



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ

DE

L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ
DE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

REVUE TRIMESTRIELLE

Numéro 1

JANVIER 1902



CHARLES SCHMID, ÉDITEUR

51, rue des Écoles — rue de Richelieu, 28

PARIS

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

Président d'Honneur :

M. HENRY ROUJON, directeur des Beaux-Arts.

Président :

M. VICTORIEN SARDOU, de l'Académie française.

Vice-Présidents :

MM. EDOUARD DETAILLE, G. LARROUMET.

Membres :

MM. A. ARNAULT.
HENRY BOUCHOT.
GEORGES CAIN.
LÉO CLARETIE.
HENRI DE CURZON.
STÉPHANE DERVILLÉ.
D'ESTOURNELLES DE CONSTANT.
MAURICK-FAURE.
PAUL GINISTY.
HENRI LAVEDAN, de l'Académie française.
GOSSELIN-LENÔTRE.
CH. MALHERBE.
HENRY MARTIN.
GEORGES MONTORGUEIL.
GEORGES MONVAL.
ARTHUR POUJIN.
GUSTAVE ROGER.
C. SAINT-SAENS.
ALBERT SOUBIES.
J.-B. WECKERLIN.

PREMIÈRE COMMISSION

Œuvres dramatiques, Biographie, Bibliographie, Auteurs, Comédiens, Personnel théâtral, Iconographie, Portraits, etc.

Président :

Secrétaire : M. CH. MALHERBE.

DEUXIÈME COMMISSION

Monuments, Topographie, Anciennes salles de spectacle, Matériel théâtral, Décorations, Machinerie, Costumes, Accessoires, etc.

Président : M. ED. DETAILLE.

Secrétaire : M. G. LENÔTRE.

Secrétaire général : M. PAUL GINISTY.

HENRY FOUQUIER

Henry Fouquier qui avait présidé, tout récemment, avec tant de zèle, de tact et d'esprit notre dernière réunion, et qui avait bien voulu écrire, de sa plume délicate et fine, l'article qu'on va lire pour présenter aux lecteurs notre publication, Henry Fouquier est mort le 25 décembre après une semaine à peine de souffrance.

C'est avec une profonde tristesse que nous avons adressé à Fouquier le suprême adieu. La douloureuse surprise que sa mort a causée, est encore plus vivement ressentie, peut-être, dans notre Société à la création de laquelle il s'était dépensé avec une si grande ardeur. Là, comme dans tous les milieux où il a passé, l'absence de notre éminent ami laissera d'amers regrets : il avait été successivement secrétaire général de la préfecture des Bouches-du-Rhône, journaliste, auteur dramatique, conférencier, critique d'art, voire député ; partout, ceux qui l'ont connu l'ont aimé, et l'unanimité des regrets qui ont accueilli la nouvelle de sa mort est pour sa mémoire un premier et précieux hommage.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ

DE

L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

AVANT-PROPOS

Il ne peut être contesté que la critique historique et littéraire ait fait, de nos jours, de tels progrès que notre époque ne puisse être comparée, en cette matière, avec aucune de celles qui l'on précédée. Certes, il s'est trouvé de tout temps des érudits bien renseignés et d'esprit ingénieux et des critiques qui ont eu des vues justes et profondes. Mais l'abondance et la précision du document, la curiosité du détail, le besoin de tout connaître et de trouver à tout de l'intérêt et de la valeur sont choses de notre temps. Il en est résulté le même phénomène que celui qui s'est produit dans l'industrie, à mesure que les découvertes de la science ont donné un immense essor à la fabrication de produits dont la plupart sont des produits nouveaux. Il a fallu arriver à la division du travail, à la création des spécialités. Qu'il s'agisse de l'histoire ou de la critique artistique et littéraire, les esprits élevés de notre temps possèdent des idées générales qui peuvent

suffire à porter sur toutes choses des jugements éclairés. Cependant, les jugements ne sont jamais définitifs ni complets s'ils ne s'appuient pas sur les travaux des érudits spécialistes. Ceux-ci se contentent d'un rôle modeste, découvrant et classant des documents. Mais plus rien ne peut être fait, si on ne se sert pas des matériaux qu'ils apportent à la critique. Le temps est passé où l'historien Vertot déclarait que son siège « était fait » et qu'il n'y changerait rien, même si on lui signalait des oublis ou des erreurs, le récit en étant agréable. La critique de notre temps, plus consciencieuse, change et complète chaque jour ses jugements, au fur et à mesure que l'érudition des spécialistes lui apporte des détails nouveaux, parfois assez importants et assez nombreux pour modifier des vues d'ensemble généralement acceptées jusqu'ici.

