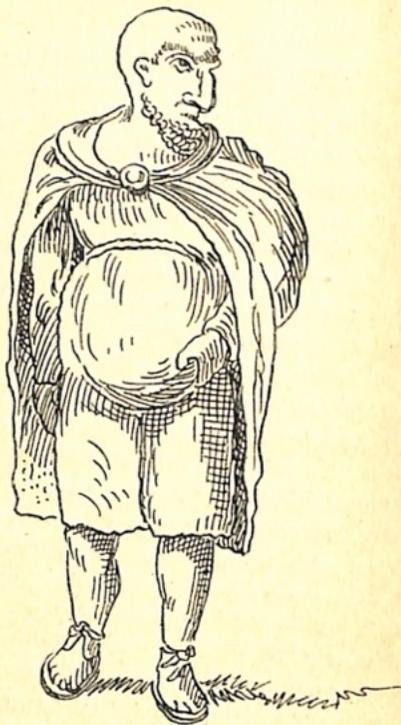


Fig. 10. — Personnage d'Atellanes.

ainsi appelée parce que les acteurs y portaient la toga prétexte.

De même, il y eut deux sortes de comédies : la

palliata, dont la scène se passait en Grèce et où les acteurs portaient le *pallium*, et la *togata*, où des acteurs en toga représentaient une pièce italienne.

Les *togatae* elles-mêmes se divisaient en *trabeatae*, ou comédies visant les mœurs de la haute société, et en *tabernariae*, consacrées aux mœurs de la populace.

Les uniques pièces qui nous restent de cette période, la plus illustre de l'histoire du drame romain, sont les comédies de Plaute (254-184) et de Térence (185-159), qui sont toutes des *palliatae*.

Les acteurs.

Que les temps sont changés !

Chez les Romains, les acteurs étaient fort méprisés, et on les recrutait presque exclusivement parmi les affranchis ou les esclaves.

Souvent, on cite bien l'acteur tragique Ésope et l'acteur comique Roscius comme ayant été considérés, mais ce sont là des exceptions fort rares.

A l'ordinaire, les acteurs étaient réunis en compagnies sous les ordres d'un chef, qui était lui-même un esclave ou un affranchi, et qui écrivait souvent des pièces pour sa propre compagnie.

Ces pièces trouvaient place dans les spectacles gratuits que l'État offrait au peuple ; elles étaient représentées entre des combats de gladiateurs, des danses ou des mêlées de bêtes fauves.

Les masques furent adoptés par les acteurs.

Toutefois, l'emploi n'en fut guère généralisé que dans les *palliatae*, après l'époque de Térence.

Aux magistrats qui présidaient les fêtes était échu le soin de payer l'auteur et les acteurs. Honoraires peu considérables et même honoraires nuls quand la pièce était sifflée.

Au fond, le peuple romain préférait mille fois à toutes les pièces du monde les jeux du Cirque qui flattaient au moins ses instincts de sauvagerie.

On peut voir, du reste (fig. 11), par cette restauration du Cirque, faite par Canina, — et nullement exagérée — combien le peuple et les magistrats romains attachaient, sous les Césars, d'importance à ce vaste « établissement » de plaisir. Des architectures merveilleuses, des statues, des colonnes ornaient les gradins et l'arène, où une foule innombrable, les jours de grandes fêtes, s'entassait.

Les décors.

On utilisait des décors, cela est incontestable, surtout dans les *palliatae*.

La plupart représentaient des portes de temples, et, de place en place, on tendait des étoffes qui servaient à cacher, quand il le fallait, les personnages de l'action.

D'après la figure 12 on peut se rendre compte de l'embryon du décor alors utilisé. On peut affirmer que nul progrès n'avait été fait, dans ce sens, depuis le moment le plus prospère du théâtre grec.

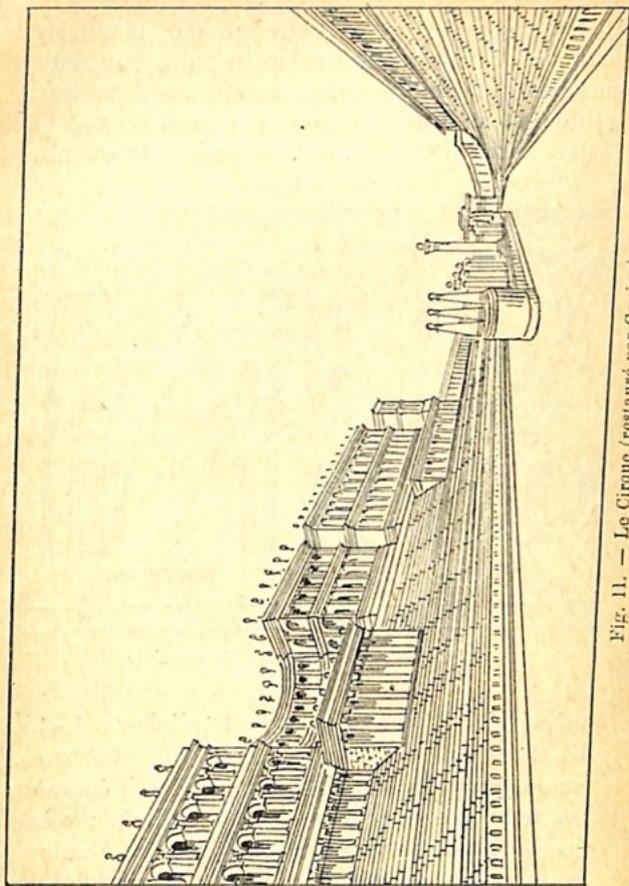


Fig. 11. — Le Cirque (restauré par Canina).

Aussi bien, ce décor devait être largement suffisant pour des acteurs, embarrassés encore par leurs masques, et dont une petite joueuse de flûte rythmait, par intervalles, les répliques.

Marc Vitruve Pollion, célèbre architecte romain

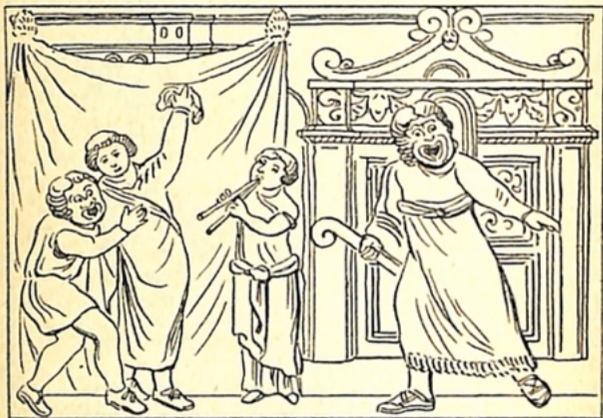


Fig. 12. — Scène de comédie romaine.

qui vivait au temps d'Auguste (I^{er} siècle av. J.-C.), dit, dans le 5^e livre de son *Traité d'Architecture*, comment on doit installer le théâtre et il énumère les trois décors principaux qu'il intitule : scène tragique (avec statues, colonnes); scène comique (avec maisons ordinaires); — et scène satyrique (dans un bois avec maisons de paysans).

Et il donne les détails de ces décors, ainsi qu'il

suit, d'après une traduction publiée à l'époque de la Renaissance :

« *Ceux de la Tragique s'enrichissent de colonnes, Frontispices, Statues et autres appareilz sentans leur Royauté ou Seigneurie.*

« *Ceux de la Comique représentent maisons d'hommes particuliers, et ont leurs fenestragés et ouvertures faictes à la mode commune.*

« *Mais la Satyrique est ornée d'arbres, cavernes, montagnes, rochers, et pareilles choses formées d'ozier entrelassé en manière de paniers ou de clayes et couvert dessus ainsi qu'il est requis. »*

Enfin, un escalier en pierre, à double révolution, monte toujours de l'orchestre à la scène ou en descend.

CHAPITRE III

Le théâtre au Moyen âge.

Tout d'abord, il ne faut point se lasser de répéter que le Moyen âge ne fut point une époque triste, comme d'aucuns s'obstinent à le prétendre; et le peuple parisien ne cesse point de se moquer de tout. Il immortalise la Farce même aux murs des cathédrales. Son ironie n'épargne ni le Christ, ni les Saints, ni la Vierge, pourtant si fêtée.

Nous allons voir ce qu'il va faire pendant ces représentations en plein air que l'on appelle des mystères.

**Mystères libres et mystères pieux. —
Les décors. — Acteurs improvisés.**

Les premiers mettent en scène, au milieu d'un carrefour, sur un échafaud, artisans avec leurs instruments, médecins avec leurs fioles, gens d'Église avec leurs chapes, gens de justice avec leurs écritaires, gens de guerre avec leurs épées.

C'est un déroulement de comiques situations, un récit de vives railleries.

Le renard, animal rusé, sournois et preste, est le plus souvent le principal acteur.

On le voit successivement apprenti, garçon, maître, chef de jurande, apothicaire, chirurgien, avocat, juge, moine, pape, mais ne cessant jamais d'être renard, toujours gambadant, toujours sautant, en quête de méfaits et de drôleries.

Toute la ville vient l'applaudir. Jusqu'au soir il se démène ainsi, déchainant l'ivrognerie et la luxure.

Les mystères pieux étaient, eux, consacrés à la vie du Christ, aux légendes bibliques, à la glorification de Dieu le Père.

Commencés avec quelque gravité, ils engendraient bientôt également mille bouffonneries.

La scène.

Elle était toujours installée au-dessus d'un échafaud très élevé, adossé généralement contre la façade d'une maison.

De grandes toiles peintes figuraient une maison, un bois ou un palais. On les faisait descendre d'une charpente disposée en forme de cintre; et souvent des outils, des meubles ajoutaient au *réalisme* de la scène.

Pour les mystères pieux, la décoration suivait une règle précise.

Il y avait trois échafauds superposés représentant l'enfer, le purgatoire et le ciel.

Dans le bas se trouvait l'enfer, figuré par une énorme gueule de diable, rouge, velue, et entourée de diabolins crachant du feu.

Au milieu, c'était le purgatoire. Le décor était moins terrible; il s'harmonisait avec le vénérable Adam et l'accorte Ève.

Dans le haut enfin, le décor représentait le ciel. On y voyait, peints sur la toile, des nuages, des anges, et, assis au beau milieu, Dieu le Père, qu'entouraient des Saints à la longue barbe.

Ces trois décors restaient immobiles. Ils étaient fixés sur des charpentes au travers desquelles grimpaient des escaliers pour permettre l'ascension de l'âme qui, partie de l'état de péché, arrivait à la félicité céleste.

Devant chacun des trois décors une vraie scène aussi s'étendait; car les acteurs étaient nombreux et, souvent, on faisait figurer des animaux, comme la vache de Bethléem ou bien encore l'ânesse de Balaam.

Les merveilleux charpentiers du Moyen âge dressaient et rendaient aisément praticables ces trois échafauds.

Les représentations.

Au début, la représentation des mystères pieux avait été le privilège exclusif des Confrères de la Passion, tandis que les *moralités* (compositions scéniques, où figuraient des idées abstraites person-

nifiées) étaient jouées par les clercs de la basoche; mais bientôt, les *moralités* ayant fait place à la *farce* et à la *solie*, *moralités* et *mystères* furent représentés par les premiers venus.

Ce fut certes beaucoup plus gai; car ces acteurs improvisés ne prenaient nul soin de se grimer. Alors toute l'assistance reconnaissant l'épicier, le sellier, le barbier, qui, de bonne volonté, tenaient les rôles, s'esclaffait et interpellait de réparties, vives et drues, le malheureux Barabbas ou le Christ lui-même.

La grosse gaité du peuple se donnait libre cours. Sans souci du drame représenté, même quand Marie-Magdeleine pleurait aux pieds du Christ, on criait à l'un des acteurs d'aller retrouver sa femme qui était en train de le tromper, — ou bien à un autre de se sauver vite parce que ses chausses brûlaient.

Souvent aussi l'ânesse de Balaam refusait de traverser la scène ou encore la vache, sans souci du lieu, s'oubliait.

Alors c'était un vaste éclat de rire.

Entraînés, les acteurs bientôt faisaient de même. Ils lançaient à leur tour des apostrophes aux spectateurs, et la mêlée des quolibets devenait générale.

Il y avait certes des esprits délicats et lettrés qui voulaient réagir, mais ils ne pouvaient rien contre le goût de bouffonnerie de la foule.

CHAPITRE IV

Le théâtre au temps de Shakespeare.
Les décors.

Lorsque William Shakespeare vint à Londres, vers 1586, pour prendre la première place parmi les poètes dramatiques de tous les temps, il trouva le théâtre anglais déjà illustré par les classiques qui avaient pour chef Ben Johnson et par les « indépendants » à la tête desquels se plaçait sans conteste Christopher Marlowe, l'auteur de *Tamertan* et de *La vie et la mort du docteur Faustus*.

Il s'enrôla tout de suite dans la troupe de Burbadge, impresario habile, et il y resta.

Vers 1594, ce Burbadge ouvrit la nouvelle salle du Globe, qu'il plaça sous le patronage de Sa Majesté la reine Élisabeth.

« Le théâtre de Burbadge, dit M. Alfred Mézières (dans son admirable volume intitulé : *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*), était le plus beau et le mieux bâti de Londres, ce qui ne veut pas dire qu'il eût satisfait des spectateurs modernes. On sait généralement, sans qu'il soit utile d'entrer à ce sujet dans de longs détails, quelles étaient alors la sim-

PLICITÉ de l'édifice et la pauvreté de la mise en scène. Les spectateurs du parterre se tenaient debout dans un vaste espace découvert, en face duquel jouaient les acteurs, souvent gênés et embarrassés par la foule des gentilshommes qui se pressaient sur les planches entre eux et le public. Le son des trompettes et un drapeau déployé annonçaient le commencement de la représentation, qui avait lieu tous les jours à trois heures de l'après-midi. Dix musiciens italiens jouaient une ouverture, et aussitôt apparaissait le prologue, personnage vêtu de noir. Un simple écriteau indiquait le lieu de la scène. Ce procédé sommaire dispensait les auteurs de songer à l'unité de lieu. Dans les entr'actes, et avant que le rideau fût levé, les gens du peuple fumaient, buvaient de la bière et jouaient aux cartes. Souvent même, ils engageaient, avec les gentilshommes assis commodément en avant de la scène, des dialogues bruyants qui se terminaient généralement par une pluie de projectiles lancés du parterre. Pour leur faire prendre patience, on leur envoyait un chanteur ou un bouffon qui les amusait par ses lazzi et qui apostrophait les tapageurs sur un ton comique. La pièce ne se terminait guère sans une sorte de parade, dont un fou populaire faisait les frais en dansant avec un tambour de basque. »

Il faut convenir que le spectacle devait avoir une rare saveur pour retenir des gens parqués dans d'aussi piètres conditions. Le rideau levé, les specta-

teurs n'avaient même pas pour se réjouir les yeux des décors impressionnants; car, ajoute M. Alfred Mézières :

« La grossièreté des décorations répondait à celle de l'édifice. Pour les tragédies, on se bornait à tendre le théâtre en noir. Une charpente en bois, placée au fond de la scène, représentait à volonté une fenêtre, un toit, un balcon, une tour ou une montagne. Comment s'étonner que, exigeant sur ce point tant de frais d'imagination de la part des spectateurs, on leur demandât en outre, comme un effort facile, de se transporter par la pensée d'un pays à l'autre ou de franchir en idée l'espace de vingt ans? Dans un passage célèbre et souvent cité, Philippe Sidney, qui avait vu les magnificences de l'Italie, se plaignait de l'indigence des théâtres anglais. Shakespeare aussi sentait l'insuffisance des moyens matériels dont il disposait; il eût voulu parler aux yeux par la pompe du spectacle. Il exprime, à plusieurs reprises, ses regrets dans les chœurs de *Henri V* : « Comment, dit-il au public, pouvons-nous représenter les champs de la France sur la scène? Mettez-y de la bonne volonté. Supposez que dans ces murs sont renfermées deux puissantes monarchies aux prises. Quand nous parlons de chevaux de guerre, figurez-vous que vous les voyez piaffer et que vous les entendez hennir. Que votre pensée supplée à notre impuissance! » Plus loin, il ajoute : « Avec quatre ou cinq fleurets émoussés et un vain simulacre de combat, nous

allons déshonorer le nom glorieux d'Azincourt. »

Faut-il donc regretter que Shakespeare n'ait point pu utiliser nos décors si compliqués, nos fastueuses mises en scène? Les avis sont partagés. M. Alfred Mézières, qu'il convient toujours de citer dès qu'on parle de Shakespeare, pense, lui, qu'il ne faut point déplorer que le poète n'ait pas eu à sa disposition plus de ressources. Il dit : « Shakespeare songeait, en écrivant les lignes ci-dessus, au succès présent qui l'intéressait comme auteur et comme acteur.

« Mais ses œuvres n'eussent rien gagné à être entourées de tout le luxe de l'art moderne. L'effort que fit son esprit pour remplacer les effets matériels par la puissance des émotions profita à la beauté de ses conceptions. N'attendant aucun secours du dehors, il tira peut-être plus de lui-même qu'il ne l'aurait fait s'il avait pu compter sur l'illusion de la mise en scène. En voyant jouer ses pièces à Londres ou en Allemagne, j'ai souvent pensé que la multiplicité des décors et l'habileté du machiniste diminuaient, au lieu de l'augmenter, l'impression du spectacle. Je songeais à la simplicité du théâtre français, où rien ne trouble le recueillement des spectateurs, et j'aurais voulu que, pour représenter des drames qui offrent tant d'aliments à la pensée, on songeât moins à occuper les yeux qu'à favoriser la liberté de la méditation. »

A l'opposé, on peut répondre qu'une tentative heureuse fut faite récemment par Mme Georgette Leblanc

de représenter *Macbeth* dans les décors naturels, cloître et parc, de la vieille abbaye de Saint-Wandrille, en Normandie.

Mais il peut être reproché que souvent l'action s'éparpillait dans ces décors trop illimités. Pour « faire frissonner », il vaut peut-être mieux être « sur » le spectateur.

Le théâtre en France au XVI^e siècle.

Le théâtre ne comporte alors, à proprement parler, ni décors, ni costumes. La scène est tendue de rideaux flottants derrière lesquels les acteurs, vêtus à la mode de leur époque, quelque personnage qu'ils représentent, attendent le moment de faire leur entrée.

Remarquons, en passant, que les rôles de femmes étaient toujours tenus par des hommes.

Une gravure de Jean de Gourmont, intitulée *Une Farce* dans un théâtre parisien, au XVI^e siècle précisément, nous renseigne complètement à tous égards.

C'est en somme l'installation d'une parade foraine à l'heure actuelle. Les spectateurs sont debout et entassés comme aujourd'hui à la fête de Neuilly.

Personne n'est choqué de la fantaisie extrême, de l'inexactitude et de l'anachronisme qui sont de règle. Ces spectateurs de bonne composition s'amusez toujours, même si l'on représente par à peu près l'enfer, une forêt, une caverne, etc.

CHAPITRE V

Le théâtre classique en France.

Pierre Corneille et son protecteur le cardinal de Richelieu. — Molière, auteur, acteur et impresario. Ses voyages à travers la France. — Il se fixe à Paris. — Jean Racine et sa protectrice Mme de Maintenon. — Situation matérielle du théâtre en général.

L'autoritaire et puissant cardinal protège, on le sait, le grand auteur tragique et lui permet de faire représenter ses œuvres illustres.

Les moyens scéniques sont encore assez rudimentaires. Pas de frais d'accessoires. Les acteurs jouent avec leurs costumes de ville, et les décors sont des plus simples.

Du reste, plus de ces changements de lieux comme dans les œuvres de Shakespeare. Pierre Corneille subjugué les âmes par des moyens dramatiques plus simples, mais encore très fortement exprimés, qui ne demandent pas au spectateur de se transporter par la pensée, au cours de l'action, dans plusieurs sites divers.

Une gravure d'Abraham Bosse, qui représente l'hôtel de Bourgogne en 1630, nous montre le décor-salon dans lequel on donnait la plupart des spectacles.

Cet hôtel, où furent jouées d'ailleurs les premières tragédies de Corneille, ne possédait que trois décors qui servaient à toutes les œuvres dramatiques, un palais, un décor champêtre et un salon.

Ce salon, d'après la gravure citée plus haut, était plutôt une galerie de palais très solennel avec des balustrades et des pilastres.

Et, vers 1640, l'aspect qu'offre la plus belle des salles de spectacle de Paris, la salle du Palais-Royal, n'est pas plus compliqué. La décoration est toujours très simple.

Pour la tragédie, c'est la galerie en colonnade d'un palais; pour la comédie, un salon ou une place publique.

Comme l'unité de lieu est alors une règle inflexible, il ne peut y avoir qu'un seul décor.

Molière.

Avec Molière, nous sommes en présence d'un autre homme de théâtre très complet.

Le grand comique aime sa profession d'un amour si frénétique qu'il la veut servir de toutes les façons.

Il ne se contente pas d'écrire des chefs-d'œuvre, il les joue.

Bien mieux, il se fait directeur de troupes et il bataille tant qu'il peut pour obtenir à demeure une salle de spectacles

Il est un impresario vigilant, actif et avisé.

N'obtenant pas encore à Paris la salle de spectacles qu'il convoite, il se met à parcourir la France, en trainant avec lui ses acteurs, ses bagages d'accessoires, ses costumes et ses décors.

Pendant des années, il joue ainsi au hasard du sort. Puis il revient à Paris, trouve son théâtre, s'y installe et y représente les œuvres illustres qu'il a eu le temps de mettre au point pendant sa vie vagabonde.

Jean Racine.

De son côté, Jean Racine connaît aussi des triomphes. Puis il subit une crise morale, et il va abandonner le théâtre quand Mme de Maintenon le contraint presque à écrire cette fois pour ses demoiselles de Saint-Cyr. Et voici *Esther* et voici *Athalie*.

La mise en scène est alors toute délicate, et les décors d'un effet plus recherché.

Quel était l'état matériel du théâtre?

La situation matérielle du théâtre, en général, n'est pas très louable.

La salle est mal éclairée avec les quelques chandelles qu'on peut installer çà et là.

Au parterre, les spectateurs se tiennent debout.

Sur la scène, on a installé des banquettes où prennent place les gens de la noblesse, des auteurs ou des comédiens sans rôle. Ces banquettes encom-

brent le théâtre, nuisent à l'effet des décorations et même à toute illusion scénique. De plus, elles gênent considérablement les acteurs, surtout lorsqu'elles sont toutes occupées par des spectateurs qui ne se gênent pas pour converser à voix haute.

Un auteur put écrire :

« Et quelles impertinences ne se permettent-ils pas ! »

« Un jour, un marquis imagine d'amener avec lui un chien de haute taille; un autre installe sur la scène, avant le commencement du spectacle, tous les bossus, les manchots et les nains qu'il avait ramassés dans les bouges de la capitale. Un autre jour, comme Mlle Duménil représentait dans la tragédie de Corneille le rôle de l'odieuse Rodogune, un vieux militaire se précipite sur Duménil-Rodogune et lui envoie un coup formidable dans le dos, en criant : « Va, chienne, à tous les diables ! » Un autre jour encore, à la représentation de la *Judith* de l'abbé Boyer, les banquettes sont occupées par deux cents femmes qui ont leur mouchoir étalé sur leurs genoux pour s'essuyer les yeux aux passages d'émotion. Tout, ainsi, est rendu impossible; il n'y a pas de perspective pour le décor, les acteurs ne peuvent se mouvoir sur le théâtre : quand arrive le spectre de *Sémiramis*, il trébuche et manque de tomber.

« Pour débarrasser la scène de ces importuns il faudra de longues réclamations, une campagne qui durera un siècle, toute l'éloquence, toute l'ingénio-

sité, toute l'opiniâtreté de Voltaire. Et de qui viendra la résistance à vaincre? Des comédiens eux-mêmes. Ce sont eux qui s'obstinent contre la coalition des gens de goût; car ils ne veulent pas perdre le gros profit qu'ils tirent de la location de ces places. Ils ne céderont que le jour où un grand seigneur, M. de Lauraguais, offrira une indemnité de 12 000 livres aux acteurs de la Comédie-Française; c'est alors seulement, en l'année 1759, que le public aura disparu de la scène et qu'on ne verra plus le spectre de *Sémiramis* se heurter aux banquettes. »

À la fin du XVII^e siècle, il y a eu toutefois déjà quelques progrès, quant à l'art des groupements et de la décoration théâtrale.

Il était alors de mode de représenter des opéras-ballets, à l'imitation de ceux qui étaient fort en vogue à la cour du duc de Toscane.

Si l'on s'en rapporte à une gravure de Callot qui représente un de ces opéras-ballets, intitulé : *Les divinités infernales*, on est forcé d'admirer une très complète et très pittoresque décoration théâtrale, où l'on n'a pas ménagé, certes, les portiques, les voûtes, les colonnes et les tourelles.

CHAPITRE VI

La comédie italienne.

Masques et bouffons aux foires de Paris et sur le Pont-Neuf. — Les décors.

Pendant ce temps, d'autres acteurs sont venus d'Italie où ils donnaient des représentations en plein air.

Ils s'installent dans toutes les foires qui amusent alors Paris : à la foire Saint-Germain, à la foire Saint-Laurent.

Masques et bouffons s'en donnent à cœur joie.

Sur le Pont-Neuf, où ils vendent de l'orviétan, ils édifient une petite baraque dont des toiles grossièrement peintes forment les décors.

Ils nous font connaître Polichinelle, le gros bossu, Pierrot le lunatique, le preste Arlequin et la sémillante Colombine.

Auparavant, au temps de la Renaissance, ils nous avaient déjà présenté les ancêtres de ces types amusants : Franca Trippa, sorte d'Arlequin, Fritellino, l'aïeul de Polichinelle, Fracasso, Taglia Cantoni, etc. Vous les connaissez d'ailleurs, dans toute leur drôlerie pittoresque et dans tous leurs sauts, car

Callot les a dessinés avec une joie véritablement enfantine.

Voici (fig. 13) un de ces petits fantoches vivants, remuants, bondissants : petit « paquet de nerfs »



Fig. 13. — Fritellino, un ancien type de la Comédie italienne, d'après Callot.

comme on dit vulgairement, avec une mine de gaillard au mauvais caractère ; type de spadassin et de pitre.

Alors, ces acteurs fantaisistes constituaient des troupes nomades qui allaient de ville en ville, traînant avec eux leurs décors et leurs accessoires,

s'arrêtant dès que trois ou quatre personnes s'attroupaient en les voyant surgir.

Oh! l'action dramatique était simple. Ce n'étaient que sauts et cabrioles, des coups de bâton et des chutes soudaines; en un mot, des facéties d'acrobatas véritables.

On riait et c'est tout ce que demandait le public entassé et debout devant le plancher où dansaient les acteurs.

Nouvelles décorations.

Quand les bonds et les cabrioles furent remplacés par de petites pièces écrites, telle cette parodie du *Cid*, jouée en 1695, sous ce titre : *Le tombeau de maître André*, de vraies décorations furent alors imaginées et représentèrent sur la même toile de fond, toutefois, des escaliers, des jardins et des treillages.

Il y avait manifestement désir précis de constituer un tableau.

La figure 14 représente une de ces toiles de fond. La peinture en était légère et discrète. Elle s'accordait avec le babil de ces personnages d'alors auxquels ne convenaient ni la farce du Moyen âge ni la grossièreté des pièces du théâtre romain.

On peut facilement s'en rendre compte encore en consultant certaines estampes du XVII^e siècle consacrées au théâtre en général.

Les grands peintres Watteau et Lancret devaient,

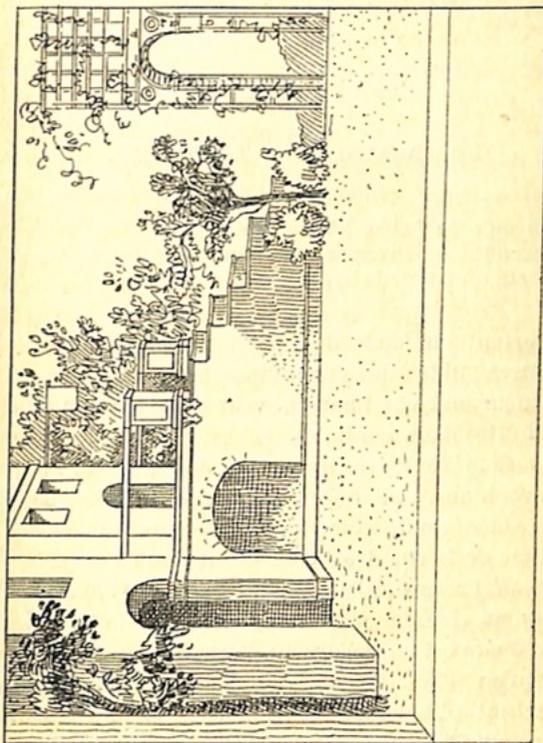


Fig. 14. — Un décor de la Comédie italienne, en France.

du, reste, composer divers tableaux avec les types un peu « épurés » de la Comédie italienne.

CHAPITRE VII

Le théâtre sous Louis XV.

Au temps de Louis XV, le goût général du théâtre s'accroît. — Diverses modifications quant à l'organisation matérielle des salles de spectacles.

Partout on fonde des salles de spectacles. Les théâtres publics deviennent insuffisants. Tout grand seigneur ou riche financier veut posséder une salle de théâtre dans son hôtel.

La Comédie-Française a passé de l'hôtel du Petit-Bourbon au Palais-Royal, puis dans un hôtel de la rue Guénégaud, puis, en 1688, dans un jeu de paume de la rue des Fossés-Saint-Germain, en face du café Procope. Elle y restera jusqu'en 1770 et c'est là qu'on viendra entendre les tragédies de Voltaire.

L'Opéra est au théâtre du Palais-Royal et y restera jusqu'en 1782. Les Italiens, devenus plus sages, joueront à l'hôtel de Bourgogne. A la foire Saint-Laurent, il s'est fondé un théâtre de vaudevilles et d'ariettes, où Dancourt, Lesage, Piron et Dufresny s'efforceront de briller.

Les théâtres sont encore mal organisés.

Un théâtre est alors un lieu si incommode qu'on propose à chaque instant des modifications, mais peu sont suivies.

On a d'abord toutes les peines du monde à déloger les banquettes qui se sont installées sur la scène et qui deviennent non pas seulement un encombrement de plus en plus réel, mais encore un motif de querelles, car souvent les gens qui y sont assis sont pris à partie par les gens du parterre qu'une longue station debout excite à se plaindre.

Puis l'éclairage est défectueux, et il y a beaucoup de places d'où l'on voit mal. Il faudrait rebâtir tous les théâtres. On se contente d'orienter un peu mieux les places vers le centre de la scène.

CHAPITRE VIII

Histoire générale des théâtres de Paris,
à partir de 1784.

Le premier lustre garni de quinquets fut placé à l'Odéon en 1784.

On va pouvoir augmenter l'illusion scénique !

On installa à la Comédie-Française un lustre de même sorte. Il paraît au milieu du parterre enfin garni de banquettes.

Soit dit en passant, c'est à ce lustre central qu'on doit l'institution de la *claque*. Voici comment : des gouttes d'huile tombant souvent du lustre, personne ne voulait occuper le centre du parterre ; alors on résolut d'y placer des gens de bonne volonté qui ne payeraient pas, et qui, en échange du spectacle qu'on leur offrait, manifesteraient leur contentement aux bons endroits. Ce ne fut que plus tard qu'on relégua la *claque* dans les galeries supérieures.

Les théâtres de Paris n'avaient pas tous la même juridiction.

L'Opéra et la Comédie-Française étaient seuls considérés comme des théâtres avec privilèges.

Toutefois, les foires Saint-Laurent, Saint-Germain, Saint-Ovide restaient en dehors.

Sur leurs tréteaux, on parodiait avec beaucoup de verve les opéras très graves que la noble scène de l'Académie royale de musique s'efforçait de représenter avec le plus grand sérieux. C'est là l'origine de l'Opéra-Comique.

On chercha bien à ennuyer ces troupes fantaisistes, mais elles n'en continuèrent pas moins à subsister très gaiement.

Alors on décida qu'elles ne pourraient garder leur étroite liberté qu'en payant une forte redevance au profit de l'Académie royale de musique, qui, seule, avait le pouvoir de chanter. Déjà, à cette époque, on cherchait à faire vivre l'Opéra par tous les moyens possibles.

Mesures vexatoires qui se répétèrent ailleurs.

Ainsi le théâtre des Funambules ne put subsister qu'à la condition suivante : tous les acteurs de la troupe devraient, au lever du rideau, danser ou au moins marcher sur la corde. Après quoi, le théâtre des Funambules pouvait représenter des petits vau-devilles, comme tel était son désir. C'était s'humilier devant les seuls théâtres d'État.

Quant à l'édification proprement dite des théâtres, elle était entièrement libre depuis le 13 janvier 1791.

C'est dire que, de tous côtés, s'élevaient des salles de spectacles dont la durée pour beaucoup fut éphémère.

Le décret de 1807 réduisit à Paris le nombre des théâtres à huit, à savoir :

Le Théâtre-Français;

L'Opéra;

L'Opéra-Comique;

Le Vaudeville;

Les Variétés;

La Porte-Saint-Martin;

La Gaité;

Les Variétés Étrangères.

Le plus achalandé de ces théâtres fut celui des Variétés; on y réalisait de plus fortes recettes qu'à l'Opéra et à la Comédie-Française.

On avait envie de construire de nouveaux théâtres.

En 1821, malgré l'opposition des anciens théâtres impériaux, on ouvrit le *Gymnase dramatique* ou le *théâtre de Madame*.

Puis ce fut le tour du *Panorama dramatique* fondé par le baron Taylor, sur le boulevard du Temple.

En 1828, c'est l'Opéra-Comique qui s'installe dans la salle Ventadour.

En 1834, cette même salle devient le théâtre Nautique, et, en 1838, la Renaissance, où l'on représentera les œuvres de l'école romantique.

Sous le règne de Louis-Philippe, on ouvre encore en 1837, sur le boulevard du Temple, le théâtre Historique, où Alexandre Dumas, aidé de nombreux collaborateurs, fait jouer ses drames.

De 1859 à 1862, on construit enfin le théâtre du

Châtelet, le théâtre Lyrique, et le théâtre de la Gaité au square des Arts-et-Métiers.

A l'origine, la plupart de ces théâtres avaient été réunis au boulevard du Temple, qui avait alors une physionomie toute particulière, hélas! perdue lors de la transformation de ce quartier.

Ces diverses salles de spectacles constituaient ce qu'on appela pittoresquement le *boulevard du Crime*. On y trouvait à la queue leu leu le théâtre Historique, le cirque Olympique, les Folies-Dramatiques, la Gaité, les Funambules, le petit Lazari.

Quelle animation depuis cinq heures jusqu'à minuit! car quelques-uns de ces théâtres donnaient deux représentations dans la soirée.

Des estampes conservent l'amusant souvenir de tous ces théâtres.

CHAPITRE IX

Décorations de fêtes
depuis le XV^e siècle jusqu'à nos jours.

Avant de parler avec détails des décors au XIX^e siècle et de notre temps, il convient de ne pas passer sous silence l'art véritable avec lequel les peintres-décorateurs organisèrent en France des décorations en plein air, pour commémorer des grandes fêtes ou des réjouissances publiques.

Aussi bien, c'est là encore un art qui relève tout à fait du théâtre, car les machinistes eux aussi prennent une grande part dans l'édification des charpentes qui doivent soutenir le ou les « motifs » choisis, souvent très considérables.

D'abord un point est acquis : les gens du Moyen âge et de la Renaissance, sans remonter plus avant, prodiguaient la peinture et la dorure partout.

En 1433, pour l'entrée de Charles VII à Paris, on éleva des fontaines mystiques avec figures d'anges de grandeur humaine et colorées; et cela faisait de place en place des « stations » vraiment agréables à la vue.

Quand Henri II entre à son tour à Paris, on

adosse à l'ancienne Porte Saint-Denis des figures rustiques colossales d'au moins huit mètres de haut, qui tiennent sur leur poitrine un large croissant.

Et l'on s'ingénie à renouveler la fantaisie, à multiplier les ors et les peintures.

Si même on croyait à la lettre les récits des chroniqueurs d'autrefois, il faudrait se dire que nos décorateurs actuels sont de maladroits disciples à côté de ces maîtres qui « animaient » les figures, donnaient la vie aux animaux et faisaient traverser les airs aux anges et aux oiseaux

Accordons les justes mesures et reconnaissons volontiers que depuis cinq cents ans on est toujours aux mêmes modes de décor : toile peinte et relief.

Elles sont innombrables d'ailleurs les fantaisies décoratives que l'on a imaginées au cours des âges.

Ainsi, au XVI^e siècle, un obélisque de 24 mètres de hauteur entièrement bronzé, avec bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule, fut érigé pour une autre entrée royale.

Et combien d'autres décorations seraient à citer.

Déjà, les peintres sont très adroits pour donner l'illusion, avec plus de difficulté qu'au théâtre, où l'on ne voit les peintures que sous un seul aspect, et où le soleil n'est pas là pour jouer le vilain tour d'éclairer à gauche ce que l'on a éclairé à droite et *vice versa*.

Il y a toujours, certes, un grand souci du décor habilement peint, pour le plus sûr effet. Et souvent, c'est une vaste « machine décorative »,

comme l'arc de triomphe qui fut élevé à Rouen, en 1596, pour l'entrée de Henri IV.

D'autres fois, ce sont des modelages de plâtre peint qu'on emploie; tels ces rhinocéros grandeur nature en relief supportant une pyramide, qui furent érigés pour une autre entrée royale, en 1549.

Et, j'y reviens, quelle ingéniosité dans la mise en œuvre!

Ainsi, on a gardé du XVI^e siècle le dessin d'une porte rustique, décorée de figures grandeur nature, en relief et peintes, pour donner l'illusion d'ouvriers travaillant encore au passage du Roi. Et l'on voit, en effet, un ouvrier qui place un écusson, un autre qui taille la pierre, un troisième, un quatrième, un cinquième qui vaquent à des besognes d'ouvrier maçon.

Au XVII^e siècle, les décorations de fêtes, toujours allégoriques, deviennent de grandes « machines » architecturales. Les peintres-décorateurs se solennisent.

La grande fête donnée par Louis XIV, en 1664, et qui dura sept jours, fut, en exemple, une suite de « merveilles » décoratives.

Au XVIII^e siècle, au contraire, il y a moins de grandeur architecturale. On emploie les décors en treillis; on édifie des galeries de bois, des arceaux enrubannés; la décoration se fait très gaie; elle est visiblement inspirée par Watteau et par Lancret.

Sous Louis XVI, même pittoresque joli. On cite qu'à Lisieux, pour l'entrée royale de 1786, comme

on n'avait pas de statues modelées et peintes à placer sur quatre arcs de triomphe, on y installa « quatre jeunes filles vivantes, personnifiant la bienfaisance, la navigation, la justice et la paix, toutes jolies, vêtues à l'antique et tenant dans leurs bras des gerbes de blé, des gouvernails et autres accessoires ».

Viennent les grandes fêtes de la Fédération. Alors, il s'agit de caser des foules immenses; on développe les gradins, on élargit les enceintes.

Pour la Fédération générale du 14 juillet 1790, on « emploie deux cent mille travailleurs de bonne volonté à remuer le sol pour transformer le terrain plat du Champs de Mars en un immense amphithéâtre de forme allongée dont les talus en terre, avec gradins rompus par de nombreux passages à niveau et soutenus par de vigoureux contreforts, vont recevoir plus de trois cent mille spectateurs ».

Pavillon de fête, arc de triomphe, tout y figure, mais les *faisceaux de licteurs* ont fait leur apparition (fig. 15).

On vante souvent de cet instant-là la fête qu'on célébra en l'honneur de l'Être suprême.

D'après la figure 16 on peut se rendre compte approximativement de l'ensemble de ce *décor praticable*.

Des récits du temps déclarent que les rochers, les broussailles et les arbres donnaient « l'illusion d'une montagne naturelle ».

Il faut donc croire que ladite montagne était

constituée par une charpente que recouvraient des

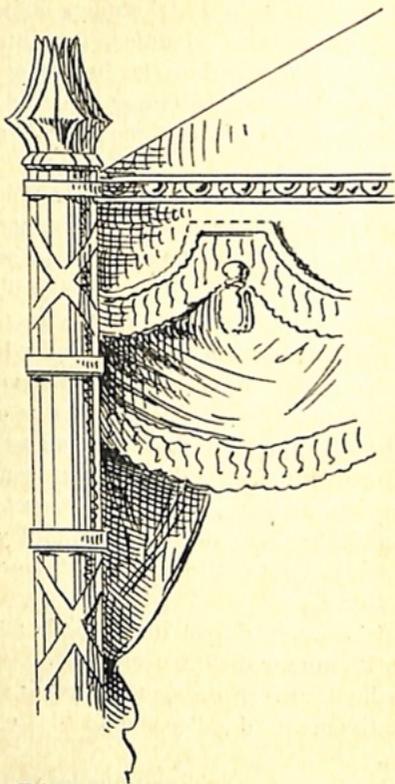


Fig. 15. — Faisceaux de licteurs soutenant les tentures des tribunes érigées au Champ de Mars pour la Fédération (1790).

mottes de terre ou de gazon. D'ailleurs, il fallait de

formidables poutres enchevêtrées habilement pour supporter les foules qui y prirent place : vieillards et jeunes gens, jeunes filles et mères de famille, ouvriers et grands fermiers, sans oublier les mem-

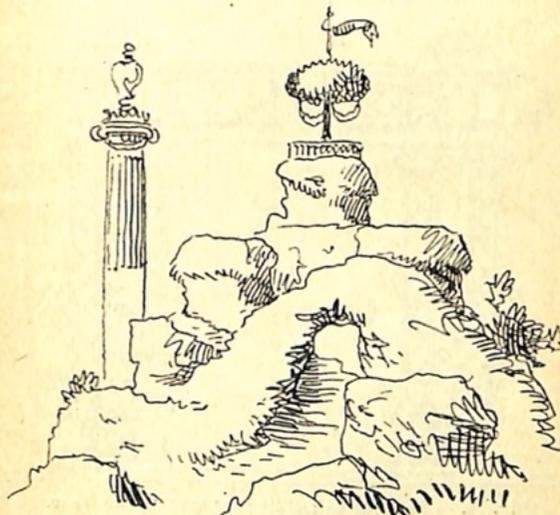


Fig. 16. — Montagne élevée sur le Champ de Mars pour la fête de l'Être suprême du 20 prairial an II (1793).

bres de la Convention, vêtus de l'habit bleu barbeau, portant l'écharpe tricolore à la ceinture et, dans les mains, un bouquet de fleurs et d'épis de blé.

Et cette foule s'agita, fit craquer la charpente, on
Peintre-décorateur.

peut le croire, quand elle hurla l'*Hymne à l'Être Suprême*, de Gossec et, sur l'air de la *Marseillaise*, les strophes d'un chant de Joseph Chénier.

Mais, sous l'Empire, encore un revirement. On fait des monuments à la romaine; la palmette, la

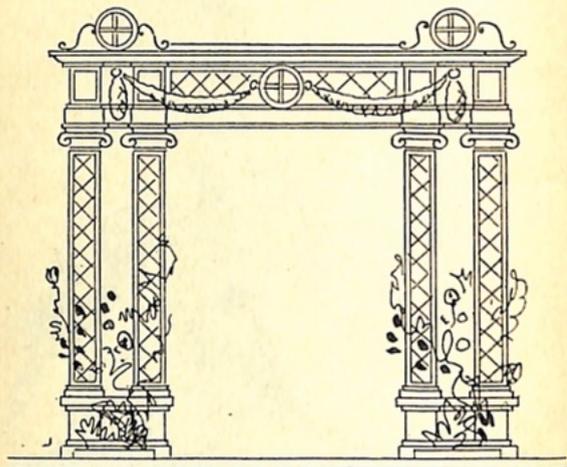


Fig. 17. — Portique en treillis pour les fêtes du Tsar.

guirlande et la lyre, inventées par les architectes Percier et Fontaine se retrouvent partout. Et s'il s'agit de construire des tribunes, des dais, on multiplie les lances, les couronnes et les aigles, avec des trophées d'angle formés de cuirasses et de casques empanachés.

Plus tard, la fantaisie du peintre-décorateur se

déploie encore. Ainsi, en 1859, pour la rentrée des troupes d'Italie, on édifie sur le boulevard, une

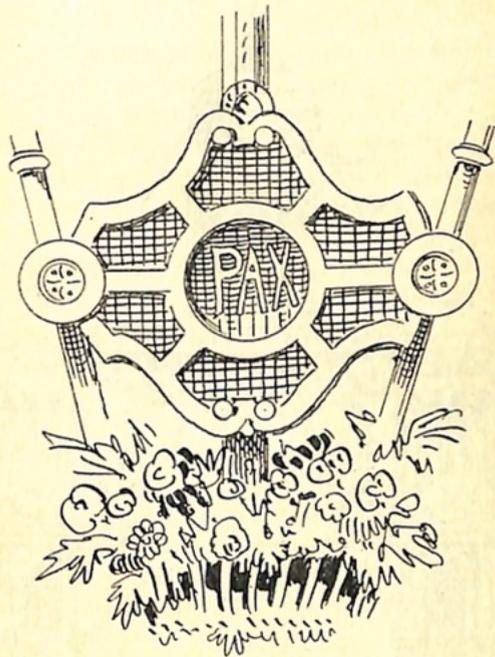


Fig. 18. — Cartouche et corbeille de fleurs en étoffe. (Fêtes du Tsar, 1896.)

cathédrale de Milan en toile peinte qui sert d'arc de triomphe.

Puis on délaisse ces peintures plates, et on utilise

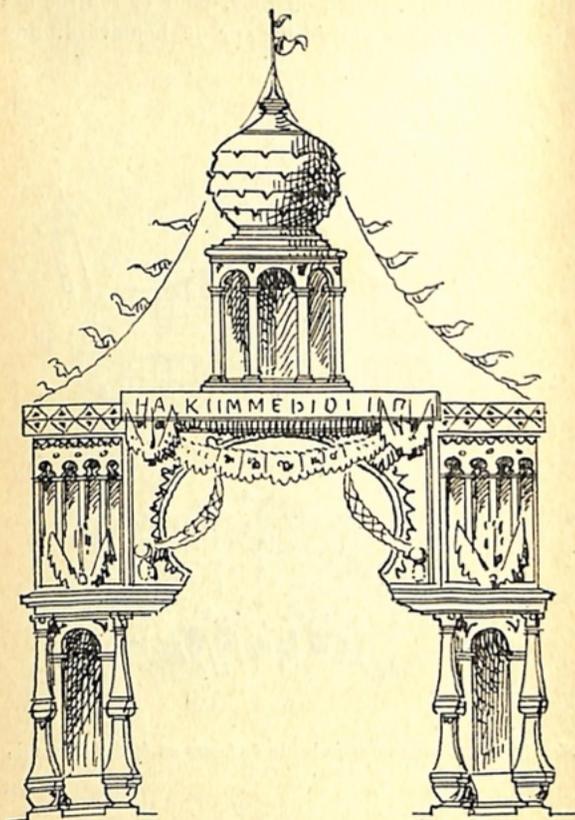


Fig. 19. — Arc de triomphe de style moscovite érigé pour les fêtes du Tsar.

des mâts vénitiens. Mais cela, il faut le dire, constitue trop souvent, même à l'heure actuelle, la plus banale des décorations. Ces mâts, on les fiche en terre, le plus généralement, au petit bonheur, et on plante dessus des boucliers en bois qui supportent tout de travers des trophées de drapeaux.

On fut mieux inspiré quand on édifia, pour les fêtes du Tsar, en 1896, des portiques en treillis, des dômes en treillis découpés et enguirlandés de fleurs, des cartouches et des corbeilles de fleurs en étoffe.

Les figures 17 et 18 représentent sommairement un de ces portiques et un détail des cartouches.

L'effet en était délicat et de bon goût. Pour une fois, on avait renoncé aux bons offices des entrepreneurs de fêtes publiques. On s'était adressé à des artistes.

Certes, quand il s'agit de décorations de fêtes, on devrait faire appel toujours à de véritables peintres-décorateurs au lieu de s'en tenir aux décorations cent fois usées qui, selon le crédit affecté, comportent un nombre précis de mâts et de portiques que l'on fiche en terre tous les ans, invariablement, de la même façon.

CHAPITRE X

Peintres-décorateurs d'hier.

Les maîtres des peintres-décorateurs d'aujourd'hui. — Quelques grandes mises en scènes théâtrales au siècle dernier.

Les grands peintres-décorateurs d'hier, c'est toute la pléiade des Isabey, des Cicéri, des Nolau, des Rubé, des Despléchin, des Cambon, des Thierry, des Martin, des Séchau, des Chéret, des Lavastre, des Carpezat, etc.

Pendant de nombreuses années, ils ont fourni les décors de l'Académie royale ou impériale de musique, du théâtre de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien, du théâtre Lyrique, du théâtre de la Porte Saint-Martin, du théâtre Historique, etc.

Alors le goût de la mise en scène est déjà très exigeant. On veut des décors solennels, très somptueux, d'un grand effet théâtral.

Il faut que les peintres-décorateurs accumulent toutes les ressources de leur art, s'ils veulent récolter des applaudissements. Ils n'ont pas encore à leur disposition l'électricité; ils devront cependant produire tous les effets d'éclairage que l'action scénique réclame.

Heureusement, ces grands peintres-décorateurs sont vraiment admirables et renseignés.

Feuilletez d'anciennes reproductions de décors de ces temps-là, et vous serez surpris de rencontrer tant de « tableaux » parfaits, où la connaissance de l'architecture et du paysage se manifeste pour la plus entière réussite d'art.

Dans l'opéra de *Pierre de Médicis*, le 2^e tableau du 3^e acte : le *Campo-Santo de Pise*, était une merveilleuse adaptation architecturale, de l'effet le plus saisissant avec ses tombes au premier plan, ses arbres, et, dans le fond, le cimetière qu'entourait le cloître et que dominait la fameuse tour penchée.

A l'acte troisième, de la *Reine de Saba*, la salle du palais d'été de Salomon, les décorateurs Nolau et Rubé n'avaient-ils pas triomphé en disposant avec science les lourds piliers, les balustrades et les velums qui constituaient vraiment une grandiloquente apothéose architecturale?

Dans ce même opéra, il y avait un autre décor, dû au peintre Martin, qui représentait « le lavoir de Siloé, délicieux paysage, à la lisière d'un bois de cèdres et de palmiers, aux premières lueurs matinales ».

On voit qu'il y avait aussi de poétiques et intimes paysages à peindre.

Et, quelques jours plus tard, il fallait « équiper » un ensemble grandiose, comme au 2^e acte de *Sémiramis*, pour la scène du Serment, où toute l'architecture formidable de la Babylonie est imaginée.

De grandes toiles de fond, lumineuses, ardentes, des villes entières éparses sous le soleil, de vastes terrains où des foules pouvaient se déployer, on les dressait aussi, comme dans le 5^e acte de la *Magicienne*, œuvre de Cambon et Thierry, qui fut unanimement admirée au théâtre de l'Académie impériale de musique.

Il était, certes, plus aisé de peindre les décors du *Val d'Andorre*, au théâtre de l'Opéra-Comique; mais quelles jolies merveilles ont obtenues tout de même, une fois de plus, les peintres qui s'appelaient Martin, Rubé, Cambon et Cicéri.

Le 3^e acte de l'*Enfant prodigue*, au théâtre de l'Opéra, fut encore un vif succès pour Cambon et Thierry; car, elle était admirable, vraiment, cette salle immense, d'architecture babylonienne, où s'était éparpillée une énorme orgie.

Et ces grands décors étaient « machinés » de merveilleuse façon. Relisez par exemple les comptes rendus de la première représentation d'*Herculanum*, au théâtre de l'Académie impériale de musique: ils vous diront la stupeur heureuse éprouvée par tous quand le rideau se leva sur le décor de Cambon et Thierry, au 4^e acte. Et cette fin de la Ville quand le Vésuve gronde et que les colonnades, une à une, s'écroulent!

Et les forêts? Le peintre Chéret en avait représenté une, plus composée que « nature », plus « immédiate d'effet », pour le 3^e acte de la *Perle du Brésil*, au théâtre Lyrique.