Le besoin de la précision, ce goût du détail, cette curiosité de tout connaître, ont poussé beaucoup d'esprits dans les voies des recherches érudites sur un sujet déterminé et limité. Comme on ne peut malheureusement tout savoir, on veut au moins savoir quelque chose de façon complète. Et, selon une autre tendance — excellente — de notre temps, les hommes qui ont un goût commun pour une étude, scientifique, philosophique ou autre, ont songé à se réunir et à associer leurs efforts. Les cinq classes de l'Institut ne répondent qu'en partie à ce besoin de commun travail. Il serait profondément injuste de nier leur activité utile. Les plus beaux travaux du monde ont été apportés aux académies des sciences, de médecine, des inscriptions, des beaux-arts. Un peu moins active peut-être, l'Académie française n'encourage pas moins les progrès de la littérature et de la critique par les prix nombreux qu'elle décerne. Mais l'Institut laisse une grande place à prendre aux associations libres de travailleurs et celles-ci, en ces

derniers temps, se sont multipliées d'une façon heureuse et singulière.

Quelques-unes de ces associations sont professionnelles. D'autres sont fondées sur le goût commun de leurs membres pour une branche de l'histoire, de l'art ou de la littérature. C'est ainsi qu'ont pris naissance et sont devenues florissantes, la Société d'histoire de France, celle de l'histoire de Paris ou des Monuments historiques. Nous avons voulu, à notre tour, réunir les hommes qui se plaisent à l'histoire du Théâtre, associer leurs efforts, encourager les travaux de tous ceux qui s'intéressent — je devrais dire : se passionnent — à cette étude. Et, sur l'initiative du lettré savant qui dirige le théâtre classique de l'Odéon, la « Société d'histoire du Théâtre » a été fondée. Nous publions aujourd'hui son premier « Bulletin », qui sera suivi d'autres bulletins, paraissant de trois mois en trois mois.

Il ne saurait m'appartenir de faire ici l'éloge des travaux publiés dans ce premier recueil et encore moins de louer la composition et le recrutement d'une Société dont j'ai l'honneur de faire partie.

Mais il m'est permis d'essayer de montrer, par ce premier numéro et par la composition même de la « Société d'histoire du Théâtre », dans quel esprit utile et largement compréhensif nous entendons travailler, en appelant à nous tous les concours et en les reconnaissant, à l'occasion, par de modestes mais honorables récompenses, impartialement accordées. « La Société d'histoire du Théâtre », en effet, s'est fondée avec des érudits, des archivistes, des artistes, des administrateurs, des critiques, sous la présidence d'honneur d'un auteur dramatique illustre qui est, en même temps, un curieux aussi compétent que passionné des choses du théâtre. Je me sers à dessein de ce mot vague : les choses du théâtre. Car nous ne voulons rester étran-

gers à aucune d'elles. L'histoire générale du théâtre dans tous les temps et chez tous les peuples, mais avec une préférence toute naturelle pour celle de notre pays; les biographies des artistes, hommes et femmes, avec toutes les curiosités de leur existence, au théâtre et hors du théâtre; les rapports, souvent mauvais, des comédiens et des comédiennes avec le Pouvoir ou avec les directeurs; le récit anecdotique des représentations qui, à un titre quelconque, politique ou autre, furent, à Paris ou en province, de grandes « premières »; l'administration des entreprises théâtrales; la construction des salles de spectacle, avec les progrès accomplis et les progrès à accomplir; les décors, la machinerie, la mise en scène, le costume; les écoles préparatoires, officielles ou libres, par lesquelles sont passé les artistes; la bibliographie et l'icônographie du théâtre, tel est est le programme de notre Société. Il ne laisse rien en dehors de tout ce qui touche au théâtre.