Des décors essentiellement pittoresques? Ne l'était-il pas celui du 2^e acte d'*Haydée*, dû à Cicéri,

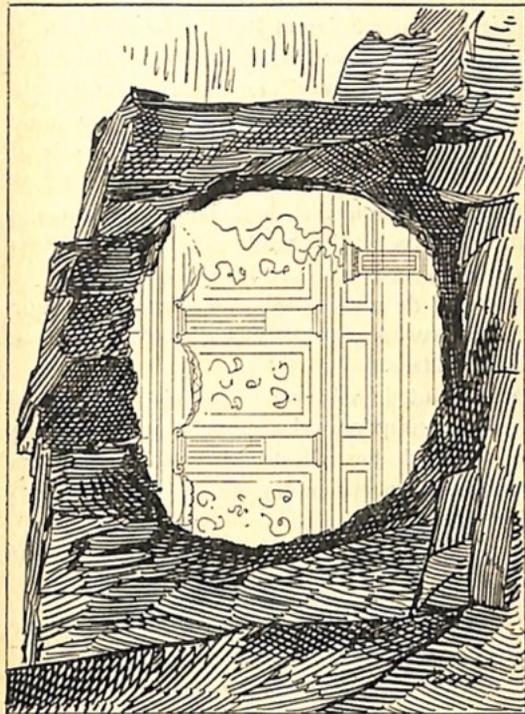


Fig. 20. — Schéma du décor du second acte d'*Herculanum*. La salle du festin apparaissait dans les rochers tragiques.

et qui représentait le pont d'un navire, avec ses voiles, ses cordages, ses canons, ses mâts, etc.?

Une grotte? Elle était admirable celle imaginée

par Cambon et Thierry au théâtre Lyrique, pour les représentations de Pauline Viardot, dans *Orphée*.

Encore, n'était-ce point un vrai dessin de Piranèse, le décor peint par Nolau et Rubé pour le 2^e acte de la *Reine de Pique*, au théâtre de l'Opéra-Comique? Tableau pittoresque, varié, enchevêtrement de poutres et de rocs, sous lequel circulait toute une foule.

Au même théâtre, Despléchin aussi avait su émouvoir avec son décor du 2^e acte du *Pardon de Ploërmel*. Et, certes, il faudrait citer beaucoup d'autres œuvres si l'on voulait donner un résumé de l'art du décor aux soirs d'hier.

Plus près de nous, Chaperon, Jambon, aujourd'hui disparus, avaient été, eux aussi, de remarquables peintres.

Jambon fut le décorateur attitré des grandes représentations qu'organise annuellement, à Béziers, M. Castelbon de Beauxhostes. On se souvient encore des merveilleux ensembles de *Déjanire*, de *Pro-méthée*, etc.

On voit que les peintres-décorateurs d'aujourd'hui ont eu de célèbres prédécesseurs.

CHAPITRE XI

Quelques peintres-décorateurs actuels.

Ils sont une bonne douzaine qui exécutent tous les décors que notre goût de la mise en scène veut de plus en plus séduisants.

Le plus célèbre est sans contredit M. Lucien Jusseaume, dont j'aurai le plus vif plaisir à examiner les œuvres quand je parlerai des mises en scène du théâtre de l'Opéra-Comique et du théâtre de l'Odéon.

Après ce maître, il convient de citer MM. Amable et Cioccarei; Paquereau, Bailly, Ronsin, Lemonnier, Émile Chaperon, Bertin, Chambouleron et Mignard, Maréchal, Bertin et Ménessier.

M. Amable est un producteur fécond. On ne compte plus les belles décorations qu'il a réalisées dans tous les théâtres de Paris.

On peut, peut-être, reprocher à M. Paquereau d'être un peu confus, de ne pas préciser assez nettement le « caractère » de ses décors.

M. Bailly a le goût très vif des grandes décorations qui « élargissent » la scène.

MM. Chambouleron et Mignard, à l'aise même sur de petites scènes, réalisent des fantaisies très pittoresques. Se souvient-on de leur 1^{er} tableau de *Chand d'habits*, la pantomime de Catulle Mendès?

M. Ménessier est une des gloires du Music-hall. La « machinerie » ne le gêne nullement. Ses décors se prêtent à toutes les exigences d'une mise en scène souvent abracadabrante.

M. Ronsin présente des maquettes très calmes, très étudiées.

M. Maréchal fournit des décors pour le théâtre Cluny. Ils ont un aspect très gai. Ces décors doivent, en effet, s'harmoniser avec la folie des « répliques » qui secouent quelquefois toute la petite scène qui connut, jadis, beaucoup de soirées très joyeuses.

D'ailleurs, je m'empresse de le dire, tous ces peintres-décorateurs ne sont pas exclusivement attachés à un théâtre déterminé. Ils exécutent çà et là des décorations; ils sont plus ou moins redemandés par tel ou tel directeur.

Dans l'ensemble des décors actuellement exécutés, on peut noter la recherche d'une fantaisie, d'une variété peut-être plus minutieuses qu'aux soirs passés. Il est certain qu'on s'en tient moins aux « redites » et que l'on cherche souvent un effet nouveau.

A proprement parler, cependant, on n'a pas inventé depuis trente ans une chose considérable en matière de décors, mais l'éclairage par l'électri-

cité, employé maintenant en tous les théâtres, a fait changer la manière même de peindre les décors, a

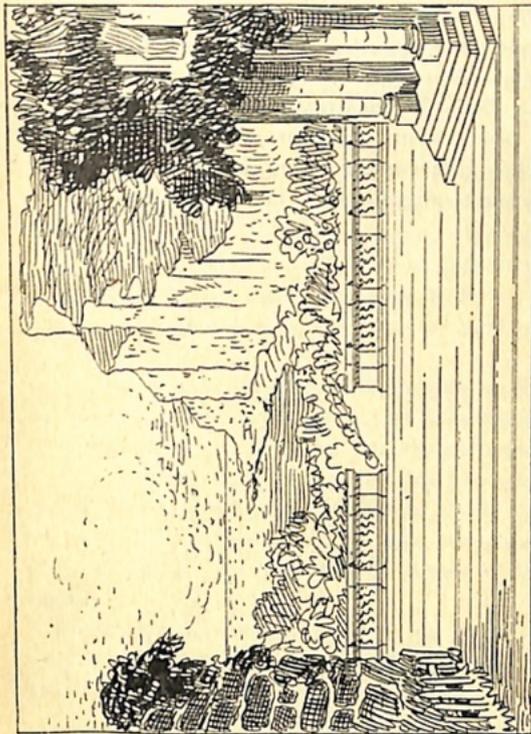


Fig. 21. — Un type de décor très simple.

obligé à chercher plus de « détails dans la masse », pour parler en argot de peintre.

Peintre-décorateur.

Cela est-il un bien ou est-ce un mal? La question n'a pas encore été résolue de manière à contenter tous les spectateurs.

Toutefois l'on peut dire que si des décors compliqués sont utiles, nécessaires même, pour les grandes fêtes que l'on joue habituellement sur la vaste scène du théâtre du Châtelet, il ne saurait être besoin d'un tel décor pour une pièce intime, psychologique, qui réclame, au contraire, la mise en scène la plus simple et la plus précise.

CHAPITRE XII

Les grands décors à l'Opéra.

Ici, il faut « meubler » la vaste scène, la rendre solennelle, compliquée, touffue, très souvent même « chaotique ». S'agit-il d'un palais? Il faut le faire immense, haut comme une nef de cathédrale, le charger d'or et de richesses ornementales pour que l'on ait d'un seul coup d'œil l'idée de richesse, de puissance.

S'agit-il d'une forêt? Elle devra être profonde, mystérieuse, présenter des arbres séculaires, des amoncellements de rocs, des fourrés inextricables.

Et le peintre-décorateur cette fois peut « faire grand ». On machinera son décor, on le rendra praticable, on le traversera en tous sens; il devra avoir les plans les plus divers, donner l'idée de l'infini.

Disons-le : les décors présentés sur la scène de l'Académie nationale de musique ne répondent pas toujours, hélas! à ce titre pompeux.

Si, au cours de ces dernières années, on a vu à l'Opéra, avec plaisir, certains décors vraiment louables, beaucoup d'autres, en revanche, ont été pauvrement exécutés; et, pour un œil exercé, la

contrefaçon de la Beauté est une chose odieuse et qui gâte une grande partie du plaisir que l'on a à écouter une noble partition.

Tout le répertoire, par exemple, qui s'éternise lui aussi, d'ailleurs, inconsidérément, affirment les jeunes musiciens, est toujours ressassé dans les mêmes décors à jamais immuables. Nous savons bien, certes, que les décors de cette importance coûtent cher, et une entreprise artistique, telle que l'Académie nationale de musique, qui a beaucoup de peine à « joindre les deux bouts », ne peut guère se donner le luxe de renouveler de temps en temps ses décors, c'est entendu; mais, ne pourrait-on pas les repeindre en partie, relever çà et là, de tons vifs, avec adresse, des ornements et des frises?

Et que de fautes de goût sont souvent commises! Il est admis, certes, que l'on ne va à l'Opéra que pour entendre de la musique et des chanteurs, auxquels on ne demande même pas de « jouer ». Ils s'approchent du trou du souffleur et ils chantent. Mais ne pourrait-on pas en toute justice exiger davantage?

Les grands opéras de Richard Wagner, les œuvres de Reyer et de Camille Saint-Saëns ne sont pas, il faut le dire, dans le cadre qui leur conviendrait. Sans doute, la musique est la musique; mais nous voulons des décors moins sommaires et des « machineries » moins rudimentaires.

Nous allons voir qu'au théâtre de l'Opéra-Comique il en va tout autrement.

CHAPITRE XIII

Les décors à l'Opéra-Comique.

Au théâtre de l'Opéra-Comique, les décors sont toujours du plus grand effet artistique.

Ici, M. Lucien Jusseume, admirable peintre-décorateur a trouvé en M. Albert Carré, le directeur, un excellent collaborateur.

Toutes les œuvres que M. Carré, a depuis tant d'années, mises en scène ont été des triomphes pour M. Lucien Jusseume.

Les décors peints sous la direction de ce Maître sont de véritables œuvres d'art. C'est, chaque fois, un « coin de nature » dans son apothéose.

Quand le rideau se lève sur un décor de M. Jusseume, des applaudissements éclatent. Voilà un cadre merveilleux, toujours, pour une mise en scène très étudiée et qui sera parfaite.

Quelle admirable composition! quel emploi de toutes les ressources décoratives! Quelle entente du site et quelle merveilleuse harmonie de couleurs!

Vous, les connaisseurs, rappelez-vous tous les grands succès de l'Opéra-Comique dans ces années-ci. Quel émoi, par exemple, quand le rideau se leva,

dans *Louise*, sur Paris, au soir du 14 juillet. Quelle splendeur émouvante et sans artifice de la beauté transposée toute lumineuse sur la toile.

Rappelez-vous *Pelléas et Mélisande*, *Aphrodite*, *Miarka*, *La vie de bohème*, etc.

M. Lucien Jusseume est, incontestablement, dans la vie théâtrale, une sorte « d'enfant chéri de la victoire ».

Je le répète, citer des décors célèbres de ce peintre, ce serait noter au jour le jour l'histoire d'une des plus belles réussites d'art, au théâtre. Revoyez, en exemple, encore, son décor du prologue de *Grisélidis*!

On appelle souvent M. Lucien Jusseume le peintre des clairs de lune. Cela l'irrite un peu. Cela l'irrite, parce qu'il a exécuté *vraiment* d'admirables clairs de lune; mais il ne veut pas qu'on le spécialise.

Et il a raison, car il a brossé d'autres décors, de nombreux décors où il n'y a pas de lune du tout, mais des soleils triomphants, des nuages chargés d'encre, de fulgurantes clartés d'orage.

Tout de même, je sais bien, quoi qu'il fasse et quoi qu'il dise, il demeure, dans l'esprit de presque tous les connaisseurs, le peintre des clairs de lune.

C'est sous ce vocable qu'il entrera au Panthéon des décorateurs.

Quand il apporte ses décors prestigieux à M. Albert Carré, on sait le parti non moins merveilleux qu'en tire ce directeur, qui est un metteur en scène incomparable.

CHAPITRE XIV

Les mises en scène de M. André Antoine.

Assurément, M. André Antoine, l'actuel directeur du théâtre de l'Odéon, a opéré dans l'art dramatique de véritables « petites révolutions » successives. Il ne faut certes pas lui attribuer tout le mérite de la mise au point actuelle. Got, Montigny, un célèbre directeur du théâtre de Gymnase, vers 1853, furent les premiers qui renversèrent définitivement des traditions surannées. Perrin lui-même, l'ancien administrateur général de la Comédie-Française, se montra nettement révolutionnaire en mettant à la scène *l'Ami Fritz*. Le buffet était un véritable buffet alsacien garni de ses vieilles faïences; une vraie soupe fumait sur la nappe blanche à broderies rouges; de l'eau coulait vraiment de la fontaine, et il y avait un cerisier avec de vraies cerises que Mlle Reichenberg, grimpée sur une échelle, faisait tomber dans les mains de Febvre.

Ce qu'il convient donc plutôt d'admirer en M. Antoine, c'est son souci constant de jouer avec

le plus de vérité possible. Dès les temps héroïques du Théâtre-Libre, ce fut sa principale préoccupation. On se souvient encore, par exemple, de cette pièce où l'action se déroulait dans une boucherie. On vit alors exposés sur l'égal et pendus aux crocs des quartiers de mouton, tandis qu'un bœuf entier était accroché au milieu de la scène. Le mieux, cette fois-là, fut encore l'ennemi du bien : l'odeur fade qui se répandit dans la salle indisposa vraiment et l'art dramatique n'eut rien à voir dans cette exhibition de chairs sanglantes.

Du reste, M. Antoine sentit mieux que personne qu'il y avait une juste mesure à observer. Il nous fit admirer depuis des mises en scène parfaites, tourmentant acteurs, peintre-décorateur et accessoire, jusqu'à obtenir le maximum d'effet, sans retomber dans les excès du début.

Énumérer ses prouesses, ce serait refaire toute une histoire de l'art dramatique au cours de ces vingt dernières années.

Par exemple, je cite la représentation de *La Terre*, d'après le roman d'Émile Zola. Avec quelle vérité, quelle recherche des détails caractéristiques, cette œuvre fut présentée. On était vraiment dans l'atmosphère d'une ferme et en pleine vie brutale des champs. Ici, elles n'étaient pas de trop, les poules qui venaient picorer pendant les âpres conciliabules des acteurs.

Et *Les Tisserands*? La manœuvre de ces foules hurlantes, frénétiques! Et l'intimité rude de *Poil de*

Carotte, et *Les gaités de l'Escadron*; et tant d'autres, tant d'autres œuvres!

Mais où M. Antoine devait encore nous étonner, nous ravir, c'est en nous offrant les admirables décors de M. Lucien Jusseume pour *Le roi Lear*, pour *Jules César*.

Cette fois l'art et la science du peintre-décorateur montèrent en pleine apothéose.

On applaudit longuement quand on aperçut la lande, le vieux château sans âge du roi Lear; et ce fut, quelques mois plus tard, un enthousiasme passionné quand le rideau, cette fois nous étions à l'Odéon, se leva sur le jardin de Brutus, sur le décor du Sénat, sur la mort de César.

Seul, M. Albert Carré, le directeur du théâtre de l'Opéra-Comique, avait pu égaler de telles merveilles de décoration théâtrale; mais on sait que c'est encore M. Lucien Jusseume qui en est le principal artisan.

Certes, M. Antoine nous a donné maintenant à tous le goût très vif des beaux ensembles. Nous ne pouvons plus nous contenter maintenant des décors trop sommaires, des accessoires trop rudimentaires. Il nous faut de la vraie mise en scène, très vivante, très complète.

Quelques esprits déplorent ce prétexte à de lourdes « avances ». Il est certain que les frais atteignent des sommes à peine croyables, même si l'on tient compte de toutes les dépenses d'éclairage, de décors, de costumes, de machinerie, d'accessoires, etc.

Donnons, en passant, quelques chiffres : *La dame de Monsoreau*, à l'Opéra, coûta 320 000 francs; *Orphée aux Enfers*, à la Gaité, 340 000; *Les mille et une nuits*, au Châtelet, 450 000; *Théodora*, à la Porte-Saint-Martin, 280 000; *Patrie*, à la Comédie-Française, 112 000.

CHAPITRE XV

Les mises en scène de M. Guitry.

Ce que furent les décorations scéniques sous la direction de M. Lucien Guitry.

Pendant tout le temps que l'excellent comédien Lucien Guitry dirigea le théâtre de la Renaissance, les mises en scène furent très soignées. Il y avait un grand confort bourgeois et mondain. Les pièces qu'il représenta ne prêtaient guère à des mises en scène très originales et très inattendues; mais par le détail, par le choix des accessoires habilement disposés, M. Guitry obtint souvent des décorations scéniques très louables.

Sans doute les raffinés n'y trouvaient point leur compte, mais les pièces représentées, encore une fois, ne réclamaient point autre chose qu'une « honnête » décoration de tapissier bien achalandé.

Et M. Lucien Guitry, obligé souvent de jouer des pièces qu'il n'aimait pas, ne laissait point voir sa mauvaise humeur, tant il présentait habilement des décors cent fois usés par les pièces des Dumas fils, des Legouvé ou des Scribe.

En montant *Le Mannequin d'osier*, il montra son véritable talent de metteur en scène. Ses décors furent cette fois vraiment les « cadres » qui convenaient à cette pièce littéraire que le public, naturellement, ne comprit point.

CHAPITRE XVI

Diverses mises en scène.

Les théâtres de la Comédie-Française, du Vaudeville, du Gymnase, des Variétés, de la Porte-Saint-Martin, de l'Athénée, de l'Ambigu, etc., offrent des mises en scène honorables.

Il est incontestable que les théâtres ci-dessus nommés demandent aux peintres-décorateurs des décors intéressants. Actuellement, le goût de la mise en scène ne décroît pas, loin de là. On ne réalise pas toujours des choses neuves, mais on s'ingénie à plaire au public dès le lever du rideau. MM. Antoine et Albert Carré, les directeurs-artistes, obligent à quelque effort les autres directeurs, c'est certain.

Il y a même pour chaque théâtre des décorations-types, une sorte de style que les connaisseurs savent distinguer. Si cela n'était pas dépasser les limites qui doivent être réservées à ces courts chapitres de vue générale, il serait on ne peut plus facile de cataloguer les décors pour chaque théâtre et de montrer que le peintre-décorateur varie d'une façon sensible sa « manière », selon le théâtre pour lequel il a à

exécuter des décors. Tout d'abord, cela paraît être

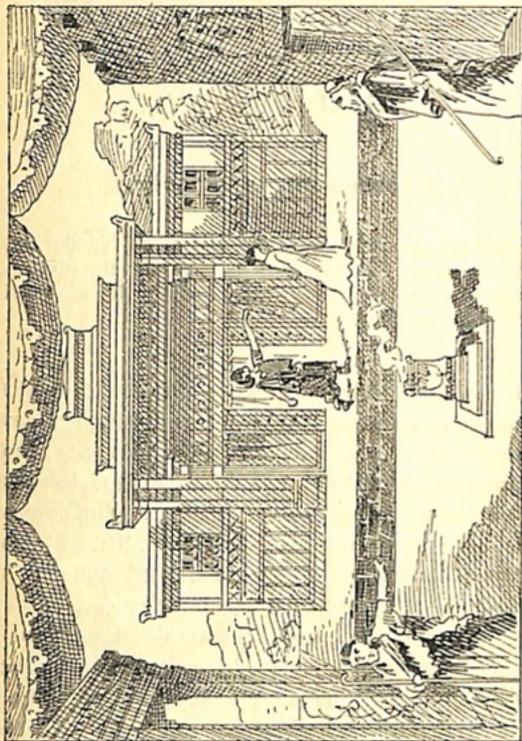


Fig. 22. — Un décor, à la Comédie-Française. (*Antigone*, de Sophocle; traduction de Paul Meurice et A. Vacquerie.)

une chose très évidente, et cependant c'est une chose qui ne devient manifeste que pour un œil exercé.

CHAPITRE XVII

Théâtre du Grand-Guignol.

Sur la petite scène du théâtre du Grand-Guignol, M. Max Maurey a eu de véritables succès de mises en scène.

Très à l'étroit sur sa petite scène, quasi d'un théâtre de marionnettes, M. Max Maurey, le directeur, a su nous montrer des mises en scène très extraordinaires, en faisant « jouer » les châssis de ses décors, en les combinant d'une façon très souvent originale. Quand on connaît l'étroitesse de la scène, on est véritablement surpris. M. Max Maurey a une science du « trompe-l'œil » parfaitement exercée. En passant, qu'il me soit permis aussi de rendre justice à *ses* bruits de coulisse qui sont légendaires et réglés, en effet, d'une façon étonnante. Je cite avec plaisir ce petit théâtre où l'on a joué tant d'œuvres fortes et originales, et qui n'a pas, cependant, des dimensions plus grandes que celles d'un simple théâtre d'amateur installé dans une salle de château.

CHAPITRE XVIII

L'atelier du peintre-décorateur.

Aspect d'ensemble d'un atelier de peintre-décorateur. —
Le métier est rude. — Belleville reste le quartier général des peintres-décorateurs.

Un atelier, une halle plutôt, immense et haute comme une nef de cathédrale : sur le parquet, des hommes qui vont et qui viennent, presque de Lilliput, à coup sûr comme perdus, tels des moissonneurs sur la plaine rase ; une abondante lumière éclairant des encombrements de châssis et de toiles ; l'odeur générale de colle de la peinture à la détrempe ; sur des tables, des maquettes de décors ; aux murs, des esquisses : c'est l'atelier d'un peintre-décorateur.

S'il y avait des virages, on croirait voir un petit vélodrome de quartier, vélodrome couvert, où tout à l'heure, une foule pourrait s'entasser, circuler, à l'aise.

Et cette halle telle quelle ne suffit pourtant point. Il faut encore trouver de la place pour un atelier de menuiserie, pour le fourneau destiné à la préparation des couleurs, pour les baquets de colle, pour les vases ou camions destinés à contenir les couleurs,

pour les brosses et les balais à peindre, enfin pour tous les accessoires, aussi nombreux qu'encombrants, qui composent le fonds d'un outillage de peintre-décorateur.

Dans ces conditions, il ne peut être question de débiter le local convenable dans le centre de Paris. La place y fait généralement défaut, et le loyer d'un tel atelier y serait, bien entendu, excessif.

Pour ces deux raisons, Belleville, quartier de campagne ou de ville de province, est, depuis longtemps, le quartier élu des peintres-décorateurs. On y trouve, en effet, place suffisante et loyers d'un prix modéré. Pour une troisième raison, les « ancêtres » des décorateurs actuels y avaient déjà choisi domicile au temps où la plupart des théâtres s'ouvraient, porte à porte, au boulevard du Temple ; — au temps où cabriolaient le cirque Olympique et le cirque d'Été ; où frémissait l'Ambigu-Comique ; où Gaspard Debureau, Pierrot espiègle et tragique, mimait aux Funambules, tandis que sautillait le petit Lazari ; les peintres-décorateurs d'alors n'avaient qu'à descendre le faubourg du Temple, et ils arrivaient tout droit avec leurs décors en chariot, aux portes de leurs théâtres.

Aujourd'hui, les théâtres se sont dispersés ; mais la « tradition du quartier » est conservée : les décorateurs sont toujours installés à Belleville. Ils occupent là les très vieux, les vastes ateliers où l'on a déjà fait je ne sais combien de « palais », de « places publiques » et de « forêts ». Le parquet

de ces ateliers est lui-même bariolé comme une palette; il est imprégné de couleurs et de colle. Il raconte à sa manière toute l'histoire dramatique qui fut dessinée et peinte sur lui; il note les succès et aussi les insuccès; c'est sur lui que s'édifia la gloire des féeries, grandes mangeuses de décors; c'est sur lui que toute la Nature fut à peu près représentée avec ses lacs, ses forêts, ses cascades et ses monts.

C'est une dure profession que celle de peintre-décorateur. Il faut être singulièrement résistant pour entreprendre ce métier, qui vous expose à toutes les intempéries, au froid surtout, car il n'y a pas moyen de chauffer suffisamment, quand il le faudrait, ces nefs où la bise pénètre par tous les vitrages. Mais, par exemple, ceux qui résistent sont « trempés » pour longtemps : beaucoup de décorateurs sont morts presque centenaires.

CHAPITRE XIX

Le théâtre en plein air.

Le théâtre en plein air. — L'antiquité et le Moyen âge.
— *La Passion* à Oberammergau. — Les temps présents.

Le théâtre en plein air que l'on s'efforce de ressusciter partout en France, dès que vient l'été, a ses origines, comme on l'a vu, dans l'Antiquité et au Moyen âge. Alors, il n'y avait pas d'autres représentations théâtrales que devant des gradins sis à l'air libre et où s'entassaient des milliers de spectateurs.

On a lu encore que ce n'était pas là du tout un obstacle à présenter d'admirables mises en scène dans des décors parfaitement échafaudés, ainsi qu'on les édifiait au xv^e siècle, ou quasi à demeure, tels qu'on les voyait à Athènes.

En France, ce renouveau du théâtre en plein air est presque de notre temps. A bien dire, il ne fleurit même que depuis quelques années.

Dans d'autres pays, à Oberammergau, par exemple, depuis longtemps, au contraire, on garde cette tradition des Mystères du Moyen âge. C'est

dans ce canton des Alpes bavaroises que, depuis près de trois siècles, on représente, avec un grand éclat, le célèbre *Mystère de la Passion*.

L'origine de ces représentations remonte exactement à l'année 1634, au moment de la guerre de Trente ans. L'armée suédoise de Gustave Adolphe, victorieuse, avait ravagé la contrée. Après les malheurs de la guerre, survint une peste qui décima le tiers des habitants. Les survivants prêtèrent alors le serment de représenter, une fois tous les dix ans, la Passion du Sauveur, si la contagion cessait. Souvent, « éloigné le péril, oublié le serment ! » Il n'en fut point de même à Oberammergau où, dès l'année 1634, on donna la première représentation en plein air, sur un terrain avoisinant l'église. Depuis, les représentations se succédèrent à des intervalles réguliers.

Au commencement, le théâtre était à ciel ouvert et il continuait ainsi la véritable tradition des Mystères du Moyen âge. D'ailleurs, le village d'Oberammergau ne se prête-t-il pas à ce spectacle pieux avec son joli site, avec ses petites maisons pavoisées d'une croix et ornées de peintures religieuses ? C'est assurément un louable décor, poétique et sacré. Et, ainsi qu'au Moyen âge, les nombreux acteurs et les figurants sont encore des ouvriers du pays, de ces artisans qui sculptent des figures de saints et des objets de piété qu'on vend dans toutes les villes de l'Allemagne.

Mais aujourd'hui, toutefois, on a remplacé le

théâtre à ciel ouvert par un vaste édifice construit en fer et en briques. La salle peut contenir plus de 4000 places. Les montagnards sont toujours des spectateurs assidus et de nombreux étrangers viennent se joindre à eux.

Les tableaux successifs représentent toute l'histoire douloureuse du Christ : l'entrée à Jérusalem, l'arrestation, la comparution devant Pilate, la prière au mont des Oliviers, la flagellation, la mise en croix, puis enfin la résurrection, véritable apothéose.

Le Mystère qui se compose de trois parties et de dix-sept actes, commence à huit heures du matin et ne se termine qu'à cinq heures et demie, après un entr'acte à midi.

On commence à distribuer les rôles dès la fin du mois de décembre et, pendant six mois environ, on répète. Mais le rôle le plus écrasant est sans contredit celui du Christ. Il faut à l'artisan chargé de ce rôle une résistance exceptionnelle. Cet interprète est toujours désigné par le suffrage de tous les habitants du village.

Mais, il faut le dire, cette sorte d'*ex-voto* théâtral a déjà perdu son caractère profondément religieux. Le succès de ces représentations a été tel, en l'année 1900, par exemple, où il y eut de mai à septembre 28 représentations ! (il n'est plus question maintenant des seules représentations à dix ans d'intervalle) que le mercantilisme s'est ardemment emparé de « cette affaire » et a « fait produire », cette même

année 1900, plus de 1 450 000 francs. Et comme l'on continue maintenant dans cette voie, le mystère d'Oberammergau aura bientôt perdu tout son attrait. Déjà le village ne vit plus que pour exploiter les spectateurs.

Il est vrai que la mise en scène est soignée. Les costumes sont parfaitement dessinés et les décors sont émouvants. Le prétoire de Pilate, le palais de Caïphe, la scène où saint Pierre renie Jésus pour la seconde fois, Jésus comparaisant devant Pilate, la Résurrection, etc., sont autant de très beaux ensembles d'un grand style.

En France, il faut remonter à une vingtaine d'années pour retrouver la première idée — reprise — du théâtre en plein air. Je crois bien qu'un des tout premiers artisans de cette résurrection est M. Maurice Pottecher, qui fonda le Théâtre du Peuple, à Bussang, dans les Vosges, et où il représenta des « Moralités » et des « Farces » populaires, continuant ainsi, à son tour, la véritable tradition du Moyen âge.

Ce Théâtre du Peuple est situé tout à fait en plein air, dans une prairie, adossé à une montagne et dans un site très pittoresque. M. Pottecher y donne des spectacles tous les ans. Les œuvres représentées sont toujours d'intérêt local, bien qu'elles soient souvent d'un vif essor dramatique.

Çà et là, toujours en France, il y a beaucoup d'autres théâtres en plein air où l'on utilise ainsi les véritables décors que donne la nature.

Il y a, par exemple, la *Tragédie de Sainte-Reine*, jouée à Alise, à l'occasion de la fête de cette sainte; on cite les représentations comiques de Puisserguier dans le Languedoc; celles que donnent à Pompadour les félibres du Périgord et du Limousin; il y a le théâtre en patois de Chef-Boutonne, dans le Poitou; les *Pastorales* du pays basque; il y a les *Mystères* que jouent les paysans du Roussillon, etc.; et ensuite, entre cent autres encore, les véritables pièces par exemple que M. le docteur Pierre Corneille représente avec le plus vif succès à la Mothe-Saint-Héraye, dans le département des Deux-Sèvres.

Dans cette dernière petite ville, c'est toujours la nature qui fournit le décor; un décor souvent merveilleusement approprié comme le fut celui qui servit de cadre à *Erinna*, tragédie mettant en scène la lutte de la Gaule contre César.

Près de Paris, à Champigny-la-Bataille, se trouve encore le Théâtre de la Nature, fondé par M. Albert Darmont. Tous les ans, pendant l'été, M. Darmont représente, dans un joli décor naturel, qu'il relève quelquefois d'utiles accessoires, de véritables œuvres dramatiques et même des pièces classiques dont l'intérêt ne perd rien à cette transposition brutale à la lumière du soleil.

Et combien d'autres de ces théâtres en plein air surgissent un peu partout dès qu'apparaissent les beaux jours. Pas de petit pays maintenant qui n'ait son théâtre des champs où l'on jouera même au

besoin des opéras-comiques uniquement dans des décors et avec des accessoires entièrement naturels.

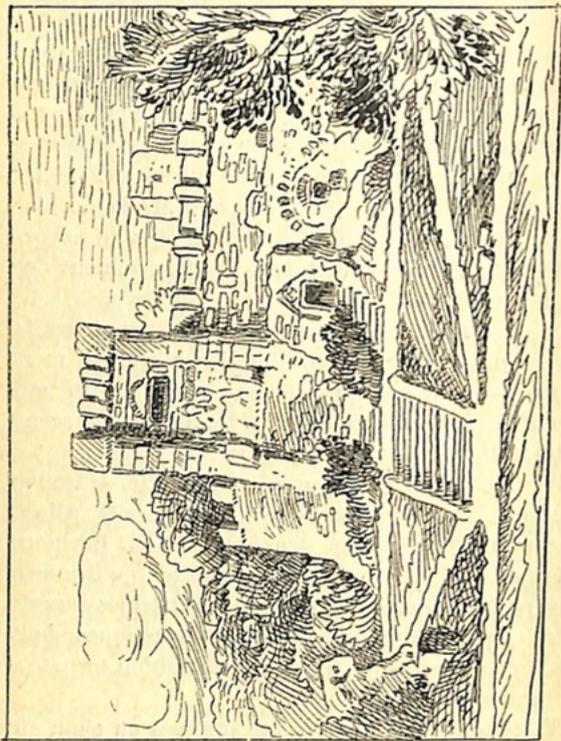


Fig. 23. — Décor de *Sémiramis*, au théâtre de Champigny-la-Bataille.

D'autres fois, au contraire, on utilisera en partie le site pittoresque, la vraie colline, les vrais arbres,

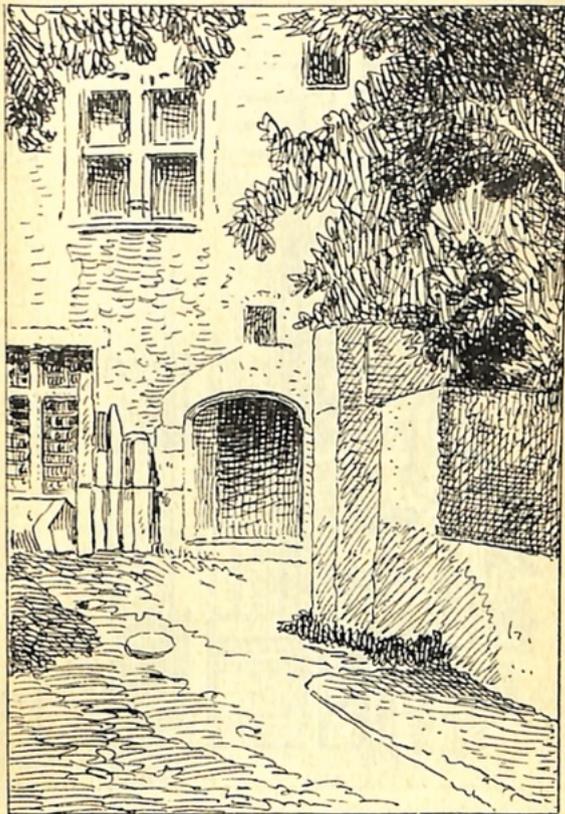


Fig. 24. — Un paysage naturel qui peut servir de décor.

et le peintre-décorateur viendra par surcroît équiper

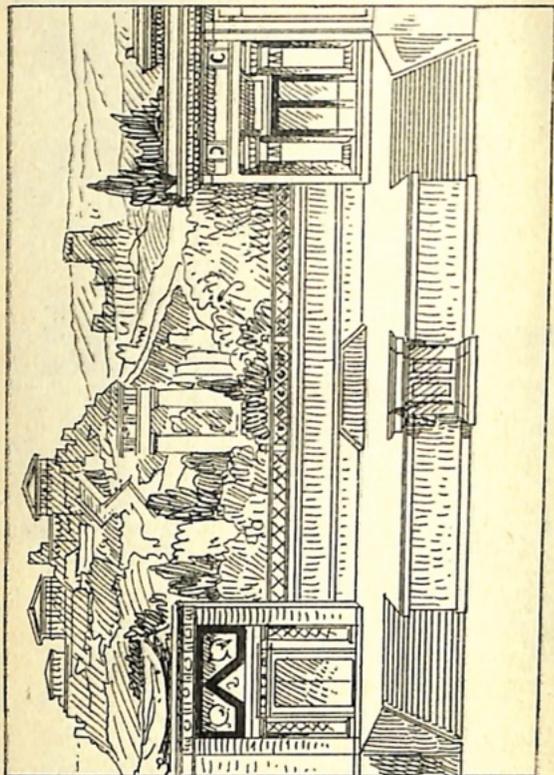


Fig. 35. — Partie du décor de *Déjanire*, aux arènes de Béziers (1899).

ses portants, ses châssis qui représenteront des tourelles, des murailles, des herses, comme il fut fait

encore à La Mothe-Saint-Héraye, quand M. le docteur Pierre Corneille, toujours pour faire revivre le théâtre populaire, donna une pièce curieuse intitulée : *Au temps de Charles VII.*

Le décor se composait exactement d'un vieux château féodal qui, planté sur un terre-plein, au milieu d'un parc, se combinait de la manière la plus pittoresque avec le paysage.

Enfin, je ne dois pas terminer cette rapide revue d'ensemble du théâtre en plein air sans mentionner les admirables œuvres musicales représentées annuellement par M. Castelbon de Beauxhostes aux arènes de Béziers, et qui, cette fois, se déroulent entièrement dans des décors équipés par le peintre-décorateur et par le charpentier.

DEUXIÈME PARTIE

LA FABRICATION DES DÉCORS

CHAPITRE XX

Les documents du peintre-décorateur.

Le bagage intellectuel du peintre-décorateur. — Ce qu'il doit savoir. — Sa bibliothèque, ses documents, ses albums de croquis. — Il doit être un grand voyageur.

Il n'est pas une profession plus intéressante que celle de peintre-décorateur. Bien entendu, je vise l'artiste à qui l'on confie de grandes mises en scène. Celui-ci doit connaître parfaitement, s'il ne veut pas perdre son temps en tâtonnements, l'histoire de tous les styles. Costumes, meubles, armures, etc. il faut que tout l'intéresse au même titre que l'Architecture proprement dite. Il portera en son cerveau une aptitude singulière à saisir l'aspect caractéristique des choses en quelque lieu que ce soit. Dans un Musée, il verra les « aspects » essentiels des tableaux, des sculptures et des architectures ;

devant la Nature, instantanément, il imaginera le « décor à faire »; et s'il craint que sa mémoire plus tard ne le trahisse, il notera ces lignes précises, ces silhouettes pittoresques qui donnent le style.

Sa bibliothèque sera un vaste recueil *d'images*.

S'il est un frénétique « liseur », tout sera pour le mieux. Chez les nobles artistes de lettres, il nourrira son goût des « cadres héroïques », des apothéoses et des grands décors.

S'il veut rester un artiste louable, il devra toujours dessiner, indiquer sur les pages d'un album ces notes éloquentes que trace la pointe d'un crayon exercé. C'est là qu'il puisera le meilleur de son émotion quand on lui demandera d'interpréter un acte nettement théâtral.

En ce temps où l'action dramatique « s'éparpille » à bon droit en tous les pays, il faudra qu'il soit aussi un voyageur ardent, curieux de puiser aux sources la véritable « information », pour ensuite l'exprimer sur la toile. Et que de beaux « motifs » il emmagasinerait s'il sait regarder, observer et méditer!

S'il a vu, par exemple, au Mont-Saint-Michel, cette maison du xv^e siècle, que représente la figure 26, n'en gardera-t-il pas le souvenir pour une action dramatique qui se déroulera aux temps glorieux du Mont?

Dans les Musées, au hasard de la route, ce simple tableau de Téniers (fig. 27), *l'estaminet*, dont les personnages ont été intentionnellement enlevés, ne constitue-t-il pas un excellent décor rustique?

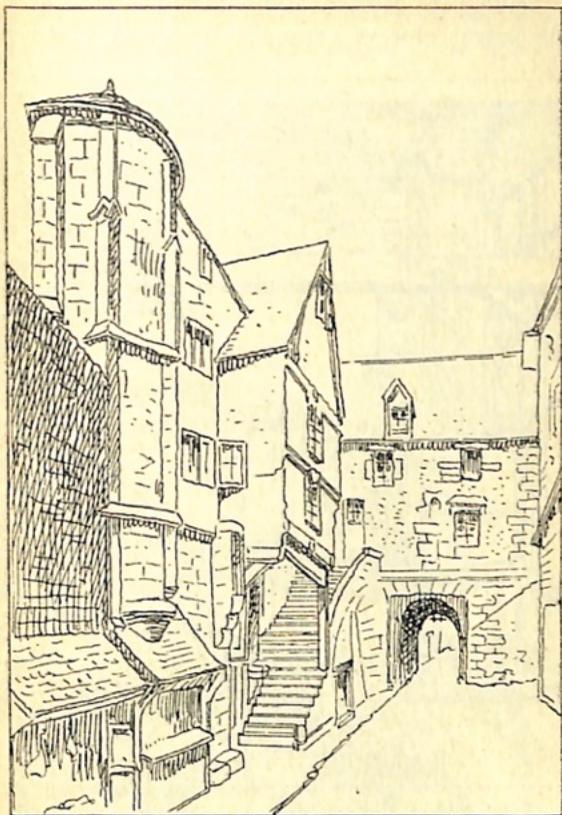


Fig. 26. — Un décor architectural. (Maison du xv^e siècle, au Mont-Saint-Michel.)

Enfin, dans le même ordre d'idées, si la peintre-décorateur observe partout, cette fois-ci, étant en

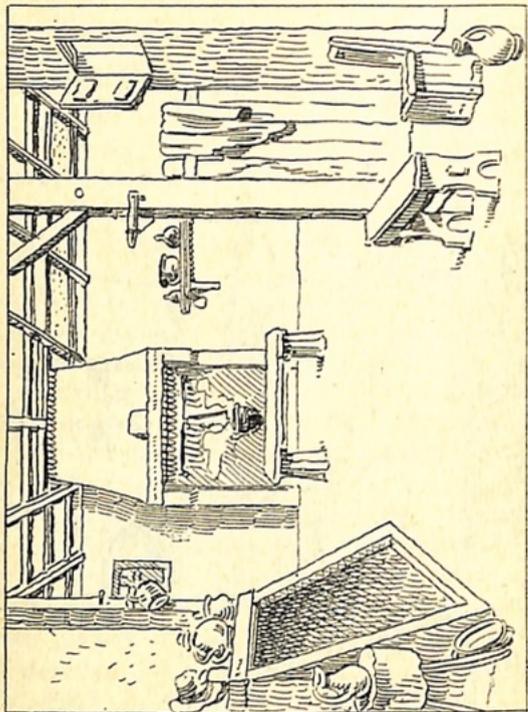


Fig. 27. — Un type de décor fourni par les Musées. (Schéma de l'Estaminet, de Téniers. Les personnages ont été intentionnellement supprimés.)

plein voyage, ne considérera-t-il pas ce tableau naturel (fig. 28) : châtaigniers à Bocognano, comme un bon schéma pour un décor pittoresque?

Certes, le décorateur qui se contente de photographies achetées au petit bonheur, se disant que ce

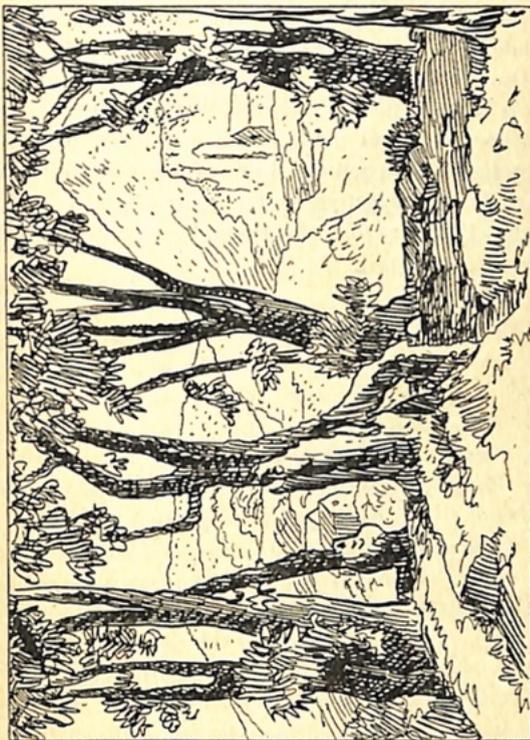


Fig. 28. — Un décor naturel. (Châtaigniers, à Bocognano, Corse.)

sont là, en somme, des « renseignements exacts », celui-là ne restera jamais qu'un simple artisan.

Sans doute, il faut collectionner des photographies. Les cartes postales elles-mêmes constituent souvent des documents utiles; mais quel piètre bagage, si le peintre-décorateur n'a pas une curiosité plus profonde.

Oui, en vérité, c'est là une profession admirable, mais il faut, pour l'illustrer, bien des ressources intellectuelles qui manquent à la plupart des peintres-décorateurs actuels. Il ne suffit pas de connaître l'art de la perspective et d'« avoir une idée », des styles. Il faut savoir, par exemple, et tout d'abord, lire un manuscrit.

CHAPITRE XXI

La lecture du manuscrit.

Ce sous-titre fera sourire bien des artisans. « Comme s'il était besoin de tant de choses que ça, diront quelques-uns. On voit l'époque où la scène se passe, le décor indiqué : salon, forêt ou auberge; et, en cinq sec, la maquette est faite. C'est plus ou moins réussi, voilà tout, on fait tout ça d'après des modèles : ils ne manquent pas! »

Sans doute, pour bien des pièces de théâtre, dont la médiocrité ne réclame pas tant de soins, il est certes très inutile de lire entièrement le manuscrit. N'importe quel *salon* (souvent même l'auteur n'a indiqué aucun style), n'importe quelle *forêt* peuvent convenir et conviennent même absolument. La banalité du décor répond à la niaiserie de la pièce, et c'est parfait. Mais il y a autre chose à faire quand l'œuvre à représenter est louable.

C'est alors que le peintre-décorateur doit lire avec attention le manuscrit, prendre des notes, devenir un véritable collaborateur, *choisir*, après maintes réflexions, le ou les décors.

Autre chose encore. Pour ce décorateur artiste,

il est bien certain qu'une *forêt*, par exemple, pour une pièce de M. Edmond Rostand, ne devra pas être la même *forêt* pour une pièce de M. Paul Gavault; et de même s'il était question d'un *salon*, d'un *intérieur*, etc. Ces deux auteurs n'ayant pas du tout le même idéal dramatique, il est manifeste que le même décor ne peut convenir à M. Rostand et à M. Gavault. Cependant, bien des peintres-décorateurs ne se doutent pas de cette simple chose.

CHAPITRE XXII

Croquis du peintre-décorateur et visites du directeur et de l'auteur.

Quand le peintre-décorateur a soigneusement lu le manuscrit, quand il en a saisi tout l'intérêt (il s'agit d'une œuvre véritable), il commence à dessiner des croquis.

Chaque décorateur les fait à sa façon, l'un se sert d'un crayon à la mine de plomb, un autre d'un morceau de fusain, un troisième d'un pinceau, un quatrième d'une plume, un cinquième de crayons de pastel. Ici toute la fantaisie est permise, et chacun dessine avec les moyens qu'il préfère.

Voici, par exemple, un croquis de décorateur (fig. 29). Il est entièrement dessiné à la plume. Généralement, ces sortes de croquis sont les plus rares. Le peintre décorateur préfère « chercher tout de suite son décor » avec un pinceau et des couleurs à l'eau. Il a une plus grande liberté d'exécution, et il peut broder toute sa fantaisie sur et autour les légers traits de crayon qu'il a indiqués pour l'*armature*.

Bien entendu, ces croquis-là visent tout de suite à l'*effet*. Si le décorateur est avisé, il sait que sur

Peintre-décorateur.

ses croquis vont se livrer tout à l'heure les premières escarmouches engagées par l'auteur et par le directeur, du théâtre où l'on jouera la pièce en

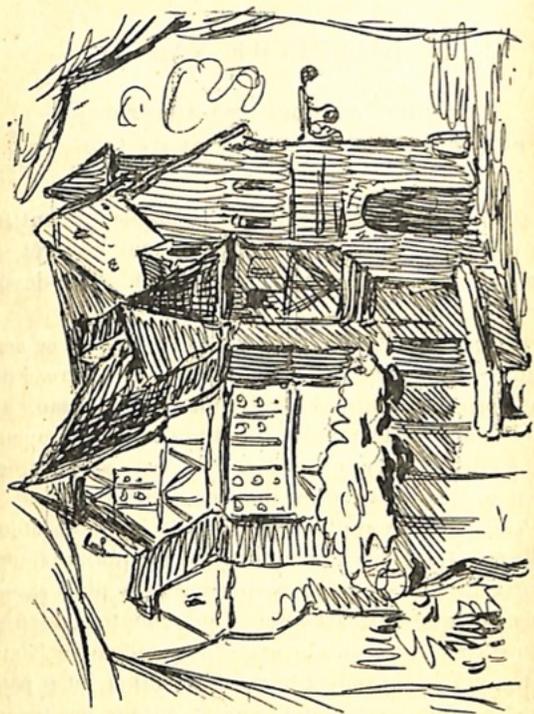


Fig. 29. — Un croquis-type de peintre-décorateur.

question. Il met donc dès le début tous les atouts dans son jeu. Il y a de ces croquis de peintres-décorateurs qui constituent un vrai régal d'art avec toutes

leurs « cuisines » imprévues, mélanges de tous les tons et de tous les moyens, dans une fantaisie absolument extraordinaire.

Lorsque le décorateur a réuni tous ses croquis, il convie le directeur et l'auteur. On regarde, on discute, on admire ou l'on blâme, et, enfin, l'on se met d'accord. Il n'y a plus alors qu'à « construire » les « maquettes ».

CHAPITRE XXIII

Les maquettes.

Les maquettes sont ces gentils théâtres en miniature, pareils à ceux que construisent les enfants, avec des pièces découpées préalablement peintes et collées ou fixées avec des épingles sur le « sol » de la maquette.

Très justement, on fait figurer maintenant quelques maquettes dans nos Salons annuels. Il a été donné sans doute à plusieurs d'entre vous d'admirer ces petites mises en scène si parfaites, où tout est placé, à son plan, comme les parties successives d'une jolie aquarelle.

On construit ces maquettes de façon à pouvoir se rendre compte, avant tout, du décor à exécuter. Les détails en sont, ai-je dit, des petits bouts de papier fort, découpés et fixés sur un autre papier horizontal qui figure le plancher de la scène. On représente ainsi des arbres, des maisons, des rochers, enfin tout le décor en miniature; et le tout tient dans une espèce de « boîte » ouverte par devant et ouverte par en haut, seule façon d'éclairer comme il convient tout ce petit décor.

C'est avec ses maquettes que le peintre-déco-

rateur « organise » ses décors futurs. Il voit ainsi, à une échelle réduite, où il devra placer les différentes parties de son œuvre. Il juge de l'ensemble et il corrige ensuite. Tel arbre sera placé pour cacher la rencontre de deux plans à angle droit; telle silhouette demandera à être plus accusée; tel premier plan devra être plus « monté » de ton.

Chaque maquette doit être, comme un tableau,

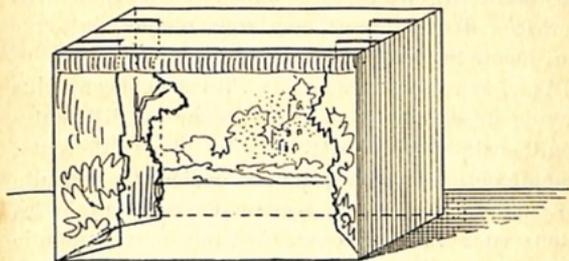


Fig. 30. — Une maquette (schéma).

une œuvre personnelle. Une belle maquette révèle son auteur; et à maquette manquée correspond souvent un décor imparfait. Rien n'est joli, au contraire, comme une maquette bien étudiée. C'est d'un grand charme, vraiment, alors, ces minuscules décors quand l'architecture, le paysage, tout est bien mis en place et composé, je le répète, comme une plaisante aquarelle faite d'abord d'ensemble et dont on aurait ensuite découpé tous les plans exactement en valeur.

C'est sur les maquettes que directeur, auteur et peintre-décorateur arrêtent les derniers concilia-bules. Généralement, lesdites maquettes sont dressées à l'échelle de trois centimètres par mètre.

M. Lucien Jusseume, que j'ai tant de plaisir à citer, établit souvent ses maquettes avec des plaques de verre (verre à vitre) de même hauteur et de même largeur, tenues perpendiculaires au sol par des boules de cire écrasées dans le bas et également écrasées dans le haut, sur une plaque de verre qui forme le plafond.

Voici la raison de ce choix : il est beaucoup plus rapide de peindre à la gouache sur les différentes feuilles de verre, constituant les plans différents, que de peindre sur du papier et de découper ensuite ce papier de façon à apercevoir d'ensemble tous les plans successifs du décor ; c'est une telle économie de temps que l'on se demande même comment il n'est pas fait un usage exclusif des maquettes en verre.

Il est vrai que les maquettes en carton offrent l'avantage, au moins pour le simple amateur, d'être peut-être plus faciles à comprendre.

Quoi qu'il en soit, le décorateur doit savoir, en établissant sa maquette, où il placera les « portants » de lumière. Je donnerai plus loin l'explication de ce terme technique. S'il ne s'inquiétait pas d'eux, le décorateur risquerait fort, tout en exécutant un beau décor, de le rendre *inéclairable*.

Il doit savoir aussi à quelle hauteur descendront ses « plafonds » ; et il évitera soigneusement les

« découvertes » — on appelle ainsi la vue des murs latéraux et des corridors — aux dernières loges de côté.

Comme au théâtre l'action se développe en largeur, il devra encore faire paraître la scène plus profonde qu'elle n'est en réalité, d'autant plus que l'espace fait souvent défaut dans les derniers plans où d'autres décors doivent rester « plantés ».