Certes, la critique, avide de curiosités et allant aux études spéciales, comme je le remarquais au début de ces quelques lignes d'introduction, ne nous avait pas attendus pour traiter de presque toutes les matières énumérées en notre programme de travail! Nous n'avons pas la prétention de découvrir et d'innover, mais le simple et louable désir de concentrer les travaux sur le théâtre, de les aider et de les mettre en lumière. Or, quoi qu'il ait été fait avant nous, il reste infiniment à faire encore. Tout d'abord, le progrès des idées et des moyens matériels qui les réalisent, apportent un contingent sans cesse renouvelé d'intéressantes nouveautés. L'architecture et la machinerie du théâtre, pour ne citer qu'un exemple, sont loin d'avoir dit leur dernier mot. Et, dans le champ même du passé, que de trouvailles heureuses à faire encore, que de points

obscurs où l'on peut espérer apporter la lumière ! L'érudit est une façon d'archéologue, et un archéologue disait qu'on trouve toujours quelque chose justement aux endroits où l'on a déjà longuement fouillé. Ceci, qui est parfaitement vrai, a inspiré notre entreprise et nous donne grand espoir dans son succès.

Car le théâtre est un goût éternel, par moment tourné en passion, chez beaucoup d'amateurs savants, en même temps qu'il est partagé par la foule tout entière, hommes et femmes, vieillards ou enfants. Qu'il représente la vie en l'idéalisant ou en la montrant telle qu'elle est, qu'il critique les vices et les ridicules ou nous exalte au spectacle des vertus et nous attendrisse à celui des douleurs, qu'il soit la Tragédie ou la Farce, religieux comme jadis, populaire et parfois révolutionnaire comme il l'a été souvent, le théâtre est le remède le plus fort qu'on connaisse aux ennuis de l'existence. Il les fait oublier, alors même qu'il en retrace le tableau. Le spectateur, pour ainsi dire, sort de son propre personnage pour vivre le personnage qu'a créé le poète dramatique et que l'acteur incarne en lui. De telle façon que, si l'on peut encore discuter la question de savoir si le théâtre est moralisateur, donnant au public des leçons et des exemples qu'il n'oublie pas, je ne crois pas qu'on puisse contester qu'il soit bienfaisant. Ceci fait plus que justifier la curiosité que nous avons de son histoire ; elle l'ennoblit et elle me permet de dire, en terminant, que nous allions dans l'entreprise qui nous a réunis et pour laquelle nous demandons le concours du public lettré, la fierté à la modestie.

HENRY FOUQUIER.

CONCOURS

ORGANISÉ

PAR LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE

La Société de l'Histoire du Théâtre ouvre un concours sur le sujet suivant :

Les Comédiens au For-l'Évêque : notes et documents inédits sur l'origine de cette prison ; ses règlements ; sa topographie ; son iconographie ; sa destruction.

Un prix de 500 francs sera décerné à l'auteur du meilleur mémoire, qui sera publié dans le Bulletin.

Les manuscrits devront être envoyés, comme dernier délai, avant le 1^{er} juin 1902, à l'adresse du Secrétaire général de la Société, au *Bulletin de la Société d'Histoire du Théâtre*, rue des Écoles, 51.