Toutefois, il faut user sagement des ressources que donne la perspective, pour augmenter la profondeur apparente ; sinon, comme lorsqu'un acteur s'éloigne, sa taille ne diminue pas, elle se trouverait en désaccord avec la grandeur des objets représentés.

On pare à cet inconvénient de la façon suivante : la partie inférieure des décors, dont peuvent approcher les personnages, est figurée dans ses dimensions réelles, et les « fuyants » ne commencent qu'à l'endroit où la toile est inaccessible.

Comme il y a une optique particulière pour chaque théâtre, le décorateur doit pour chaque théâtre la connaître à fond ; c'est ainsi seulement qu'il pourra enfreindre habilement les règles géométriques. Supposons par exemple qu'une façade continue soit représentée sur différents « châssis », ses parties ne sembleront concordantes qu'aux spectateurs voisins du « point de vue ». C'est pour éviter cet inconvénient certain qu'il est de toute nécessité d'interrompre, à chaque châssis, toutes les droites fuyantes par un objet saillant tels qu'un pilastre, un arbre, etc.

CHAPITRE XXIV

Les outils.

Les outils du peintre-décorateur : brosses, balais, règle, porte-fusain, camions, palette, etc.

Sait-on que jusqu'en 1825, les *rideaux*, ébauchés sur le sol, étaient achevés debout, dans la position qu'ils occupent sur la scène? De hautes et longues murailles étaient nécessaires alors pour les appuyer, et il fallait, pour les peindre, un système très compliqué de ponts et d'échafaudages.

Le travail à plat, sur le sol, est beaucoup plus rapide, et, partout, il a prévalu.

Mais pour travailler aisément, sans trop avoir à se courber vers le parquet, vers la toile tendue, on se sert d'outils divers, tous emmanchés au bout de bâtons de la longueur d'une canne.

Ces outils divers, ce sont les *brosses*, les *balais*, la *règle*, le *porte-fusain*, etc.

Les *brosses* et les *balais* ne sont pas autre chose que de gros pinceaux ronds ou rectangulaires, semblables à ceux des peintres en bâtiments, et que l'on manie, debout, avec une ou avec les deux mains.

Les *balais* servent pour étaler d'abord, largement,

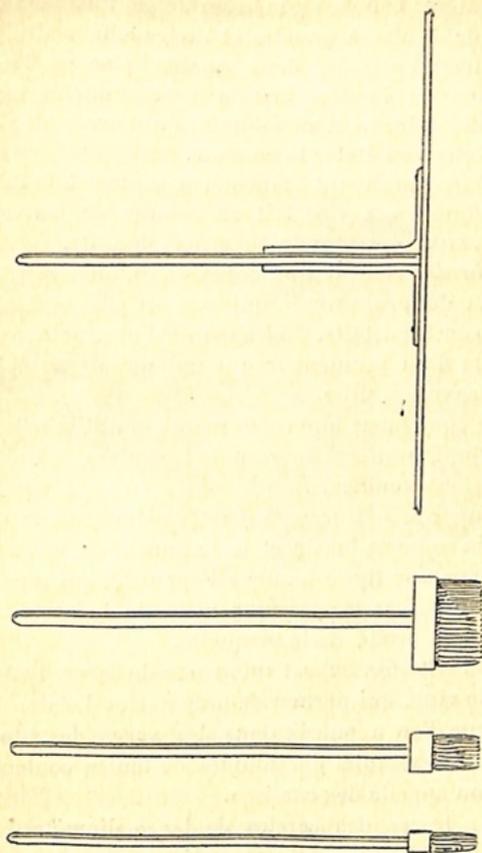


Fig. 31. — Brosses, balais et règle.

les premières couches générales de peinture. On les manie de droite à gauche et de gauche à droite, alternativement, les deux mains placées l'une au-dessus de l'autre, sur le long manche tenu perpendiculairement au sol de façon à avoir plus de force pour bien étaler la couleur.

Ces *balais* prennent beaucoup de couleur à la fois ; on a donc assez vite fait en somme de couvrir, grâce à eux, une grande superficie de toile.

Les *brosses* sont des pinceaux de différentes grosseurs et de forme ronde qui servent plus spécialement pour les détails. On les manie d'une main, avec ce geste d'un promeneur qui indiquerait un point du sol avec sa canne.

C'est également une seule main qui utilise le long *porte-fusain* qui sert à agrandir l'esquisse, selon les dimensions voulues.

On appelle « traceur » l'artiste dessinateur qui emploie ce porte-fusain et la longue *règle* emmanchée dans une tige à hauteur d'appui, et qui reporte sur la toile, par la classique méthode du carré, les mesures et profils de la maquette.

La *palette* (fig. 32) est une sorte de large boîte à fond de zinc, qui permet de préparer et d'étaler des tons que l'on a puisés dans des vases de poterie commune, remplis de liquides de toutes couleurs, et qu'on appelle des *camions*.

Pour tracer des cercles de large diamètre, on emploie très souvent le procédé connu même des enfants : le morceau de crayon attaché au bout

d'une ficelle, à la longueur du rayon voulu, et que l'on promène tout autour de l'autre bout de la ficelle, fixé au centre. Pour les petits cercles, on se sert d'un grand compas en bois.

Il y a encore certains outils que l'ingéniosité des peintres-décorateurs a su bien vite inventer. Ainsi

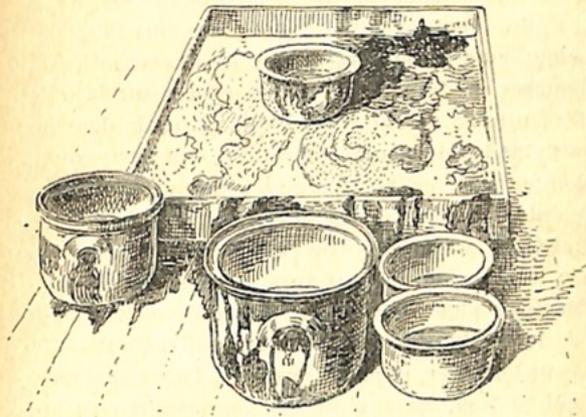


Fig. 32. — La palette et les camions.

pour transporter d'un point à un autre du décor posé à plat, un ou deux camions de couleurs — et il s'agit de les transporter et de s'en servir sans qu'ils risquent de se répandre sur le décor — on a imaginé la *boîte*, sorte de caisse rectangulaire, tenue par deux montants à hauteur d'appui et que rejoint un manche horizontal, grâce auquel on manie facilement l'outil en question et son contenu.

Les brosses et les balais sont tous pendus dans un coin de l'atelier, bien rangés et tenus par un clou qui traverse l'extrémité du manche.

Il y a aussi, dans l'atelier, sous le toit, la grosse poulie en bois (ou *tambour*) autour de laquelle s'enroulent les cordes qui ont pour tâche de descendre les décors dans la rue, sur le chariot du théâtre.

Enfin, d'autres outils sont encore à citer : l'*époussetoir*, long bâton garni à une de ses extrémités de lanières de drap et qui sert à effacer sur la toile les fautes de dessin ou les traits de fusain dont on n'a plus besoin comme indication ; — le *troussequin*, longue règle en bois portant à une extrémité une pointe que l'on fixe sur la toile et, à l'autre extrémité, un crayon que l'on peut déplacer tout le long de la règle, et qui sert aussi à tracer, mais d'une manière plus parfaite cette fois qu'avec le procédé de la ficelle, des cercles de large diamètre ; — et, pour terminer, l'*équerre*, appelée « fausse équerre », qui a 3 m. 50 environ de longueur sur sa plus grande dimension.

CHAPITRE XXV

Les couleurs.

Les couleurs. — Leur préparation. — Usage et utilité de la colle de peau. — De l'effet des décors.

Disons tout de suite qu'on n'use presque jamais de peinture à l'huile.

Elle présenterait, en effet, deux inconvénients principaux : elle serait d'un prix trop élevé et elle alourdirait le décor. En outre, elle offrirait des reflets lustrés, désagréables à l'œil ; et il serait impossible pour travailler, de marcher — comme il le faut presque toujours — sur les décors.

On ne se sert également ni d'essence ni de vernis. Les couleurs employées par le peintre-décorateur sont spéciales.

Elles arrivent en poudre ou en pâte dans des barils : et il y a toutes les nuances et toutes les gammes possibles. L'ensemble constitue vraiment un merveilleux choix pour un coloriste. Et le peintre-décorateur, pour être un décorateur de talent, doit être un coloriste.

On délaye les couleurs en poudre dans de l'eau, selon la quantité à employer, et l'on agglutine le

tout en employant de la colle de peau chauffée au feu.

Les couleurs en pâte offrent plus d'éclat, mais

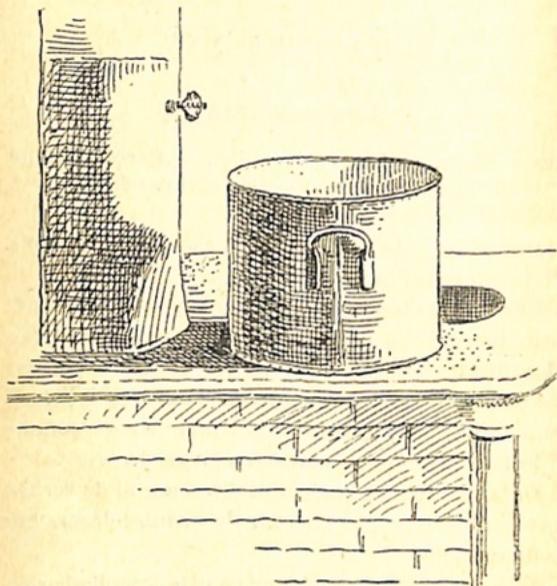


Fig. 33. — On fait chauffer la colle.

elles risquent de se congeler par les basses températures, et dans ce cas elles sont totalement perdues.

La couleur prête, on la verse dans les camions. Et s'il s'agit de couvrir de grandes surfaces, pour faire des *dessous*, ce sont de véritables baquets que

l'on prépare et que l'on vide sur la toile tendue, à l'aide des plus larges balais de l'atelier.

C'est la colle qui, en séchant, fixe la couleur sur la toile.

Quand elle s'est figée dans le camion, inutilisé pendant un certain temps, il suffit de la délayer à chaud pour la remettre en état.

De même, les brosses et les balais que la colle a agglutinés, il convient de les tremper dans de l'eau très chaude pour leur rendre leur souplesse première.

On fait les couleurs plus ou moins épaisses, en dosant l'eau et la colle.

En somme, les couleurs ainsi préparées sont d'un emploi facile. On peut manier avec une grande souplesse les brosses et les balais. Ce ne sont pas des couleurs, en effet, qui offrent la « petite résistance », le *plaquant* de la peinture à l'huile.

J'ai dit que les couleurs en barils comportaient toutes les gammes et toutes les nuances. Aucune « palette », certes, n'est mieux préparée pour obtenir des décors *frais* et plaisants à l'œil. Il y a tous les verts, tous les bleus, tous les rouges et tous les jaunes; et l'on peut chercher des tons à l'infini. Mais le décor simplement et « artistement » coloré reste le plus beau, le plus *visible* et le plus éclatant, dès le lever du rideau.

Des décorateurs font trop souvent des décors « noirs », en oubliant que le mélange sans mesure des couleurs ne peut produire que de déplorables *effets*.

Sans doute, il y a bien des cas où le décor doit être *classiquement* et *traditionnellement* sombre. C'est au théâtre surtout qu'il ne faut procéder que par gradations successives; et, demain, un peintre-décorateur qui s'aviserait, par exemple, de peindre un cachot gai et fleuri de gammes vives, serait honni. Pour produire son *effet*, ledit cachot doit être, au contraire, constitué, semble-t-il, de pierres noires, vertes, moussues et *humides*.

Mais, toutefois, il peut être tenté de « petites révolutions » dans l'art de peindre le décor. Et, en tenant compte *ardemment* du ou des personnages, de l'action dramatique, de l'époque où elle se passe, il est bien certain qu'on peut, en partie, bousculer la tradition, et présenter par exemple un *nouveau* cachot qui, d'abord, sera mal compris, puis, par la suite, très *applaudi*.

D'ailleurs, dans la vie, une action ténébreuse, horrible, ne se passe pas toujours dans un site ou dans une chambre lugubre et également épouvantante. Un violent drame peut se dérouler dans la gaieté d'une terrasse fleurie, au bord de la mer, ou dans un salon très coquet et paré de bibelots. Eh bien ! le décorateur moderne n'a pas à se préoccuper outre mesure de répondre par de l'horreur à l'horreur. Le contraste, même exagéré, peut souvent produire un *effet* très considérable.

Au temps des grands drames romantiques, où tout était empanaché, enflé, hors de mesure; où les répliques étaient encore plus extraordinaires que

les personnages eux-mêmes; où il convenait de « monter le coup » au spectateur dès le lever du

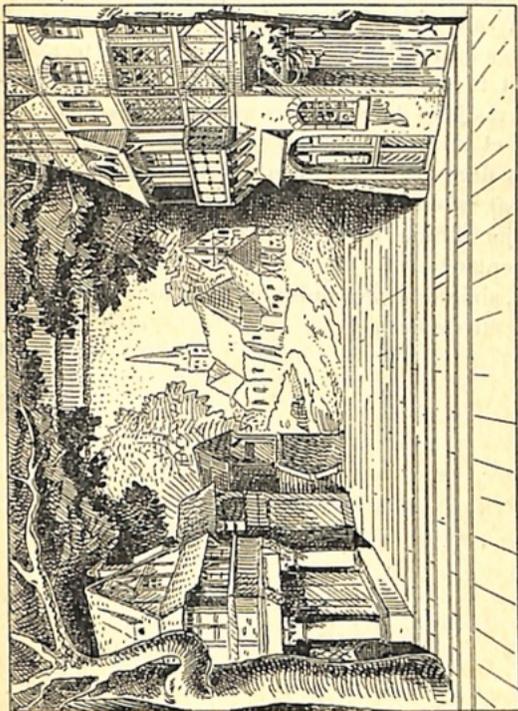


Fig. 34. — Un type de décor simple et pittoresque. (Les Ravizan, d'Erckmann-Chatelain.)

rideau; où il fallait le *prendre*, le dominer, l'étreindre jusqu'à l'angoisse, certes, le décor « pompier » avait sa raison d'être; et les couleurs elles-mêmes

devenaient *féroces*, terribles, constituaient un ensemble d'une rare truculence horrible.

Les peintres-décorateurs de ce temps étaient alors, sans effort, à l'image des illustrateurs, des maîtres du mystère, de l'angoisse et de la terreur. C'était le temps des assassinats à la douzaine, des cadavres jetés dans des sacs en Seine, des tours de Nesle et autres hostelleries sanglantes.

Les décorateurs suivaient le mouvement; et ils avaient raison.

Aujourd'hui, nous avons enlevé le panache, momentanément. Que nos décors soient donc, eux aussi, simples mais séduisants, et qu'ils conviennent à nos étroits désirs!

CHAPITRE XXVI

Les traceurs.

Les premiers travaux avant l'emploi de la couleur. — Agrandissement et mise au point de certains détails d'esquisses.

Avant d'employer la toile, les traceurs ou *perspecteurs* préparent sur du papier les détails grandeur d'exécution, qu'il faudra *poncer* afin de faciliter le travail.

Quelques-uns de ces traceurs ont acquis vraiment une virtuosité étonnante; et il est très plaisant de les voir, du bout de leur porte-fusain, rectifier la courbe d'une volute, par exemple, ou styliser toute une frise.

Avec de la craie, ils indiquent encore çà et là, les points où il faudra accrocher de la lumière.

Ce sont les traceurs encore qui doivent mettre en perspective tout le décor; et quand il s'agit de maçonneries, de palais, de tourelles, dont l'*appareil* doit être visible, la besogne n'est pas mince. Il faut non seulement connaître la perspective, mais encore il faut juger du plus grand *effet* à préparer.

Tous ces traceurs, chaussés de savates, vont et viennent, aussi à l'aise pour dessiner, plus à l'aise même maintenant que s'ils étaient devant une table. Avec l'habitude, ils acquièrent un merveilleux coup d'œil qui leur fait réaliser de véritables prouesses.

Quand ils travaillent sur la toile plus rigide des châssis, ils dessinent par exemple des architectures qui sont d'un style étonnant. Souvent, c'est même presque trop beau pour un décor, — quand la couleur, par surcroît, viendra tout à l'heure recouvrir ces traits souples et fins tracés par une petite brosse trempée dans de la couleur rouge (*laque géranium*).

Bien entendu, par rapport à des axes de symétrie, les mêmes *motifs* qui se répètent sont poncés; mais il y a toujours un peu de flou dans ce travail préparatoire; et c'est avec le petit pinceau souple que le dessinateur donnera la vraie ligne, la véritable silhouette d'un ornement.

Pour cela, un traceur doit connaître très bien tous les styles, posséder le « coup de patte » qui lui permettra, avec un simple *accent*, de dater très exactement le moindre ornement.

Sans doute, il y a les *documents* : planches d'album, volumes consacrés aux divers styles, photographies reproduisant des *motifs* de chefs-d'œuvre, etc. Mais il ne convient de se servir de ces documents que comme indication générale; un bon traceur doit savoir, sur le trait flou du fusain, indiquer à la couleur rouge le *vrai caractère* de

l'ornement qu'il a à dessiner, et cela les documents très souvent ne le livrent pas.

Et cela, on ne l'acquiert qu'après un long apprentissage et si l'on a certaines dispositions naturelles.

Certainement, bien des décorateurs ne se soucient guère d'être aussi précis, aussi savants. Ils ne s'inquiètent même pas, la plupart du temps, d'avoir un bon dessin. « La peinture, disent-ils, recouvrira les fautes. » Et, de fait, c'est ce qui se passe pour nombre de décors ratés que des théâtres réputés n'hésitent pas toujours à hospitaliser.

S'il s'agit de peindre une *ruine*, par exemple, beaucoup de décorateurs en prennent à leur aise. Des mousses, des feuillages, des cannetilles recouvriront les endroits défectueux, et tout sera dit. Oui, sans doute, un défaut est par ce moyen souvent caché; mais l'ensemble manque alors le plus souvent totalement d'*effet*.

Un bon traceur a toujours raison, même dans l'art du décor de théâtre.

CHAPITRE XXVII

Les peintres.

Emploi de la toile à peindre. — Report des détails d'esquisses.

J'ai dit que la toile était d'abord tendue et fixée à l'aide de pointes plates, sur le parquet. Quand il faut de vastes rideaux, on coud entre eux autant de morceaux de toile que cela est nécessaire.

La toile à décors est généralement fabriquée à Armentières. Elle est forte et durable. Elle est d'une couleur de toile à voile, très foncée. Elle est très maniable.

Le premier soin est de la recouvrir entièrement d'une couche d'apprêt au blanc de Meudon.

Dès que cette couche est sèche, c'est le *traceur* qui intervient et reporte sur la toile, comme je l'ai dit ailleurs, les mesures et profils de la maquette.

Le cordeau pour tracer les grandes lignes s'appelle la *tringle*, et *tringler* veut donc dire : tracer des lignes.

Je dirai plus loin comment on utilise la toile dès qu'elle est tendue sur un châssis.

Je n'entends parler dans ce chapitre que des rideaux de fond, qui constituent, en somme, le plus souvent, la peinture la plus importante de tout le décor.

L'esquisse est donc reportée sur la toile de fond par la méthode de la mise au carré. S'il s'agit d'un lointain peu compliqué, d'une baie de mer avec une colline, d'une plaine sans aucun vallonnement, par exemple, le report est vite fait; et la précision du travail n'a pas besoin d'être absolument complète.

Il en va autrement quand l'esquisse a mis en perspective tout un décor architectural ou tout le panorama d'une ville considérable. Dans ces deux cas, il faut une grande attention pour ne *pas perdre* la silhouette générale.

C'est encore à la couleur rouge qu'on fixe les détails caractéristiques.

Puis quand tout est en place, quand toute l'« armature linéaire » est constituée, interviennent les peintres qui posent, balayent les premiers tons d'ensemble, selon les indications de couleurs préparées sur un bout de toile.

On fait ainsi des *dessous* comme pour la peinture à l'huile.

Et il faut que ces dessous soient soigneusement préparés et parfaitement peints si l'on veut obtenir un résultat louable.

Il faut ici peindre *en grand*, toujours, travailler avec des couleurs qui perdent beaucoup de leur intensité en séchant. Il faut savoir, avec des

camions pleins de couleurs variées, doser l'effet;

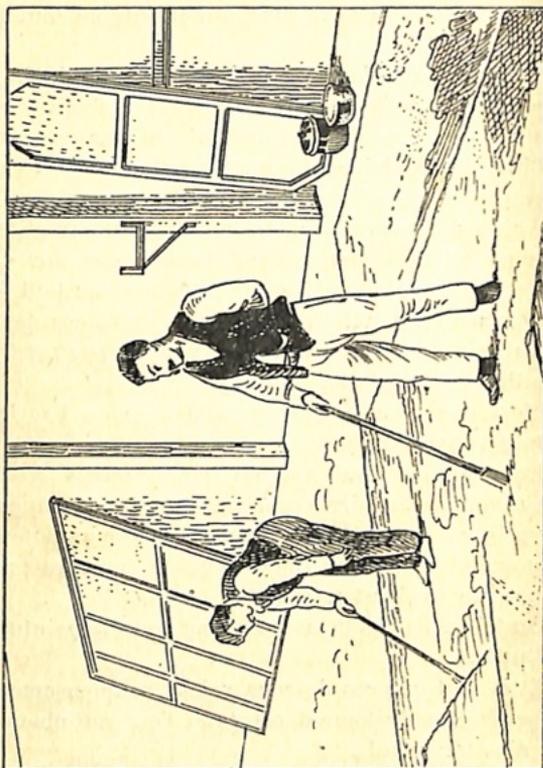


Fig. 35. — Les peintres.

souvent même l'obtenir d'un seul coup, afin qu'il soit plus éclatant.

L'artiste emploie seulement alors la brosse. Il va et vient, piquant de tons vifs la toile ou la remplissant avec toujours un goût très vif du pittoresque.

Et la tâche est rude. Car il faut obtenir ici l'effet sur une toile très vaste, posée à plat, et dont on ne peut, à chaque instant, saisir l'ensemble.

Quelquefois, dans des intérieurs, dans des architectures par exemple, on doit « rehausser d'or », « rehausser » dit-on simplement, certains détails d'ornementation.

Alors on utilise une composition appelée « mordant », et qui est un mélange de cire, de térébenthine de Venise et de suif. Le tout forme une pâte collante que l'on applique en saillie sur les parties à rehausser. Ensuite, il n'y a plus qu'à brosser sur ces saillies des feuilles d'or pour obtenir le « rehaut » désiré.

CHAPITRE XXVIII

Confection des châssis. Chantournage.

Les *châssis* sont, dans l'ensemble, des morceaux de la toile à décors tendus, *marouflés* sur une carcasse de bois analogue à celle des châssis employés pour la peinture à l'huile. Toutefois, il peut y avoir des parties de bois plus larges en divers points, quand il s'agit, par exemple, d'avoir une silhouette très découpée. C'est le menuisier, dans ce cas, qui prépare cette silhouette, en découpant, en *chantournant* le décor.

Le grand point, c'est d'obtenir toujours, ou du moins autant que possible, des carcasses de bois légères et maniables, tout en étant solides. Car, au cours d'une représentation, la fatigue serait grande pour les machinistes s'ils devaient planter ou *déblayer* (enlever) des châssis trop pesants.

Presque toujours ce sont les théâtres qui fournissent au peintre-décorateur, d'après ses dessins, les châssis tout montés et déjà marqués au dos des signes du théâtre et du nom de la pièce à représenter.

Ces châssis sont établis avec la collaboration du chef machiniste, qui est, en somme, dans ce cas, le plus direct collaborateur du peintre-décorateur.

Sur ces châssis, on traite la toile de la même manière que lorsqu'il s'agit des rideaux de fond.

On passe dessus une couche de blanc, on laisse sécher, et l'on reporte avec soin tous les détails des

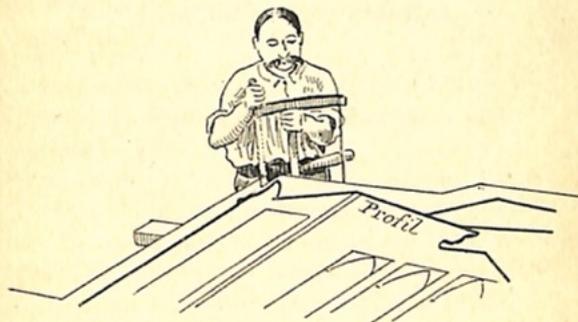


Fig. 36. — Chantournage d'un décor.

esquisses préparatoires établies par le peintre-décorateur.

S'agit-il d'un châssis à portes et à charnières, d'un châssis architectural (décor de salon, de palais, etc.), on fait le report au fusain, avec la règle pour tracer les lignes droites, et ensuite quand les ornements sont dessinés, on les repasse à la couleur rouge qu'emploie un pinceau souple.

S'agit-il d'un ornement double, qui se répète par

un axe de symétrie, on *ponce* le second ornement, et l'on dessine en rouge tout l'ensemble.

On laisse sécher; et l'on peint ensuite les châssis de la même manière que les toiles de fond.

CHAPITRE XXIX

Plafonds de paysage. Comment on soutient les découpures trop fragiles.

Le plafond de paysage ou *frise de forêt* est une découpe de feuillage qui descend dans toute la largeur de la scène.

Vous n'avez pas été sans admirer souvent l'apparence de fragilité de ces découpures; et certainement vous avez cherché comment elles pouvaient *se tenir* et résister aux longs soirs d'une pièce représentée quelquefois durant toute une année.

Oui, vraiment, ces découpures sont très souvent déconcertantes, tellement elles sont légères et sujettes à être bien vite déchirées.

Eh bien, pour les maintenir, on a recours à un procédé très ingénieux qui, du jour où il fut trouvé, fit toute une révolution dans l'art du décor.

Auparavant, on ne pouvait songer à donner l'illusion d'une cannette grimpante ou descendante, d'une branche légère qui berce doucement ses feuilles extrêmes. On n'obtenait que des découpures « raides », imitant grossièrement la fantaisie des branchettes éployées.

Aujourd'hui, grâce au procédé du *filet*, sur lequel on fixe les feuilles les plus légères, les pampilles les

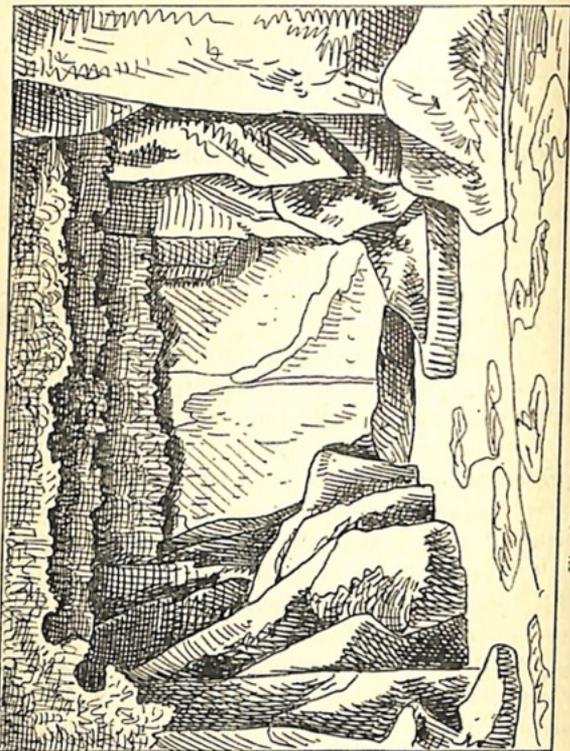


Fig. 37. — Décor avec plafonds de paysage.

plus capricieuses, on obtient vraiment toutes les fantaisies sylvestres que nous admirons dans la nature.

C'est un jeu maintenant pour tous les décorateurs que d'avoir une fine dentelure.

Voici la manière d'utiliser le *filet* :

Une fois le plafond peint, on le découpe, on le retourne et on tend le *filet* par-dessus, à l'aide de pointes plates un peu dépassantes.

Ce *filet* est fait de mailles en fil noir très léger et très solide. Les mailles ont environ chacune, 15 millimètres carrés.

On coupe ensuite le *filet* à la longueur utile. Alors, ledit *filet* étant bien étalé sur la découpe, on le badigeonne de colle de peau (chauffée bien entendu) sur tout l'envers même de la découpe. Et, avant que la colle soit sèche, on recouvre le tout de petites bandes de papier de soie, de différentes largeurs, suivant la forme des feuilles. On obtient ainsi un tout suffisamment solide, si l'on veut bien prendre quelques ménagements.

Et c'est ainsi que les peintres-décorateurs une fois de plus vous émerveillent.

CHAPITRE XXX

Dernières retouches d'ensemble
à l'atelier.

Pour considérer les *rideaux* posés à plat, il existe le plus ordinairement dans l'atelier une sorte de pont dressé le long d'un mur, à une hauteur de cinq à six mètres. Le décorateur va et vient le long de ce pont, et il peut aisément se rendre compte, au fur et à mesure du travail, de l'effet général que présentent les *rideaux*. Il a un *recul* suffisant.

Pour les *châssis*, la tâche est encore simplifiée. Dressés debout, ils se « réalisent » presque comme ils seront au théâtre. Je dis : presque, car il faut tenir compte de l'éclairage électrique qui modifie en partie les tons. Mais le peintre-décorateur sait, sur ce point, largement à quoi s'en tenir, s'il connaît bien son métier.

Les principales retouches qu'il aura à faire au théâtre, sous l'éclairage électrique, proviendront souvent du voisinage des personnages, dont il n'a pu connaître, la plupart du temps, la couleur des costumes.

Et il y aura le choix des accessoires, leur couleur

encore. C'est donc quand tout sera en place, personnages et accessoires, que le décorateur, armé de sa brosse, piquera çà et là des tons nouveaux, modifiera, atténuera, accentuera ses colorations, pour le plus grand effet à obtenir.

CHAPITRE XXXI

Les divers éléments des décors.

Parmi les principaux éléments des décors, on compte les *rideaux de fond*, les *châssis* ou *fermes*, les *pantalons*, les *bandes d'eau*, les *bandes d'air*, les *terrains*, les *plafonds*.

Le *rideau de fond* est une surface de toile sur laquelle on a peint le fond d'une décoration, un horizon de montagnes, de prairies, la perspective à vol d'oiseau d'une ville, etc.

Les *fermes*. On les fait en bois et l'on perce des ouvertures, portes et fenêtres.

Le *pantalon* est un petit rideau de fond, que l'on place derrière une fenêtre ou une porte.

Une *bande d'eau* est un châssis de faible hauteur, qui représente le bord d'une surface liquide.

Une *bande d'air* est de même un petit rideau, placé en haut, qui donnera un aspect de ciel.

Un petit châssis de 40 à 50 centimètres de hauteur, placé sur la scène et indiquant une petite partie du sol, constitue un *terrain*; et, enfin, on appelle *plafond*, une surface horizontale que l'on place au-dessus de la scène.

Les *fermes* sont, en général, peu maniables pour

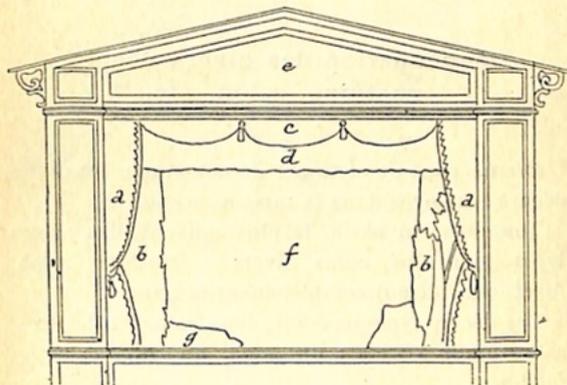


Fig. 38. — Éléments du décor. — a et c, manteau d'Arlequin; b, châssis; d, bande d'air; e, fronton; f, toile de fond; g, terrain.

dent, à propos des représentations du théâtre en plein air. Ces *praticables* sont des fermes portant paliers et planchers auxquels on accède par des rampes ou par des escaliers. Une fois de plus, le charpentier devient pour ces décors spéciaux le plus direct collaborateur du peintre-décorateur.

Pour une forêt, la difficulté d'ordre général est moindre. On peut croire que ce troisième décor est

CHAPITRE XXXII

Dénomination des divers décors : rustique, salon, etc.

On ne pouvait manquer de dénommer les divers décors employés dans la mise en scène.

Toutefois, on parle, le plus souvent, des *décors types*, dont les noms divers : *rustique*, *salon*, *forêt*, etc., disent complètement la nature.

Ces décors types peuvent, dans les petits théâtres, se résumer à trois : un *salon*, un *rustique* et un *jardin*.

Bien entendu, dans ce cas, le décor, débarrassé de ses accessoires, sera lui-même le plus simple possible. Car, pour le *salon* par exemple, il faut pouvoir, si l'on veut, le transformer en une chambre d'hôtel de troisième ordre.

Le *jardin*, de même, sera *impersonnel* et autant que possible transformable. Il devra pouvoir s'adapter à toutes les actions qui se passent aux champs.

Un *rustique* est constitué par une cour de ferme, un hangar, etc.

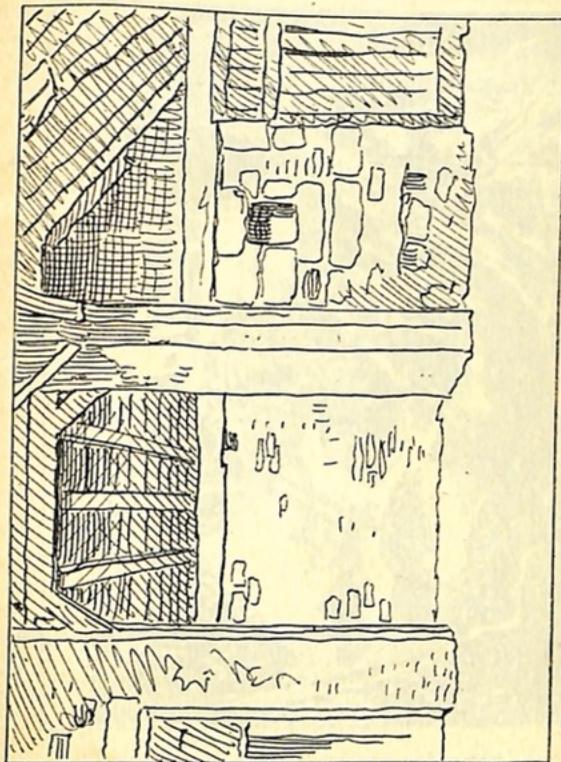


Fig. 39. — Un rustique. (Schéma d'un décor de La Terre, au théâtre Antoine.)

aussi bien un coin de la forêt de Fontainebleau ou de la Forêt-Noire.

Peintre-décorateur.

Ces trois décors-types sont surtout utilisés, comme je l'ai dit, par les théâtres de peu d'import-

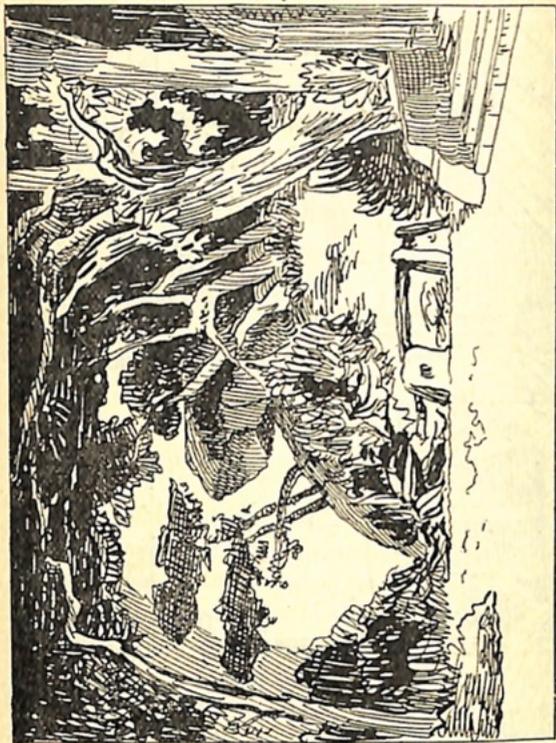


Fig. 40. — Une forêt. (5^e acte de *Don Quichotte*, à la Comédie-Française).

tance. Avec des accessoires plus ou moins appropriés, on peut arriver quelquefois — pourquoi pas? — à un certain *effet*.

Dans les grands théâtres, il y a toutes les autres dénominations connues; l'action pouvant se passer dans les endroits les plus divers et les plus inattendus. Les opéras et les féeries contiennent beaucoup de décors compliqués et variés à plaisir.

CHAPITRE XXXIII

Décors en papier ou en fer.

Par mesure de préservation publique contre l'incendie, on a exigé que certains petits théâtres, n'ayant que d'étroits dégagements, eussent des décors en fer. Cela est d'un vilain effet à la vue; et, au moindre choc, tous ces panneaux résonnent fâcheusement.

La peinture, enfin, s'y présente *sèchement*, dans un aspect *étriqué* qui boucle tout net l'imagination la plus capricieuse.

Des décors en papier, qui nous viennent d'Italie, ne sont guère — même lorsqu'ils sont autorisés — plus louables. Ils ont toujours un aspect « fléchissant », comme s'ils étaient encore mouillés par les couleurs qui les recouvrent. C'est un procédé très économique, voilà tout.

Au fond, aucune autre matière ne peut actuellement remplacer la toile. Elle, seule, a ce *flottant* qui plaît et elle, seule, donne à la peinture toute sa souplesse.

Je sais bien que les décors en fer ou en papier ne sont jamais délibérément choisis. Ils sont, au

contraire, imposés l'un et l'autre, soit par mesure de prudence, soit par économie; et, légitimement, dans l'un et l'autre cas, le mieux c'est de ne prêter aucune attention à des décors aussi imparfaits, quoique les décors en papier permettent, néanmoins, de tirer d'eux beaucoup plus de ressources que des décors en fer, dans lesquels, par exemple, on ne peut songer à découper des silhouettes de feuillage ou d'architecture.

TROISIÈME PARTIE
ÉQUIPEMENT DES DÉCORS

CHAPITRE XXXIV

Départ des décors pour le théâtre.
Le chariot.

Voilà les décors terminés; les toiles peintes et les châssis simples, chantournés ou montés sur charnières.

Il s'agit maintenant de les descendre dans la rue, où le long chariot à hautes ridelles les attend.

Bien entendu, il ne peut être question de les descendre par un escalier si vaste qu'il soit. Alors, on les attache avec des cordes et on les fait glisser par une large baie, à l'aide d'une poulie. Puis on les range debout dans le chariot, en évitant les frottements.

Pour reconnaître aisément les décors, on les a, d'abord, à l'atelier, estampillés d'une manière très claire. Une fois qu'ils seront au théâtre, le chef

machiniste, s'il le juge bon, ajoutera quelques indications complémentaires. Plus loin, à propos de la manœuvre des décors, je dirai comment, en général, on marque les différentes « pièces » de cet encombrant « jeu de patience », dont il faut venir à bout, dans le minimum de temps possible.

CHAPITRE XXXV

La scène.

Les décors sont faits pour la scène. — Qu'est-ce que la scène et comment est-elle installée?

Dès qu'un théâtre a quelque importance, il a, en plus de la *scène*, des *dessous* et des *cintres*.

La *scène* est séparée de la salle par le *rideau*, double le plus souvent, car la Réclame, qui se niche partout, n'a pas manqué d'utiliser l'un des deux rideaux pour afficher sa publicité.

Un plancher, en forme de rectangle et légèrement incliné vers la salle, constitue la *scène*. Elle se divise en deux parties principales : le devant ou *face*, et le fond ou *lointain*.

Il y a une troisième partie : le *proscenium* ou *avant-scène*; c'est la place sise devant le rideau lorsqu'il est baissé.

Restent les expressions *côté cour* et *côté jardin*, encore utilisées dans tous les théâtres. Elles viennent d'une salle de spectacle très célèbre qui fut construite sous Louis XIV et qui existe encore au château de Versailles. Cette salle est édiflée entre *cour* et *jardin*. Pour le spectateur, placé dans la

salle, la *cour* est à sa droite, et le *jardin* à sa gauche.

Les scènes sont de dimensions variables en profondeur et en hauteur; elles s'accordent avec l'importance du théâtre.

Le plancher de la scène, de la face au lointain, se divise en un certain nombre de zones parallèles ou plans. Huit à dix, en général.

A l'Opéra, ces *plans* donnent une longueur de 28 mètres sur une largeur de 32 mètres. Cela fait une superficie considérable de 900 mètres environ, dont le public n'aperçoit que la moitié. Il n'embrasse que la partie de la scène encadrée par le rideau, c'est-à-dire 16 mètres de large. Il ne voit pas le long des deux murs latéraux, les magasins, les *tas* où les châssis de décors sont en réserve; il n'aperçoit pas davantage l'espace réservé pour la circulation et les coulisses.

Revenons au plancher de la scène. Chaque *plan* est divisé en plusieurs parties. La plus large ou *rue*, a environ 1 mètre 14 de largeur. A côté, se trouve le *trappillon* ou *fausse rue*, d'une largeur de 25 centimètres. Il s'ouvre et se referme comme un couvercle pour laisser passer les décors qui viennent des dessous.

Le *trappillon* est séparé de la rue par une fente qui traverse entièrement le plancher et que l'on appelle *costière*. Elle est utilisée pour les *mâts* et les *faux châssis*.

Les *rues* elles-mêmes jouent un grand rôle. Elles

forment des successions de *trappes* carrées, posées bout à bout de manière à s'enlever par morceau, une à une, ou glisser ensemble dans les *tiroirs*, à droite et à gauche, quand une *rue* s'ouvre dans toute sa longueur.

On a uniformisé cette disposition pour toutes les

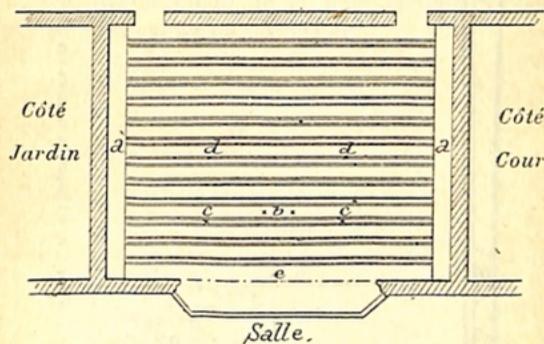


Fig. 41. — Plancher de la scène. *a*, cheminée; *b*, rue; *c*, fausse rue ou trappillon; *d*, costière; *e*, rideau.

scènes. Elle est surtout indispensable aux fêtes, aux *pièces à tiroirs*, suivant le terme en usage. Dans les spectacles de pure comédie, où le décor ne remplit qu'un rôle secondaire, ladite disposition se simplifie beaucoup.

Il y a bien d'autres choses sur la scène. Ainsi, à droite et à gauche, le long des murs latéraux, on voit deux grandes sortes d'armoires à claire-voie qui montent jusqu'au *cintré*: ce sont les *cheminées*

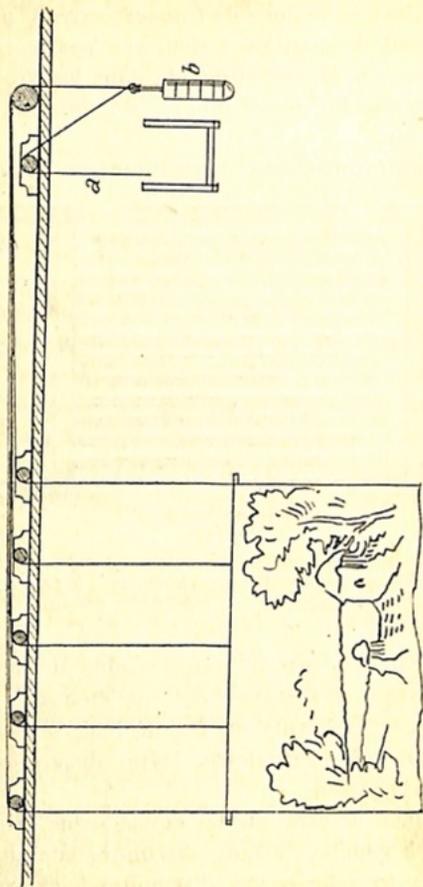


Fig. 42. — La manœuvre d'un décor : a, fil pour la manœuvre; b, contrepoids.

dans lesquelles vont et viennent les *contrepoids* qui servent à *équilibrer les décors*.

Au théâtre, une vieille tradition défend, sous peine d'amende, de prononcer les mots : *corde* ou *cordage*.

Les différentes cordes, selon leur grosseur, se nomment, en allant de la plus petite à la plus grosse : *fil*, *guinde* ou *commande*.

CHAPITRE XXXVI

Les dessous.

Sous le plancher de la scène, se trouvent les dessous. Ce sous-sol se compose d'au moins trois étages ou dessous.

L'Opéra en possède cinq. De la cave au niveau de la scène, on compte 15 mètres, et 35 mètres de la scène au *gril*, ou grenier à claire-voie sous les combles; soit une hauteur totale de 50 mètres.

Les planchers des dessous reproduisent exactement la scène en rues et fausses-rues. Ainsi un décor peut être envoyé à tel ou tel dessous, précisément.

Un bâti appelé *chariot*, mobile sur rail, correspond dans le premier dessous, à chacune des *costières* ou rainures, qui creusent le sol du plancher. En ces rainures, le machiniste plante des poteaux carrés, de 3 à 10 mètres de hauteur, et traversés par des *chantignolles* en bois ou en fer. Il grimpe après ces *mâts* et y fixe, à l'aide de *fils*, les châssis de décors, qu'il installe plus ou moins avant sur la scène, suivant que le tableau doit être resserré ou agrandi. Pour que les châssis roulent aisément, il prend soin, toutefois, de les attacher — *quinder* en style de machi-

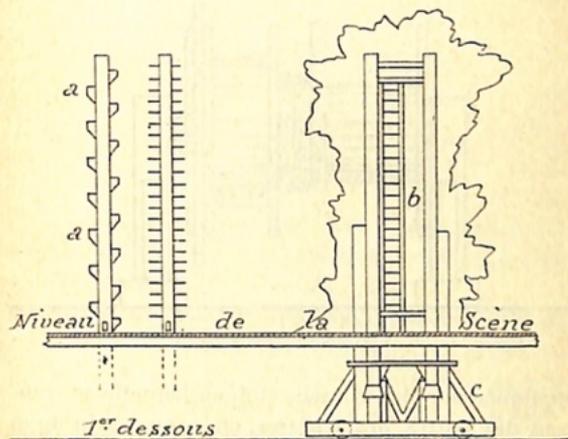


Fig. 43. — Mâts, faux châssis et chariot. *a*, chantignolles; *b*, faux châssis; *c*, chariot.

inexpérimenté, à cause des *chariots* que les machinistes de la scène manœuvrent sans les voir.

Aux étages inférieurs, régulièrement rangées, reposent les *fermes*. Ce sont des châssis rigides, qui montent des dessous, grâce à des contrepoids qui pèsent quelquefois des milliers de kilogrammes.

En argot théâtral, *appuyer une ferme* veut dire : *élever une ferme*; et *charger* signifie *baisser*. Par

exemple, quand on crie : *chargez l'avant-scène*, il faut comprendre que cela veut dire : *baissez le rideau*.

Quand on veut faire monter une *ferme* (peinture

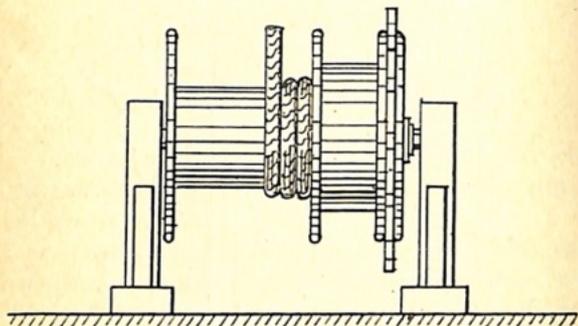


Fig. 44. — Tambour.

appliquée sur des châssis et dans laquelle se trouvent des portes, des fenêtres, etc.), on a soin de la ficeler à des montants de bois ou *âmes*, eux-mêmes encastrés dans une armature de fer qui guide ce décor jusqu'au trappillon, où le plancher se creuse pour lui donner passage.

CHAPITRE XXXVII

Les cintres.

Les cintres, ce sont les étages supérieurs du théâtre. Des fenêtres les éclairent, et l'on y accède par d'étroits escaliers en colimaçons.

A une dizaine de mètres au-dessus de la scène, on trouve le *pont du tointain* qui relie le côté jardin au côté cour. Mais c'est des *ponts latéraux* qu'on met en mouvement les fils isolés ou en faisceaux, *commandes* ou *poignées*, dont les bouts attendent en *retraite*, c'est-à-dire amarrés à des chevilles de bois, l'instant d'être employés.

Ici, à l'encontre des fermes, les toiles qui viennent des dessus sont légères, flottantes et de petite dimension. Ce sont en général des *ciels*, des *bandes d'air*, des petits *pantalons* (à l'abri desquels on prépare un changement) ou des feuillages d'arbres qui retrouvent leurs troncs profilés sur les châssis de la scène.

Si l'on excepte quelques toiles de fond de petites dimensions pouvant être enlevées d'un seul mor-

ceau, presque toutes les toiles de fond de dimensions régulières s'enlèvent pliées en deux.

Exception est faite pour les rideaux d'avant-scène qui s'enlèvent d'un seul morceau.

CHAPITRE XXXVIII

La manœuvre des décors.

Le travail pendant les entr'actes. — Division du travail des machinistes.

Toutes les personnes qui sont allées sur la scène d'un grand théâtre, aussitôt après la chute du rideau, ont pu se rendre compte du véritable « branle-bas » auquel se livrent les machinistes. Les coulisses proprement dites sont peut-être, au dire du commun, l'« endroit où l'on flirte »; mais, à coup sûr, le « manège » ne s'accomplit point pendant les entr'actes. Gare alors à l'imprudent qui s'aventure dans ce chaos qu'offre la scène, quand les machinistes sont aux prises avec châssis, portants, etc., et doivent enlever les décors qu'on vient de voir pour les remplacer par d'autres. Il est bientôt bousculé, pourchassé comme balle, heurté par un poteau, cinglé par un fil, et il cherche vite sa retraite. Le pompier de service, seul, impassible dans son petit coin, est, avec le régisseur, le témoin de ce véritable remue-ménage.

Il faut réduire au minimum de temps la durée des entr'actes. Le public n'aime pas qu'on lui espace

trop défavorablement son agrément. Si la pièce lui plaît, il veut en connaître le plus tôt possible toutes

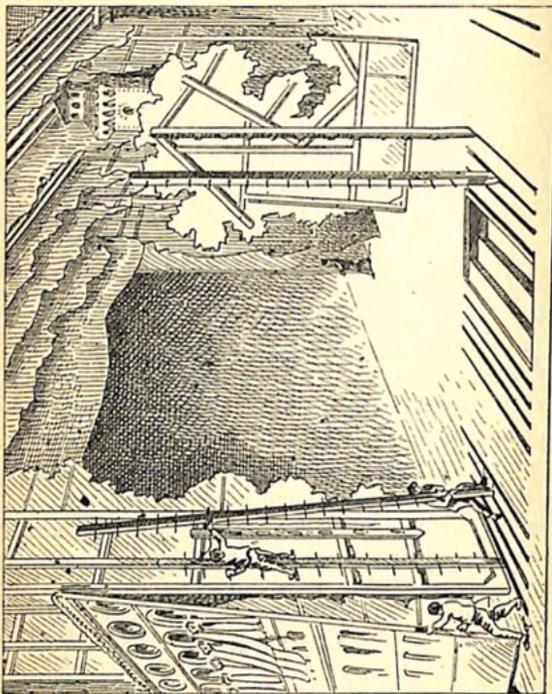


Fig. 45. — Travail pendant les entractes.

les péripéties ; si, au contraire, la pièce ne le satisfait point, il a hâte de voir la fin de son ennui.

Aussi, de toutes façons, a-t-on dû encore ici divi-

ser le travail pour qu'il puisse être accompli dans un très bref délai.

Il y a les machinistes de la *cour* et ceux du *jardin*.

C'est pour chacun une besogne strictement réglée une fois pour toutes. Mais, bien entendu, quel que soit le savoir-faire des machinistes employés, on comprend bien que, plus le nombre des représentations d'une même pièce augmente, plus la plantation des décors « se fait rapidement ».