LE TÉRENCE DES DUCS

ET

LA MISE EN SCÈNE AU MOYEN ÂGE

On a longuement et sagement étudié l'histoire du théâtre au moyen âge. Depuis une vingtaine d'années surtout, d'excellents travaux ont été publiés sur ce sujet. Nous connaissons très suffisamment aujourd'hui ce que furent les œuvres théâtrales et les acteurs chargés du soin de les interpréter pendant les deux ou trois siècles qui ont précédé la renaissance de l'art dramatique en France. Peut-être connaîtrait-on moins bien le côté matériel de cet art, si M. Germain Bapst n'avait publié, en 1893, son *Essai sur l'histoire du théâtre*. S'aidant des travaux de MM. Paulin Paris, E. Morice, Petit de Julleville, Émile Picot, Marins Sepet, et de bien d'autres que je ne puis citer, M. G. Bapst nous a fourni de bons renseignements sur la disposition du théâtre, la scène, la plantation du décor, la machinerie, la mise en scène, les costumes. Malheureusement, pour ce qui regarde la représentation des *drames liturgiques, jeux, miracles, histoires, mystères*, c'est-à-dire pour les xur^e, xiv^e et xv^e siècles, les documents graphiques font singulièrement défaut. Quels étaient, sous Charles V et sous Charles VI, par exemple, les décors employés, les accessoires? Quelle était l'attitude des acteurs en scène? En un mot, comment comprenait-on alors la mise en scène dans la plus large acception de ce mot? C'est là une question à laquelle nul n'est en état de

répondre. Mais il est du moins possible, à l'aide de documents peu connus, d'éclaircir quelques points de détail. Les notes qui suivent ne sauraient avoir d'autre prétention que de signaler un de ces documents dont, à mon avis, on n'a pas tiré suffisamment parti pour l'histoire de la mise en scène.



La mise en scène au moyen âge, on ne la trouve guère que dans les *mystères* et les *miracles*, dont les premiers essais ne remontent pas au delà du *xii^e* siècle. Jusque-là, les représentations des grandes scènes du christianisme, ou plutôt de l'ancien et du nouveau Testament, font, pour ainsi dire, partie intégrante des cérémonies du culte. C'est seulement à l'intérieur des églises, peut-être aussi dans les monastères, que sont joués les drames chrétiens. Mais lorsque se produit la première renaissance du moyen âge, avec ce *xii^e* siècle qui pendant longtemps fut, lui aussi, pour la France le *grand siècle*, le théâtre sort des limbes; les tréteaux n'en sont plus dressés dans les églises. C'est au grand jour — encore à l'ombre des cathédrales, il est vrai — que le clergé fait évoluer ses acteurs. Cependant, il faudra attendre le siècle suivant, il faudra l'influence de saint Louis pour que le drame se sépare définitivement de l'Église. Le sujet reste toujours exclusivement religieux, les acteurs même sont encore des clercs pour la plupart; mais le divorce n'en existe pas moins, et le théâtre, qui depuis bien des siècles avait disparu de l'Europe chrétienne, est désormais fondé, tout prêt à se transformer et à suivre docilement les diverses métamorphoses et les progrès de l'esprit et de l'éducation sociale.

M. Petit de Julleville a étudié magistralement ces premiers *mystères*. Pour la mise en scène, les quelques documents qui ont été publiés nous montrent combien elle était compliquée. Souvent somptueuse, elle faisait, comme l'avaient imaginée nos pieux ancêtres des *xiv^e* et *xv^e* siècles, un étalage de réalisme tel que la réaction du *xvi^e*, du *xvii^e* et du *xviii^e* siècles était inévitable. « La mise en scène des *mystères*, dit M. Ludovic Cellier¹, avait été tantôt

1. *Les décors, les costumes et la mise en scène au xviii^e siècle* (Paris, 1869), p. 3.

splendide, tantôt d'une pauvreté naïve; ces deux points extrêmes se rencontraient à la même époque, et c'était naturel — ici, de pauvres troupes, dans une pauvre ville, représentaient une action religieuse; un simple échafaud, avec des compartiments étiquetés de diverses façons, suffisait à indiquer le lieu de la scène et remplaçait un décor complet; — là, au contraire, des acteurs bien exercés, largement rétribués, représentaient pour de riches municipalités une pièce bien étudiée, pourvue de tous ses décors et accessoires ». Nous ne pouvons nous faire une idée aujourd'hui du luxe et de la profusion de ces accessoires et de ces décors. Des sommes énormes y sont consacrées. Dans certaines villes, les préparatifs d'agencement d'un théâtre pour la représentation d'un *mystère* duraient parfois plus d'une année. « On élevait les estrades sur une grande place, dit M. G. Bapst, dans une plaine, ou même à l'extrémité d'une rue spacieuse, surtout si elle était en pente. Tous les endroits d'où l'on pouvait voir le théâtre étaient occupés par les spectateurs. Si l'on ne construisait pas de loges il y avait au moins une enceinte réservée, avec banquettes et sièges pour les seigneurs et les notabilités. Le peuple se tenait autour de cette enceinte sur des banes, des bottes de paille ou des chaises qu'il apportait lui-même. Lorsque c'était une place publique, comme à Rouen en 1474, toutes les maisons d'où l'on pouvait apercevoir le spectacle regorgeaient de monde, les fenêtres tapissées étaient occupées par les gens riches; les toits, les gargouilles et tous les autres endroits découverts, par les manants. Les représentations duraient quelquefois de dix à vingt-cinq jours; aussi apportait-on à la construction du théâtre un soin et un luxe qu'on n'eût pas consacrés à une représentation d'un jour. »