La manœuvre de ces pièces de bois ou de toile ne devant pas constituer une sorte de casse-tête chinois on a tout de suite imaginé d'écrire, au dos de chaque châssis, l'indication précise de l'endroit où il doit se placer. Ainsi « *Faust*, 4^e acte, 3 DV au 4 DR Cour » veut dire que ce châssis occupera le devant du 3^e plan jusqu'au derrière du 4^e plan du côté de la cour, dans le 4^e acte de *Faust*. Et, pour qu'il n'y ait aucune hésitation, tout est marqué depuis les détails de décoration posés à la main, jusqu'aux fermes qui sortent mécaniquement du sous-sol.

Pour les changements rapides, on emploie depuis plusieurs années, le changement *au noir*, la salle étant dans l'obscurité et une demi-douzaine de lueurs rouges seulement à la rampe. Ce changement est très usité dans les music-halls où les décors sont le plus souvent constitués par une simple toile de fond et quelques sommaires accessoires de premier et de second plan.

CHAPITRE XXXIX

Plantation des décors.

Il faut des décors divers.

Public et auteurs ont peu à peu exigé des décors divers pour chaque tableau. Autrefois, je l'ai dit, il n'en allait pas de même.

L'action se transportait, sans changement, dans les lieux les plus variés : les personnages se contentaient de passer d'un point à un autre, rien de plus. Ainsi, à l'hôtel de Bourgogne, le théâtre représentait : « à gauche, un vaisseau d'où une femme doit se jeter à la mer ; plus loin, l'entrée d'un palais ; au fond, une belle salle garnie d'un trône ; à droite, une chambre avec un lit », et, souvent, le décor était encore plus compliqué.

On plantait alors les décors invariablement de front, et les monuments ou les arbres, ne dépassant jamais la hauteur des châssis, étaient d'une petitesse invraisemblable. C'est Servandoni qui, sous Louis XV imagina de peindre des soubassements, et des colonnades sur les décors inférieurs et de continuer sur les frises et les rideaux la suite de son architecture, que complétait l'imagination du spectateur.

De nos jours, on fait beaucoup de *plantations obliques*. On ne s'astreint plus comme autrefois à représenter un salon, par exemple, toujours de face ; on le présente d'*angle*, très souvent.

Quant à l'*horizon*, comme il ne peut être *exact* pour toutes les « hauteurs » de spectateurs, il est généralement indiqué pour le fond de l'orchestre et les spectateurs du balcon.

CHAPITRE XL

L'éclairage.

Les décors une fois plantés, il faut les éclairer. — De quelle manière, en général, procède-t-on ?

On a vu que, primitivement, dès qu'il fut question de spectacles du soir, les chandelles et les lampes à huile furent d'abord employées. Les chandelles surtout constituaient vraiment un éclairage très imparfait; et la fonction du « moucheur de chandelles » n'était pas alors une sinécure. Il devait « faire vite », sous les plaisanteries et les huées du parterre.

Jusqu'à la Régence du duc d'Orléans, les chandelles ou lampions subsistèrent, posés le long de la rampe.

Des *lampions*, il reste encore le souvenir du rythme monotone sur lequel les spectateurs impatientés frappent le parquet, pour réclamer le lever du rideau.

Ce fut le financier Law qui substitua, à ses frais, la bougie de cire aux chandelles de suif de l'Opéra.

Une soixantaine d'années plus tard, sous

Louis XVI, le *quinquet* d'Argant fit sa première apparition au Théâtre-Français.

L'éclairage à l'huile n'eut guère plus de succès; à l'inconvénient du suif qui fumait et qui coulait succéda l'inconvénient de lampes qui éclairaient mal et qui, lorsqu'on les « poussait », se mettaient à fumer, elles aussi.

Aussi quand, en 1822, le gaz se substitua à tous ces éclairages de fortune, ce fut un grand progrès. On put enfin éclairer à peu près convenablement la salle et surtout la scène, où l'on distinguait mal, avec les anciens systèmes, acteurs et décors.

Mais ce nouvel éclairage n'avait pas été installé sans peine. Un premier essai avait échoué, en 1820. C'est alors que Louis XVIII, qui avait apprécié en Angleterre la nouvelle lumière, envoya M. de la Ferté, intendant, étudier son fonctionnement dans les théâtres de Londres.

Au retour de cet intendant, on installa le gaz à l'Opéra; et il y eut de nombreux éloges.

Toutefois, le gaz d'éclairage ne constituait pas encore l'idéal. Il offrait surtout de nombreux dangers; et les théâtres brûlaient alors comme de simples châteaux de cartes. Puis, il était peu « maniable ».

La lumière électrique n'eut pas de peine à le détrôner en 1881, quand l'Exposition d'Électricité mit ce nouveau mode d'éclairage — c'est le cas de le dire — « en pleine lumière ». Les risques d'incendie ne sont pas supprimés, certes; et il y a à

craindre toujours ce qu'on appelle un *court-circuit*; mais elles sont assurément bien diminuées. Et, au point de vue de la lumière, l'électricité donne des résultats, on le sait, merveilleux.

Comment donc alors s'éclaire actuellement la scène? Eh bien, au moyen de la *rampe*, des *herSES*, des *portants* et des *trainées*; et la salle, au moyen du *lustre* ou de *plafonds lumineux*.

Les lampes à huile, ce vestige du passé, que vous voyez encore allumées dans les couloirs de dégagement et les escaliers, sont placées là uniquement, par ordre de police, au cas où l'électricité ferait subitement défaut.

La *rampe* est la rangée de lumières, abritée sous un demi-couvercle de tôle à réflecteurs, qui sépare l'orchestre de la scène.

Les *herSES* sont des cylindres en tôle pleine du côté des spectateurs, en tôle grillagée du côté du *lointain*. Elles renferment une rangée de lampes électriques. Elles sont suspendues par des fils métalliques. Leur manœuvre, ainsi que l'indique la figure ci-contre, se fait, pour les *charger* ou les *appuyer*, au moyen de contre-poids. En général, il y a une herse par plan.

Les *portants* sont des montants en bois sur lesquels sont fixées des lampes électriques. A leur partie supérieure, il y a un crochet qui permet de les accrocher à une traverse ou à un mât. On les déplace à volonté, pour éclairer telle ou telle partie du décor.

Les *trainées* enfin sont des portants également, placés par terre, derrière un petit châssis de terrain qu'on utilise. On éclaire ainsi des parties de décor dans le noir.

Depuis qu'on utilise l'électricité, on peut dire que l'art du décor de théâtre s'est développé dans des proportions considérables. A volonté, maintenant, on fait le jour et la nuit, avec toutes les nuances de

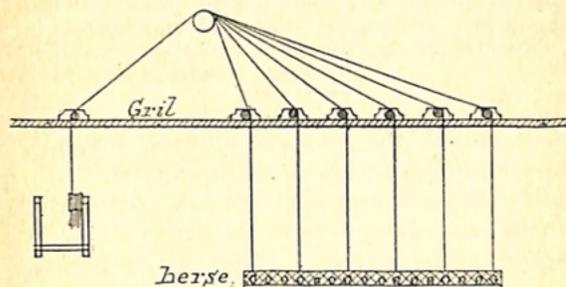


Fig. 46. — La manœuvre d'une herse.

la lumière soit solaire soit lunaire. On varie à l'infini les aspects mêmes d'un seul décor: ici, on le plonge dans le soleil; là, on le met dans l'ombre. Et l'on obtient toutes les gammes, je le répète, tous les tons, toutes les couleurs. La Loïe Fuller, aux Folies-Bergère et dans d'autres salles de spectacles, s'est chargée de faire connaître à la foule toutes les ressources colorantes de l'électricité.

Entrez un jour dans les coulisses d'un théâtre, et vous serez émerveillé en voyant les *jeux d'orgue*

lumineux, d'où partent tous les rayons de lumière, sous la manœuvre de l'électricien.

Les décors une fois plantés, le décorateur les met au point sous l'arrivée de la lumière électrique.

C'est la dernière retouche avant le lever définitif du rideau.

CHAPITRE XLI

Les décors au Kunstler Theater.

Où l'on verra, grâce surtout à la lumière électrique, une nouvelle façon de « comprendre » le décor de théâtre. Le Kunstler Theater de Munich offre un exemple original et saisissant.

M. J.-J. Martin a publié un jour, dans le *Journal des Débats*, un curieux article consacré au Kunstler Theater de Munich. Je demande à cet écrivain notoire la permission de citer presque en entier cet article, où l'on pourra, peut-être, puiser quelques enseignements. On aura ainsi une nouvelle manière de « comprendre » l'éclairage et les décors. Après quelques considérations préliminaires, M. J.-J. Martin écrit donc ceci : « Le Kunstler Theater (qui a deux ans d'existence, au mois de septembre 1909) est une réaction contre tous les théâtres inutiles, les coulisses et les soffites, les défilés historiques, les reconstitutions pénibles et plus ou moins exactes, l'invasion de toute la machinerie qui opprimait le drame, pour en faire une représentation d'apparat : c'est une révolution dans le décor du bon goût et de la simplicité contre le maquillage et le fatras. »

Et M. J.-J. Martin constate d'abord que l'exemple du théâtre de Bayreuth a perverti tous les théâtres allemands. Partout, dit-il, on a voulu « reconstituer presque intégralement la réalité immense et multiple de la nature et de la vie, construire des villes de carton et faire défiler des régiments entiers ». Certes, tentatives simplistes et mégalomanes qui aboutissent souvent au mauvais goût et au ridicule.

Toutefois le *Kunstler Theater* a pris dans certains théâtres ce qu'ils avaient de bon : suppression des loges de côté et disposition d'un parterre en amphithéâtre.

Première remarque : au *Kunstler Theater*, la scène n'a pas plus de cinq à six mètres de profondeur. Et cela conduit l'auteur de l'article à écrire :

« La première conséquence est que tous les acteurs sont situés dans un même plan : du moment qu'un auteur met en scène plusieurs personnages, c'est qu'ils méritent tous notre attention ; la place d'un personnage inutile est hors de la scène. Tous les autres doivent être au premier plan : le drame, cette stylisation de la vie, ne peut connaître les demi-réalités, les demi-valeurs : aucun des personnages mis en scène ne doit passer dans la pénombre de notre inattention pour devenir un homme décor.

« Nous gagnerons en plus d'éviter ces fautes de perspective qui choquent si souvent sur les scènes les mieux truquées. Pour donner l'impression de l'éloignement, on rapetisse les objets qui forment l'arrière-plan ; malheureusement on ne peut rape-

tisser dans les mêmes proportions l'acteur qui semble grandir à mesure qu'il s'éloigne et finit par dominer de la moitié du corps une porte par où il est supposé pouvoir passer. »

Je tiens à citer dans tous ses développements l'article en question ; et je le fais sans longs commentaires personnels. Pour ce dernier paragraphe reproduit ici, qu'il me soit cependant accordé de dire qu'il est très facile d'obvier à l'inconvénient optique que signale M. J.-J. Martin. C'est une simple affaire de « truquage », dont nos peintres-décorateurs se tirent aisément.

La remarque suivante a plus de portée : « La scène peu profonde met en relief la personne des acteurs : elle donne aussi du relief à la voix qui ne va plus se perdre dans l'arrière-scène et de là dans les coulisses, mais est projetée dans la salle avec toute son intensité et toutes ses nuances : on entend comme dans une chambre d'appartement. Ce simple fait permet de fournir les impressions les plus fortes : Je prends comme exemple la scène de la cathédrale dans *Faust* : Marguerite agenouillée, prie et lutte contre le mauvais esprit : celui-ci est caché et parle à voix basse ; il chuchote à peine et pourtant tous les mots arrivent distinctement jusqu'au fond de la salle. Sa voix finit par sembler quelque chose d'immatériel, d'irréel ; ce n'est plus celle d'un démon caché dans la coulisse ; c'est comme une émanation de l'âme de Marguerite. Le dialogue de deux personnes, l'une visible et l'autre cachée,

devient la lutte d'une âme contre son esprit, ou mieux encore d'une âme contre elle-même. »

Mais si le personnage est mis en relief, ne perdra-t-il pas ce relief sur une scène étroite et peu profonde, dès qu'on « plantera » le décor? Et sera-t-on réduit, pour ne pas compliquer le décor, à ne représenter que des intérieurs peu encombrés, à renoncer au plein air, aux horizons lointains?

La façon dont est construite la scène permet d'éviter tous ces graves inconvénients.

« D'abord, détaille M. J.-J. Martin, c'est le proscenium ou avant-scène, sous lequel se trouve l'orchestre, invisible comme l'usage s'en établit de plus en plus en Allemagne. Ce proscenium est flanqué de deux tours massives sans couleur et sans caractère, garnies d'une porte et d'une fenêtre, qui, peu éclairées, limitent la scène sans attirer sur elles l'attention du spectateur. La partie supérieure de ce premier cadre est aussi neutre et sans ornement. Le proscenium ne sert que si la scène moyenne est envahie par un décor : sinon c'est celle-ci qu'occupent les acteurs et c'est avec elle que commence la véritable originalité du décor. Comme le proscenium, elle est surmontée d'un cadre rectangulaire; mais ce cadre est à dimensions variables. Les deux montants latéraux peuvent s'éloigner ou se rapprocher, et la partie supérieure qu'ils supportent, s'élever ou s'abaisser. Veut-on représenter un plein air, on élargit le cadre; veut-on, au contraire, représenter le cachot de Marguerite

(Faust), on le rétrécit. En rapprochant complètement les deux montants latéraux, on limite seulement la scène en profondeur; et comme l'opération se fait très rapidement, on peut, en quelques secondes, transformer un plein air en appartement. Enfin, chaque montant rapproché peut porter n'importe quel décor, rue, maison, palais.... Et grâce à ce cadre mobile, les combinaisons les plus diverses peuvent être obtenues instantanément. On réalise sans entr'actes et sans machinerie compliquée de véritables tours de force : représenter une féerie de Shakespeare devient un jeu d'enfant.

La disposition de l'arrière-scène est aussi ingénieuse que celle de la scène moyenne. C'est grâce à elle que l'on donne l'illusion du lointain, avec une perfection que l'on n'attendait guère d'une scène aussi peu profonde. Elle consiste essentiellement en un plancher qui est large d'un mètre et mobile dans le sens de la hauteur : abaissé au-dessous de la scène, il creuse entre la scène moyenne et le fond un vide suffisant pour donner l'illusion des horizons les plus lointains. Au niveau de la scène, il donne l'impression de la continuité. Surélevé, il peut représenter une route, un haut relief.... Enfin, comme décor de fond, le Kunstler Theater possède seulement quatre toiles qui s'enroulent sur les côtés. Et c'est tout : ni magasins remplis comme des arsenaux, ni appareils compliqués, cachés dans les coulisses, ni décors tournants : toute la machinerie est sur la scène.

Certes, nous voilà loin des dispositions adoptées par tous nos théâtres; et MM. Carré et Antoine, les maîtres ès mises en scène souriraient en lisant ce texte... révolutionnaire. Aussi l'auteur, sur ses gardes, ajoute... prudemment :

« Voilà des procédés bien primitifs et qui nous ramènent aux décors de Shakespeare; il n'est pas étonnant que le drame conserve toute sa dureté, s'il est joué avec une absence aussi totale des procédés trouvés par la technique moderne. Ce serait une grave erreur de croire que le but du Kunstler Theater est le retour au théâtre rudimentaire et primitif. Deux éléments en font une scène moderne : un *emploi ingénieux de la lumière* et une *conception nouvelle du décor* qui donne à la pièce un cadre digne d'elle sans altérer son caractère d'œuvre avant tout littéraire. »

Voyons d'abord le rôle considérable joué par la lumière, dans la mise en scène, et examinons avec M. J.-J. Martin les quelques innovations originales et heureuses apportées par les créateurs du Kunstler Theater : « Tout d'abord la rampe est supprimée, ou plutôt, on ne s'en sert qu'exceptionnellement et toujours avec une lumière très faible. La rampe avait sa raison d'être au temps où l'on ne disposait pas de lumière assez forte pour éclairer suffisamment la scène. Mais aujourd'hui que nous avons la lumière électrique, pourquoi conserver obstinément ce procédé barbare, qui change complètement l'aspect des acteurs, les force à se grimer et leur

donne malgré tout cet air de « théâtre » si conventionnel et si faux? On ne se sert de la rampe au Kunstler Theater que dans des cas très rares, où elle peut produire un effet extraordinaire. C'est ainsi que sa lumière horizontale imite d'une façon surprenante les lueurs rosantes de l'aurore. Une scène de magie, l'intérieur d'un bouge, un cachot éclairés par une rampe invisible et peu lumineuse prennent un caractère mystérieux et anormal qui surprend, parce que l'œil n'y est pas habitué par un emploi constant.

« La rampe n'est donc qu'un élément accessoire dans l'éclairage de la scène; et la lumière vient d'en haut. »

Mais, seconde originalité, il n'y a pas qu'une source de lumière; il y en a deux :

« L'une éclaire la scène moyenne, c'est-à-dire en réalité le premier plan; l'autre, l'arrière-scène, c'est-à-dire les lointains. Chaque foyer possède une gamme complète d'intensités et de couleurs. Ces deux principes, lumière plongeante et double foyer, permettent les combinaisons les plus diverses, les effets les plus imprévus et par moments les plus vrais, que les cartonages les mieux construits ne nous procurent pas, ne peuvent pas nous procurer. Une lueur rougeâtre venant d'en haut nous donne ce que nous ne voyons jamais dans nos théâtres, où l'on joue tant de scènes d'intérieur, *une lumière d'appartement*. La division de l'éclairage en deux sources permet des

effets de contraste que l'on voit seulement dans la nature. Ainsi dans le premier acte du *Songe d'une nuit d'été*, un des montants de la scène moyenne coupe la vue en deux parties : d'un côté, l'intérieur du palais de Thésée, de l'autre, une échappée sur la campagne attique. La scène moyenne est éclairée par une lumière rose et douce, celle d'une chambre vers midi; l'arrière-scène par une lumière bleue intense qui tombe sur le décor de fond et donne non seulement une sensation de soleil, mais encore d'un soleil de pays chaud, aveuglant et brûlant. »

« Le « Prologue dans le Ciel », de *Faust*, nous offre encore une de ces débauches de lumière. L'impression de divin est donnée par ce simple procédé : la toile de fond est éclairée à outrance sur les blancs les plus divers et les plus étincelants, et devant, sur leurs ailes de bronze, se tiennent immobiles, le glaive en main, trois archanges énormes, formidables et noirs. »

Évidemment, il est possible de réaliser avec l'électricité quelques-uns des rêves de la peinture. Mais que devient, dans ces conditions, au Kunstler Theater, précisément, le rôle du décorateur ?

M. J.-J. Martin, interrogé, nous répond :

« Le décorateur a son rôle singulièrement facilité : il peut se permettre les simplifications, les plus hardies, les stylisations les plus inattendues. La décoration ne se réduit plus aux décors, et le rôle de ceux-ci est surtout d'accrocher de la lumière, d'exciter l'imagination du spectateur,

d'amorcer sa fantaisie. Nous avons déjà vu comment on peut représenter le ciel avec une toile blanche et trois archanges. On donnera une impression, sinon complète, du moins très suffisante de Venise de la façon suivante : au fond, une toile, représentant le ciel et la mer; par devant, une balustrade de marbre; au milieu de la scène, une longue colonne blanche qui se fond dans la lumière. C'est tout, et cependant on se sent à Venise. La lumière et l'imagination font le reste, et le spectateur partage un moment le plaisir de l'artiste : celui de créer lui-même ce qu'on lui laisse à créer.

« Avec ce système, on peut représenter un palais avec une colonne et une tenture, un port avec un poteau et une barque; Athènes, avec dix gradins en amphithéâtre; une forêt, avec trois ou quatre arbres. Voici, en effet, au deuxième acte du *Songe d'une nuit d'été*, la forêt la plus mystérieuse et la plus profonde : Par devant, un tertre de gazon, caressé par un clair de lune violet; sur la limite extrême de la scène moyenne, trois gros troncs d'arbre éclairés par un faible reflet venant de la rampe; derrière les arbres, les ténèbres où la vue cherche d'autres troncs d'arbre se suivant à l'infini, et tous les mystères d'une forêt enchantée; total comme décors : trois troncs et un tertre. »

Ah! Nous sommes loin de nos décors actuels si encombrés, si chargés! « Le principe, ajoute M. J.-J. Martin, est donc de ne présenter au spectateur que ce qui est « représentatif », de

Peintre-décorateur.

débarrasser la scène de tous les accessoires que peut fournir un réalisme simpliste et enfantin. Ne mettre en relief que les éléments importants : c'est ainsi que l'on arrive à donner une âme aux choses. Dans les *Revenants*, le décor ne présente rien de remarquable, sinon une fenêtre démesurément large; c'est à cette fenêtre que paraît la lueur rouge de l'incendie au deuxième acte. Plus tard, pendant qu'Oswald raconte à sa mère les premiers symptômes de son mal, le jour, qui baisse, ne laisse plus entrer qu'une lumière obscure, où l'on croit voir flotter les draperies vagues et blanches des fantômes. Et c'est enfin par elle que le soleil éclatant jaillit à la fin, dernier fantôme et dernière ironie. Elle symbolise à la fois les *Revenants* et l'Idéal. Cette fenêtre a une âme et joue un rôle. »

Je dois remarquer que c'est là beaucoup de subtilité pour le public. Il ne faut pas lui faire crédit de tant d'intelligence. Imperturbable, M. J.-J. Martin continue : « Le même principe de simplification symbolique servira dans la composition des foules. Comment représenter une foule? Chacun sait par expérience combien c'est difficile, pour avoir vu au théâtre ces foules désordonnées et hurlantes de gens mal déguisés, qui, malgré l'exagération de leur mimique, donnent l'impression de comique et de « raté ». Au *Kunstler Theater*, on stylise les foules en fresques et en bas-reliefs. Je m'explique : le peintre Hodler, dans sa *Retraite de Marignan*, nous présente en tout sept hommes se détachant sur un fond de bataille; un seul, qui se retourne

et brandit sa hallebarde, suffit pour suggérer l'idée de la retraite. Et cependant, on est *forcé* d'imaginer la déroute de toute une armée. Il est donc possible avec un arrière-plan habilement choisi de faire une foule avec quelques hommes : tel est le principe de la foule en fresque. Pour obtenir le bas-relief, on resserrera dans un espace étroit une vingtaine de personnages, de manière à les mettre tous sur le même plan. Au troisième acte de *Judith*, le peuple de Jérusalem est rassemblé derrière les remparts; deux mètres devant ces remparts s'étend un mur bas; dans l'intervalle, s'agite une foule bariolée composée peut-être de vingt hommes. Et ce programme simple nous donne l'impression d'un bas-relief romain, colorié par Véronèse. »

Qu'a-t-on donc voulu en simplifiant ainsi le décor? L'auteur nous l'explique très complètement : « Libérer le décor de la machinerie, donner une expression symbolique du lieu qui serve d'excitation à la fantaisie, fuir le réalisme par crainte du ridicule : tels sont les principes de cette nouvelle méthode de mise en scène. — Et l'on arrive à un décor sobre, parfois puissant, qui n'étouffe pas le drame, mais lui rend au contraire toute sa valeur, qui met « en relief » l'œuvre littéraire. »

« On voit d'ici toute l'importance de cette réforme : elle permet de jouer, sans frais considérables, sans entr'actes fastidieux, des œuvres aussi complètes que le *Faust* de Goethe, ou les féeries de Shakespeare en leur laissant leur originalité. Il

semble même que ce changement dans la technique du théâtre peut provoquer une transformation de la forme littéraire elle-même : elle libérera l'écrivain du souci de la mise en scène, lui permettra plus de fantaisie et peut-être que disparaîtront les derniers restes de la vieille unité de lieu qui persiste toujours en partie, parce qu'elle est conditionnée par une nécessité matérielle : celle du décor. — Le Kunstler Theater rend à l'artiste sa liberté. »

Et voilà une sorte de révolution dramatique qui a peu de chance de réussir en France. Nous, nous voulons toujours des décors plus chargés, plus compliqués. Et cela à tort ou à raison. Car, s'il y a eu des « miracles » au Kunstler Theater, que dirige avec tant d'autorité M. Georg Fuchs, il y a eu aussi des « miracles » — avec plus de frais, je l'entends bien — sous les directions Antoine et Albert Carré.

On peut défendre l'un et l'autre point de vue. J'ai tenu simplement — pour l'intérêt de ce petit livre — à exposer, d'après M. J.-J. Martin, une manière toute différente de la nôtre de « comprendre » le décor.

Et il reste encore bien d'autres manières.

CHAPITRE XLII

Les décors au théâtre du Prince Régent.

Une autre façon, à Munich même, de « comprendre » décors et mise en scène. A l'opposé extrême du Kunstler Theater.

J'ai eu bien raison d'écrire qu'il y a beaucoup de manières de comprendre les décors et la mise en scène.

A Munich même, à côté du Kunstler Theater, dont j'ai exposé, dans le chapitre précédent, la simplicité originale, s'élève le théâtre du Prince Régent, qui est, quant à sa « machinerie », d'une complication inouïe; bien qu'à l'extérieur, il ressemble plutôt et fâcheusement, grâce aux efforts combinés des architectes Heilmann et Littmann, à une sorte de sanatorium.

Il est vrai qu'il s'agit cette fois d'un vaste théâtre lyrique, où l'on joue les grandes œuvres de Richard Wagner, et ainsi on peut expliquer en partie les vastes dégagements et emplacements qui caractérisent cette salle de spectacle, la rivale directe de la salle de Bayreuth.

Ici encore, comme au Kunstler Theater, il n'y a

pas de loges latérales. Tous les spectateurs sont placés en amphithéâtre et face à la scène. Les seules loges sont des loges de face et elles sont placées en arrière.

M. Charles Joly décrit avec enthousiasme cette célèbre salle de spectacle en la proposant comme exemple pour un Théâtre lyrique à construire en France :

« Grâce, écrit-il, aux encadrements successifs qui descendent en se rétrécissant du haut en bas de l'amphithéâtre; grâce à l'avant-cadre de rampe, situé entre l'orchestre et le premier rang des fauteuils, et un peu plus large que le cadre de scène encore rétréci par le manteau d'Arlequin; grâce enfin à la lumière qui vient du fond de la scène, tandis que la salle reste dans l'obscurité, il se produit un curieux phénomène d'optique qui recule le centre du décor, fait paraître les personnages plus grands que nature et aide puissamment à l'illusion dramatique. »

Et, commentant les dispositions de la scène, il ajoute :

« On y voit que l'espace consacré à la scène est infiniment plus vaste en hauteur, en largeur et en profondeur, que celui de la salle, et il n'en pouvait être autrement. Les nombreux changements à vue de la mise en scène moderne, qui ne peuvent s'obtenir qu'en faisant disparaître instantanément par en haut les frises d'air, les toiles transparentes des nuages, voire même des décors entiers, par en

bas des massifs de rochers et des groupes de personnages, imposaient la nécessité d'élargir et de surélever la partie du bâtiment consacrée à la scène, et d'en creuser les fondations où s'enfoncent d'énormes trappes.