Les dimensions de ces théâtres provisoires ne ressemblaient en rien à celles de nos scènes modernes. On évalue que l'amphithéâtre construit en 1516, à Autun, pouvait contenir plus de quatre-vingt mille hommes. On comprendra ce que devaient être les décors et les accessoires destinés à orner des salles de cette étendue.

Du reste, le principe de la mise en scène au moyen âge est diamétralement opposé à celui qui a été adopté pour nos théâtres. La scène pour nous est immuable, tandis que les décors changent. Nous avons bon gré mal gré l'unité matérielle de lieu; et c'est sur

le même plancher que pose ses pieds l'acteur qui, au premier acte, flirte dans un salon, et qui, au deuxième, gémit au fond d'un cachot. Au moyen âge, il en va tout autrement. Dans les *mystères*, l'action change continuellement de lieu, elle saute d'un endroit à l'autre sans prendre la peine d'avertir. Même aujourd'hui, il serait impossible au machiniste le plus avisé de suivre une action aussi mobile. Comment les metteurs en scène du *xiv^e* siècle eussent-ils pu, avec les moyens dont ils disposaient, songer à changer leurs décors au gré des auteurs ?

On ne représentait alors que des scènes tirées de l'Ancien Testament ou les divers épisodes de la vie du Christ, de la Vierge, des apôtres et des saints. Or, il n'était pas loisible à chacun de figurer sous la forme qui lui convenait : Dieu le père, Adam, Ève, le Christ, la Vierge, saint Pierre, saint Paul, les martyrs. Il y avait pour chaque personnage des types et des costumes consacrés par la tradition. La tradition n'avait pas moins de force lorsqu'il s'agissait de représenter le ciel, l'enfer, le paradis terrestre, le Golgotha, le Temple de Salomon, les palais des empereurs et tous les lieux dans lesquels pouvait se passer l'action. Mais comme les décors étaient fixes et les changements à vue inconnus, il fallait donc autant de chambres ou de compartiments qu'il y avait de lieux. Les acteurs se transportaient de l'une à l'autre de ces chambres, suivant que l'action les mettait au ciel, en enfer, au paradis terrestre, etc. Dans ces conditions, il eût été impossible d'user d'un local restreint comme celui qui est réservé aux théâtres de nos jours. Aussi choisissait-on de vastes emplacements, souvent une prairie aux abords de la ville.

Si l'espace n'était pas ménagé, si les chambres à décors fixes étaient en nombre considérable, on peut croire que les accessoires étaient abondamment prodigués. Chevaux, chariots, statues à ressort, animaux de toutes sortes, meubles, coussins, mannequins, temples portatifs, instruments, que sais-je ? Rien ne semble puéril au metteur en scène, s'il juge que le spectacle peut être rendu par là plus intéressant. Saint Paul doit-il s'embarquer, on verra sur la scène des ouvriers apportant de la poix qu'ils feront fondre et dont ils enduiront le vaisseau de l'apôtre. Judas doit-il se pendre sur le théâtre et, suivant le mot de l'Évangile, crever par le milieu du corps, l'acteur chargé du rôle aura