« Quant à l'installation de la machinerie, elle est absolument merveilleuse. Les décors, les portants, les praticables se placent et s'enlèvent en un clin d'œil à l'aide d'innombrables cordages qui font ressembler le cintre à une immense toile d'araignée, mais qui, étiquetés, numérotés, et roulant sur des poulies, sont mis en mouvement par un système mécanique que des hommes, installés sur les ponts de scène, tels des aiguilleurs, font fonctionner à l'instant précis. »

Le système d'éclairage électrique si parfait, selon M. Charles Joly, qu'il permet tous les effets de lumière et particulièrement les « gradués » et les « fondus » lui fait encore écrire :

« Nous ne saurions trop louer la perfection avec laquelle sont ménagées les altérations successives de la lumière, nous menant sans brusquerie du demi-jour au plein soleil, ou du plein soleil au crépuscule. C'est que la scène n'est plus éclairée par des feux de rampe, mais par une lumière diffuse se répandant des herbes du cintre par des appareils spéciaux qui la font chatoyer entre les portants. En outre, le disque solaire est toujours invisible de la salle, il rayonne des coulisses; et la lumière apparaît d'abord au fond de la scène, pour s'avancer

progressivement vers la rampe, de manière à ne pas éblouir les yeux. »

Et M. Charles Joly de conclure, catégoriquement :

« Comme nous voilà loin du quinquet du *Prophète*, et combien il nous serait difficile aujourd'hui de supporter les fantaisies de l'ancienne météorologie théâtrale qui nous plongeait quelquefois dans la nuit noire, ou nous crevait les yeux de lumière sans que l'on ait jamais pu deviner pourquoi. »

Au lecteur, de se faire une opinion. Il a à choisir entre la formidable complication, à peine esquissée, du théâtre du Prince Régent et la simplicité « artiste » du *Kunstler Theater*. Il serait curieux à ce sujet d'interroger un dilettante de la ville même de Munich.

CHAPITRE XLIII

Décors ininflammables.

Comme il est établi que l'éclairage électrique peut, par un court-circuit, allumer l'incendie, peut-on rendre les décors incombustibles? Emploi de substances chimiques. Avantages et inconvénients.

Le théâtre étant, par définition, le lieu d'élection de l'incendie, on a songé, à côté des mesures ordinaires de préservation, à ignifuger les bois, les costumes et les décors.

Pour les bois et les décors — seule matière qui nous intéresse — on préconise la peinture et l'imprégnation avec diverses substances chimiques, au nombre desquelles on peut nommer le chlorhydrate d'ammoniaque, le phosphate d'ammoniaque, ou leur mélange, le silicate de soude ou de potasse, et enfin la peinture sur toile d'amiante avec ses différentes recettes.

Tous ces produits, disons-le tout de suite, rendront le bois et les décors non pas incombustibles, mais *ininflammables* à des degrés divers, — et c'est tout. Et, vraiment, on ne peut exiger plus, quand on songe à la terrible fournaise que constitue le complet incendie d'un théâtre.

D'autre part, l'emploi des substances que nous venons d'énumérer offre bien des inconvénients d'un autre ordre.

Elles raidissent les décors, en ternissent l'éclat et, en se desséchant, elles fournissent des poussières chimiques qui, ajoutées à toutes les autres poussières qu'un théâtre possède déjà, ne font pas la joie d'un hygiéniste.

Il est vrai que, pour commencer, c'est la plupart des théâtres qu'il faudrait démolir, tant ils constituent à plaisir de véritables foyers d'infection.

Et je ne parle pas des dangers d'incendie. Pour ceux-là, on sait que la Préfecture de police elle-même n'ose plus « mettre le nez » dans certains théâtres où le péril est, chaque jour, imminent.

CHAPITRE XLIV

Les accessoires.

Les accessoires : tableaux, tables, consoles, etc., doivent être en harmonie avec le décor proprement dit. Tableaux accrochés ou peints.

Il est bien certain que, dans un théâtre qui a quelque souci d'art, les principaux accessoires tout au moins, doivent s'harmoniser avec le décor lui-même.

Si le décor est d'un style déterminé, rien ne sera plus aisé que de lui trouver *ses* accessoires; et l'effet en sera considérablement augmenté.

Même chose si le décor n'a pas de style, s'il *date* seulement d'une époque bien précise : deux ou trois accessoires typiques ajouteront encore à l'impression produite.

Pour une œuvre dramatique notoire, importante, il faut écarter les à peu près. Un trône ridicule, par exemple, dans une architecture très réussie de salle royale, serait la chose laide que l'on verrait toujours.

Il convient aussi d'accrocher aux murs de vrais cadres; de placer sur les cheminées, s'il y a lieu, de

vraies pendules; et de faire en sorte que les portes s'ouvrent et se ferment, comme dans un appartement, naturellement.

Il faut laisser aux médiocres théâtres le mensonge peint, la « camelote » des accessoires. Leur public habituel, déjà frappé d'imbécillité par la niaiserie des pièces représentées, ne songe pas alors à réclamer des accessoires vrais.

En résumé, vrais tableaux, vraies pendules pour une œuvre de M. de Curel; pendules en carton et tableaux peints avec le cadre à même sur les murs pour une pièce de M. X... au théâtre des Nouveautés ou à Cluny.

CHAPITRE XLV

Répétitions dans les décors.

De la nécessité de répéter une dernière fois dans les décors. Une optique particulière.

Tous les acteurs savent quelles hésitations plus ou moins longues ils éprouvent parfois quand, ayant répété souvent pendant un mois la même pièce, on la leur fait répéter pour l'avant-dernière ou dernière fois en costumes.

Si, par surcroît, ladite pièce est une pièce historique, qui oblige à porter cuirasses, casques, rapières ou pourpoints d'un autre âge, alors, pour presque tous les interprètes, la gêne est réelle et il y a, dans leurs répliques, soudainement, un peu de « cafouillage ».

Puis, tout « s'arrange ».

La même « confusion » existe quand on vient de planter pour la première fois les décors.

Je ne veux pas dire seulement que les accessoires vrais, qui remplacent *pour de bon* les accessoires représentés, au cours des répétitions, par des objets quelconques, désorientent le jeu des acteurs. Non! Je fais mieux allusion au cadre plus resserré (aux

répétitions, on use souvent d'une grande partie de la scène), à tous les détails du décor qui ont l'air maintenant de suivre les mouvements des interprètes, d'entendre leurs répliques et de les déterminer. Les acteurs sensibles (je sais que l'espèce en est rare!) n'échappent pas à cette emprise dominante. Il y a une optique particulière pour chaque décor mis en place. Il faut avoir le sens des distances; et bien peu d'acteurs, malgré les répétitions préliminaires se rendent compte des répliques qu'il y aura à dire pour arriver jusqu'à une porte ou pour aller tomber, sur un dernier mot, dans un fauteuil.

Puis, enfin cette dernière répétition est nécessaire pour le peintre-décorateur lui-même.

C'est là qu'il peut voir tout l'*effet*, avec les accessoires, les costumes, les jeux de scène. Souvent, au dernier moment, il devra placer ici une bande de terrain, assombrir ou éclaircir un ton, empêcher qu'un acteur arrive tout au bord de sa toile de fond. S'agit-il d'une féerie et a-t-il à encadrer des théories de naïades? Il devra peut-être harmoniser ses eaux avec des cheveux blonds.

Et enfin, les répliques bien dites alors dans le « mouvement », il s'ingéniera peut-être, pour s'associer tout à fait à l'œuvre, à refaire encore des retouches, dans l'intérêt même de sa réputation.

Les beaux décors sont de gros atouts pour le succès.

CHAPITRE XLVI

Qualités d'un beau décor.

Les qualités d'un beau décor. Dès le lever du rideau, on doit les apercevoir aussitôt. Ce qu'on découvre après ne compte guère.

Un beau décor doit produire tout son *effet*, dès le lever du rideau. Pour le spectateur placé bien en face, dans l'axe du trou du souffleur, il doit apparaître d'ensemble, en une minute, avec tout son dessin, tout son coloris.

S'il faut détailler le décor pour en découvrir les beautés, il est *mauvais* par définition. Car, dès que la première réplique est lancée, le décor doit passer au second plan et il ne doit plus compter que comme cadre.

J'ajoute que ce cadre, s'il est beau, révélera par la suite, au gré de l'éclairage électrique, des *effets* insoupçonnés; mais on les verra toujours au travers du premier aspect d'ensemble dévoilé au lever du rideau. Le décor, diversement éclairé, peut être beau *autrement*, mais son premier aspect contenait les éléments de sa nouvelle beauté.

On pourrait, certes, écrire toute une psychologie du décor; mais ce serait sortir des limites de ce petit livre.

Qu'il nous suffise pour l'instant de dire qu'il est

aussi difficile d'illustrer une pièce que d'illustrer un livre. Sans doute, les illustrateurs-décorateurs, des

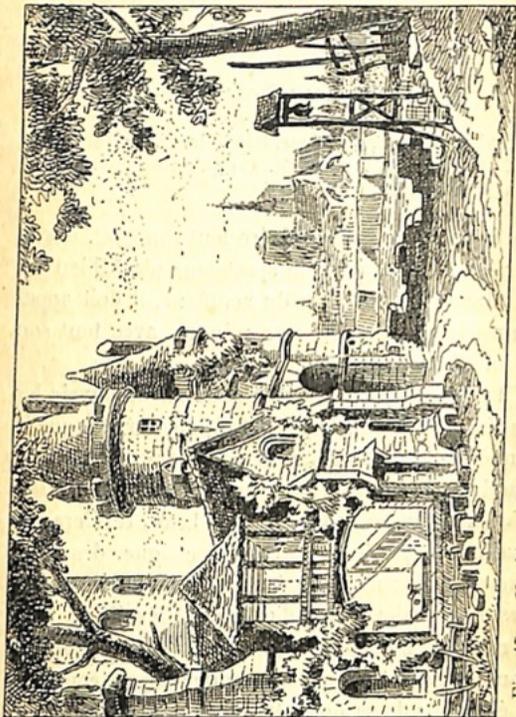


Fig. 47. — Un décor célèbre de Rubé et Chapéron (le 1^{er} acte du *Roi s'amuse*, à la Comédie-Française).

deux parts, abondent; mais combien peu font œuvre louable, et combien, au contraire, traitent la décoration comme on traite la confection dans les

grandes boutiques de paletots pour bourses médiocres. Il est vrai que beaucoup de directeurs-mer-



Fig. 48. — Ce croquis, d'après Decamps, constitue une impressionnante toile de fond.

cantis ne veulent que des décors au rabais. Il n'y a pas alors de spectacle plus laid.

CHAPITRE XLVII

Un théâtre d'amateurs.

Un théâtre d'amateurs. Comment on peut le constituer avec peu de frais.

En appliquant la forme simple et portable du paravent à la construction d'un petit théâtre d'amateurs, on obtient un résultat très satisfaisant.

Un seul de ces paravents à plusieurs feuilles (6 à 8 par exemple) suffit pour la représentation de la plupart des petites comédies ou proverbes de salon. Si l'on a deux paravents : un salon et un jardin, on peut jouer des pièces très variées.

Si l'on veut, d'ailleurs, appliquer sur les feuilles de ces paravents quelques châssis légers garnis de toiles et recouverts de papier peint, ou badigeonné plutôt par quelque décorateur-amateur, on pourra varier, autant qu'il peut être nécessaire, les décorations principales.

Pour la disposition d'ensemble, c'est très simple : on place les paravents au fond d'un salon ou d'une galerie, et l'on a soin de laisser à l'entour un dégagement qui servira de coulisses et facilitera l'entrée et la sortie des personnages par les portes pratiquées

dans la décoration. La figure ci-dessous indique le développement partiel dudit paravent.

Enfin, le dégagement et l'ouverture de la scène

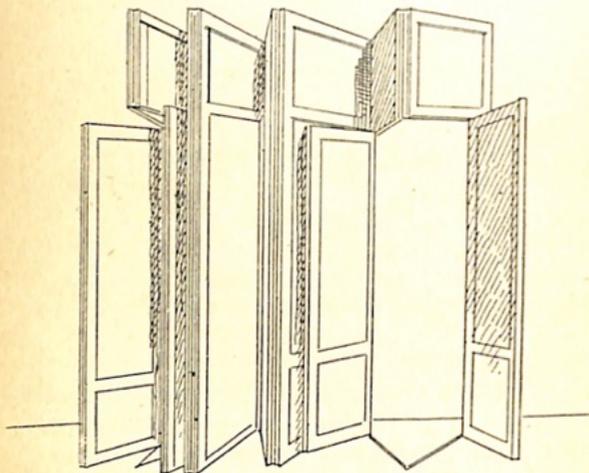


Fig. 49. — Un petit théâtre d'amateurs constitué avec un paravent à plusieurs feuilles. Elles sont ici repliées.

seront masqués au moyen de deux grands rideaux, qui, fixés par des anneaux à une tringle transversale, s'ouvriront grâce à un jeu de poulies ordinaire.

QUATRIÈME PARTIE

CHAPITRE XLVIII

Les salaires.

Ce que gagnent généralement les divers artistes employés à la fabrication des décors.

Le métier, dans son ensemble, est, comme je l'ai dit dans des pages précédentes, assez pénible.

Certes, celui qui, tranquillement, prépare une maquette, très posément assis devant une table, celui-là n'est pas autrement à plaindre.

C'est, en somme, une occupation amusante dès que l'on a acquis une certaine adresse.

Mais il n'en va pas de même pour ceux qui sont obligés d'être sans cesse en mouvement pour imbiber à chaque instant leurs balais.

Ceux-là vont et viennent sur la toile, et ils font pas mal de pas dans toute une journée. Ceux qui collent le filet ont encore une certaine fatigue à dépenser.

Les peintres-décorateurs en renom, en comptant l'homme qui prépare les couleurs, qui surveille les

feux, en comptant aussi d'autres aides secondaires, occupent environ une trentaine, une quarantaine de praticiens dont les salaires varient suivant leur capacité de 0 fr. 60 à 2 francs, 2 fr. 50 l'heure. Le chef d'atelier, celui qui remplace le patron, lorsque celui-ci est en voyage, est payé sur des bases à part.

CHAPITRE XLIX

Le prix des décors.

A combien les décors reviennent aux théâtres ?

Il y a des prix généraux pour tous les théâtres, mais il est établi que ces prix varient tout de même suivant l'importance du théâtre.

Il est bien certain que le peintre-décorateur fait une différence entre l'Opéra et les Bouffes-du-Nord, en admettant que ce dernier établissement puisse faire faire des décors au dehors.

Les décors sont payés par les théâtres depuis 4 francs le mètre carré pour les vues de campagne, — avec ou sans habitations, — jusqu'à 8 et 12 francs pour les palais ou les « architectures riches ».

Il faut faire entrer aussi en ligne de compte les frais accessoires nécessités pour la meilleure fabrication des décors.

Souvent, en effet, auteur, directeur et décorateur vont se rendre compte par eux-mêmes du décor-type situé en tel ou tel pays en tel ou tel endroit. Ce sont là de premiers gros frais.

Ainsi procèdent les grands metteurs en scène,

MM. Antoine et Albert Carré dont j'ai déjà parlé plusieurs fois avec le plus vif plaisir.

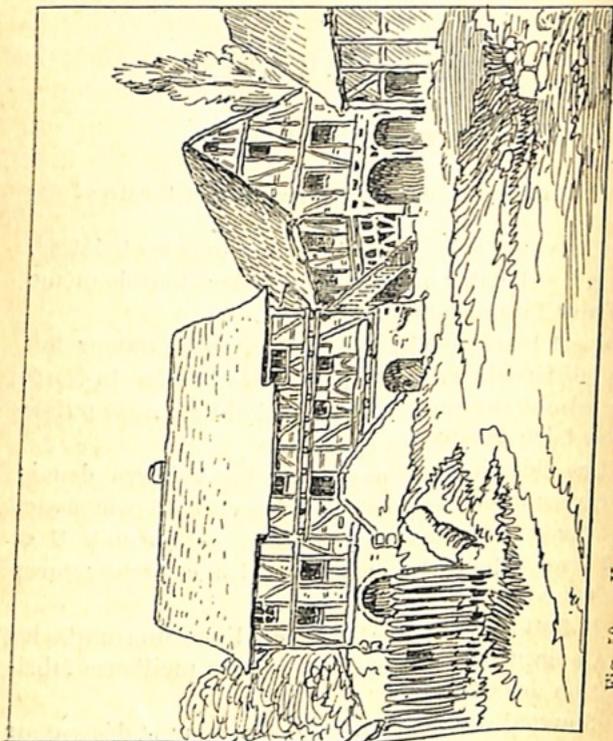


Fig. 50. — Un exemple de *cadres-types*. (Vieilles maisons en Alsace.)

Il n'y a pas une pièce à représenter qui ne soit de leur part l'objet de maintes recherches de documents, au premier rang desquels il faut placer les

déplacements dans le lieu indiqué par l'action. Et non seulement ce sont des voyages alors pour choisir les *cadres-types*, les décors absolument appropriés, mais encore ce sont des voyages pour étudier les êtres dans les décors une fois choisis. C'est ainsi que M. Antoine, par exemple, nous émotionna longuement en nous reconstituant d'une façon merveilleuse, dans *Ramuntcho*, la vie au pays basque.

En somme, on peut donc dire que, dans les théâtres vraiment importants, les décors reviennent à des prix élevés quand on les crée entièrement nouveaux et qu'on leur applique tous les frais, de toute nature, qu'ils ont nécessités.

Aussi un jeune auteur dramatique, un débutant écoutera un bon conseil en commençant par une pièce qui ne réclame, à exactement parler, ni décors, ni... costumes.

CHAPITRE L

Petits théâtres.

Les théâtres à petites recettes ont un peintre-décorateur et un menuisier à l'année.

Dans les théâtres où l'on ne se soucie nullement d'encadrer convenablement les pièces représentées, on garde à demeure un ouvrier peintre-décorateur et un menuisier.

Ces deux artisans sont chargés d'un bout de l'année à l'autre d'entretenir de vieux décors achetés ici et là, glanés dans des faillites de théâtre ou *commandés* au début dans un moment de folle prodigalité.

Rien n'est plus simple que de « retaper » un châssis et de le planter au petit bonheur. S'il ne « gondole » pas trop, tout va bien. On revisse les charnières, on l'épaulé à grands renforts de mâts et de fils. Il tiendra bien assez debout pour finir la pièce qui s'exténue, elle aussi, fléchissante et convulsive, pour atteindre jusqu'à la trentième représentation.

Y a-t-il besoin de quelques rehauts de couleur? Faut-il éclaircir des lumières, noircir des ombres?

L'ouvrier décorateur arrive avec sa palette et, au petit bonheur, lui aussi, il opère, piquant un ton vif, éteignant encore un clair obscur. Le soir, à la lumière électrique, ça ira! se dit le directeur; et, de fait, que ne fait-elle pas *aller*, la vive lumière? C'est grâce à elle que nous prenons quelquefois, dans des théâtres consacrés, des défilés de haren-gères pour des processions de vierges athéniennes.

Il y a, il est vrai, un petit théâtre très littéraire, très admirable, qui ne réclame pas, lui, pour chaque pièce, un ou des décors nouveaux. C'est du théâtre du Grand-Guignol, sis rue Chaptal, à Paris, que je veux parler. Lui aussi, à chaque changement de programme, il se contente d'appeler un menuisier et un coloriste décorateur. Sa petite scène n'exige pas davantage. Les pièces qu'elle hospitalise sont assez fortement vivantes pour qu'on n'ait pas besoin d'accessoires nombreux. Ce théâtre est un théâtre-type, étroit, minuscule, logé dans un ancien atelier de peintre et l'on ne trouverait pas la place pour une machinerie un peu compliquée. L'intérêt dramatique y supplée à tout.

FIN

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig.	Pages.
1. — Plan du théâtre de Dionysos à Athènes (état actuel).	10
2. — Restauration du plan du théâtre d'Épidaure.	11
3. — Acteur tragique avec masque et cothurnes.	16
4 et 5. — Masques tragiques.	18
6. — Masque comique	19
7. — Tessère ou jeton donnant droit à une entrée au théâtre.	20
8. — Scène comique	21
9. — Le théâtre romain à Orange (état actuel).	24
10. — Personnage d'Atellanes	26
11. — Le cirque (restauré par Canina).	29
12. — Scène de comédie romaine	30
13. — Fritellino, un ancien type de la Comédie italienne, d'après Callot	47
14. — Un décor de la Comédie italienne, en France.	49
15. — Faisceaux de licteurs soutenant les tentures des tribunes érigées au Champ de Mars pour la Fédération (1790).	60
16. — Montagne élevée sur le Champ de Mars pour la fête de l'Être suprême du 20 prairial an II (1793).	61
17. — Portique en treillis pour les fêtes du Tsar.	62
18. — Cartouche et corbeille de fleurs en étoffe (fêtes du Tsar, 1896).	63
19. — Arc de triomphe de style moscovite (fêtes du Tsar).	64
20. — Schéma du décor du second acte d' <i>Herculanum</i> (la salle du festin apparaissait dans les rochers tragiques)	69
21. — Un type de décor très simple.	73
22. — Un décor à la Comédie-Française (<i>Antigone</i> , de Sophocle; traduction de Paul Meurice et A. Vacquerie)	86

	Pages.
Fig. 23. — Décor de <i>Sémiramis</i> , au théâtre de Champigny-la-Bataille	96
24. — Un paysage qui peut servir de décor	97
25. — Partie du décor de <i>Déjanire</i> , aux arènes de Béziers (1899)	98
26. — Un décor architectural (maison du xv ^e siècle au Mont-Saint-Michel)	103
27. — Un type de décor fourni par les musées (schéma de l' <i>Estaminet</i> de Téniers. Les personnages ont été intentionnellement supprimés)	104
28. — Un décor naturel (châtaigniers à Bocognano, Corse)	105
29. — Un croquis-type de peintre-décorateur	110
30. — Une maquette (schéma)	113
31. — Brosses, balais et règle	117
32. — La palette et les camions	119
33. — On fait chauffer la colle	122
34. — Un type de décor simple et pittoresque (<i>Les Rantzau</i> , d'Ereckmann-Chatrian)	125
35. — Les peintres	132
36. — Chantournage d'un décor	135
37. — Décor avec plafonds de paysage	138
38. — Éléments du décor	143
39. — Un rustique (schéma d'un décor de <i>La Terre</i> , au théâtre Antoine)	145
40. — Une forêt (5 ^e acte de <i>Don Quichotte</i> à la Comédie-Française)	146
41. — Plancher de la scène	155
42. — La manœuvre d'un décor	156
43. — Mâts, faux châssis et chariot	159
44. — Tambour	160
45. — Travail pendant les entr'actes	164
46. — La manœuvre d'une herse	171
47. — Un décor célèbre de Rubé et Chaperon (le 4 ^e acte du <i>Roi s'amuse</i> à la Comédie-Française)	196
48. — Croquis, d'après Decamps, constituant une impressionnante toile de fond	197
49. — Un petit théâtre d'amateurs constitué avec un paravent à plusieurs fenilles	199
50. — Un exemple de <i>cadres-types</i> (vieilles maisons en Alsace)	204

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE, par M. L. Jusseaume	v
AVANT-PROPOS	1

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DU DÉCOR

I. — Le théâtre grec	5
II. — Le théâtre romain	23
III. — Le théâtre en France au Moyen âge	32
IV. — Le théâtre au temps de Shakespeare. Le théâtre en France au xv ^e siècle	36 40
V. — Le théâtre classique en France	41
VI. — La comédie italienne	46
VII. — Le théâtre sous Louis XV	50
VIII. — Histoire générale des théâtres de Paris, à partir de 1784	52
IX. — Décorations de fêtes	56
X. — Peintres-décorateurs d'hier	66
XI. — Quelques peintres-décorateurs actuels	71
XII. — Les grand décors à l'Opéra	75
XIII. — Les décors au théâtre de l'Opéra-Comique	77
XIV. — Les mises en scène de M. A. Antoine	79
XV. — Les mises en scène de M. Guitry	83
XVI. — Diverses mises en scène	85

XVII. — Au théâtre du Grand-Guignol	87
XXIII. — L'atelier du peintre-décorateur	88
XIX. — Le théâtre en plein air	91

DEUXIÈME PARTIE

LA FABRICATION DES DÉCORS

XX. — Les documents du peintre-décorateur.	101
XXI. — La lecture du manuscrit	107
XXII. — Les croquis.	109
XXIII. — Les maquettes	112
XXIV. — Les outils	116
XXV. — Les couleurs	121
XXVI. — Les traceurs.	127
XXVII. — Les peintres.	130
XXVIII. — Confection des châssis. Chantournage.	134
XXIX. — Plafonds de paysage	137
XXX. — Dernières retouches à l'atelier.	140
XXXI. — Les divers éléments des décors	142
XXXII. — Dénomination des divers décors	144
XXXIII. — Décors en papier ou en fer	148

TROISIÈME PARTIE

ÉQUIPEMENT DES DÉCORS

XXXIV. — Départ des décors pour le théâtre	151
XXXV. — La scène	153
XXXVI. — Les dessous.	158
XXXVII. — Les cintres	161
XXXVIII. — La manœuvre des décors	163
XXXIX. — Plantation des décors	166
XL. — L'éclairage des décors.	168
XLI. — Les décors au Kunstler Theater de Munich	173
XLII. — Les décors au théâtre du Prince Régent.	185

XLIII. — Décors ininflammables	189
XLIV. — Les accessoires	191
XLV. — Répétitions dans les décors.	193
XLVI. — Qualités d'un beau décor	195
XLVII. — Un petit théâtre d'amateurs.	198

QUATRIÈME PARTIE

XLVIII. — Les salaires.	201
XLIX. — Prix des décors	203
L. — Petits théâtres	206
TABLE DES ILLUSTRATIONS.	209

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD.

ХІФРАНХІ