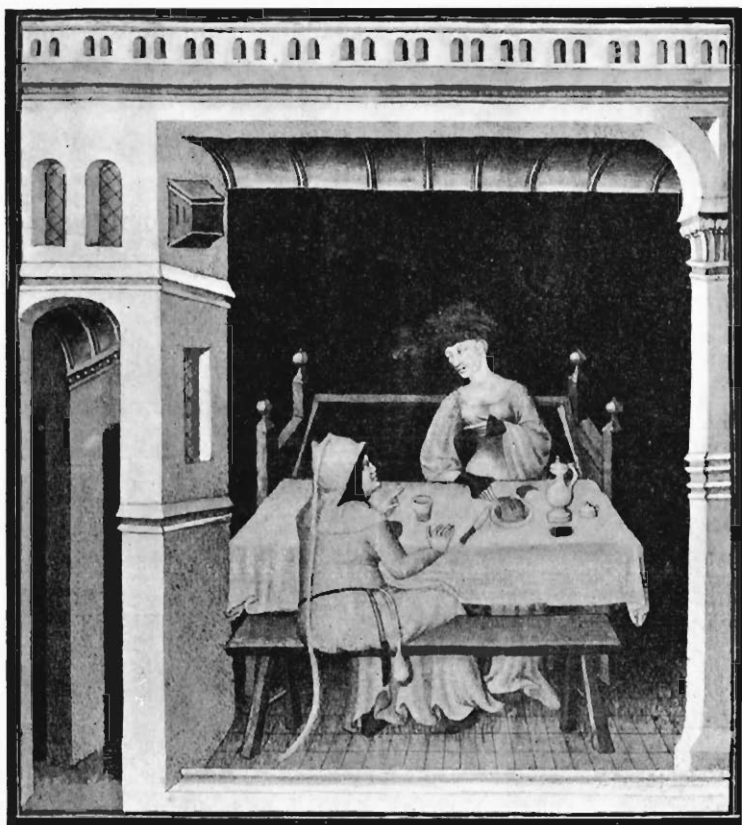


FIGURE I

PHILOT.S.

Par Pollux! Qu'il est rare de trouver des hommes fidèles aux courtisanes, Syra!

SYRA.

Aussi je t'avertis bien, je te conseille bien de n'avoir pitié de personne : dépouille, gruge, ruine quiconque te tombera sous la main.

(*L'Hécyre*, acte I, sc. 1.)

- « Fault un chien qui chantera par le commandement du dessus dict.
- « Fault un serpent d'airain à terre qui chemine par bonds.
- « Une tour en forme de Capitole sur laquelle montera Symon Magus pour voler.
- « A l'endroit de la cheutte fault Sathan et Cerberus et autres diables apparaissant, puis sera tiré par eux Symon Magus en enfer.
- « Fault que tous les diables se mettent en un rondeau et Sathan au milieu.
- « Fault des lunettes pour Sathan.
- « Fault qu'il se fasse un tremblement de terre tellement que l'huys de la prison se doit ouvrir.
- « Fault un dragon le plus horrible que se pourra, qui se couchera aux pieds de saint Mathieu.
- « Un temple et une ydolle qui doit hurler de cruelle voix.
- « Fault avoir du bois pour bruler saint Barnabé et faudra un corps fainct, plein d'os et de trippes.
- « Fault une secrette pour faire cheoir du hault l'enfant nommé Anticus, estant au sermon de saint Paul.
- « Fault deux couteaux faincts desquels seront tués Symon et Jude.
- « Fault de la poix pour fondre et rhabiller le navire qui porte saint Pol, etc. »

Si on lit attentivement ce document, on sera édifié sur l'importance qu'attachaient à la mise en scène les acteurs du *mystère*, mise en scène qui ne le cédait guère à celle de nos féeries modernes.

A un moment, le spectateur voyait s'avancer, traîné par deux chevaux, le char de l'eunuque de Candace, reine d'Éthiopie. Plus tard on lui montrait le mur de Damas et saint Paul descendu le long de ce mur dans un panier d'osier. Le char de l'eunuque était sans doute un vrai char attelé de vrais chevaux; mais, à cette époque, on ne trouvait probablement pas des dromadaires à chaque coin de rue, même à Besançon : il est donc bien difficile de croire que le chamceau et le dromadaire que nous voyons figurer sur cette liste n'aient pas été des animaux fabriqués. Nous savons, du reste, que pendant tout le moyen âge ces sortes de mannequins étaient faits et mis en mouvement absolument comme cela se pratique encore de nos jours. Le « grant tonnerre » qui devait marquer la colère des diables se faisait à l'aide de pierres qu'on secouait dans un seau. Quant aux oiseaux qui volent et viennent se poser sur l'épaule de l'acteur, c'était là un des artifices le plus souvent employés. Toute cette figuration, tous ces décors, ces accessoires

étaient nécessaires dans des représentations qui s'adressaient à un peuple plus sensible sans doute au spectacle des yeux qu'à la finesse du dialogue. Il ne faut pas oublier aussi que l'immense étendue du local ne permettait qu'à un nombre très restreint de spectateurs de percevoir la voix des acteurs.

Mais si les *miracles* et les *mystères*, joués surtout par les clercs et les bourgeois, ont été le sujet des représentations les plus brillantes et les plus fastueuses, le moyen âge connut pourtant d'autres genres de spectacles. Il suffira de nommer les *moralités*, les *farces*, les *soties*, qui étaient plutôt le lot des acteurs de profession et qui bien souvent ont dû être l'accompagnement des grands spectacles offerts par les *mystères*.

Pour les *farces* et les *soties* il n'y avait point lieu de déployer un grand luxe de mise en scène. Il semble probable que ces sortes de pièces étaient données sans aucun appareil, sur des tréteaux de petites dimensions, dans un décor et avec des accessoires extrêmement rudimentaires. C'est donc, je le répète, presque exclusivement par l'étude des *mystères* que l'on devrait arriver à connaître comment et sous quelle forme le moyen âge a compris la mise en scène au théâtre.

..

Pour ces études il nous est resté un certain nombre de documents écrits, mais les représentations figurées de la disposition de la scène, des décors et des accessoires sont de la plus grande rareté.

On connaît trop, pour que j'aie à en parler, la figure donnant le décor du *Mystère de la Passion* joué à Valenciennes en 1547¹. Nous ne sommes plus là, du reste, au moyen âge. Quelques-unes des miniatures dont le bon maître Jean Fouquet illustra le Livre d'Heures d'Étienne Chevalier sont tout aussi intéressantes et se rapprochent davantage de l'époque que nous étudions. Ce sont là des documents de premier ordre; mais, à côté de ceux-ci, d'autres encore peuvent nous fournir de précieuses indications. Quand les sources de renseignements sont aussi peu abondantes,

1. Dans le manuscrit 668 (527) de la bibliothèque de Valenciennes.

nous n'avons le droit d'en dédaigner aucune. Aussi m'a-t-il semblé qu'il y aurait quelque intérêt à signaler une série de cent trente-deux miniatures exécutées vers la fin du *xiv*^e siècle ou le commencement du *xv*^e par un artiste d'un talent indiscutable, miniatures qui toutes nous montrent des acteurs en scène, jouant dans de véritables décors, au milieu de véritables accessoires. Il s'agit d'un beau manuscrit de Térence, d'origine royale ou princière.

J'entends bien qu'on pourrait mettre en doute la valeur du document en faisant observer que jamais au moyen âge les tragédies ou les comédies grecques ou latines n'ont été interprétées publiquement. Il semble prouvé, en effet, que le moyen âge proprement dit n'a jamais vu représenter les œuvres dramatiques des auteurs classiques de la Grèce ou de Rome. Jusqu'au *vii*^e ou au *viii*^e siècle, on a bien pu interpréter encore ces tragédies ou ces comédies, surtout les comédies en langue latine; mais à partir de cette époque l'Église les interdit formellement et on ne trouve plus aucune trace de représentations de ce genre.

Malgré cette interdiction on n'en continua pas moins à copier les ouvrages des auteurs dramatiques latins. Non seulement on les copia, mais on les illustra; et ces illustrations méritent toute l'attention de ceux qu'intéresse l'histoire de la mise en scène. Parmi les dramaturges anciens, il n'en est aucun qui ait eu autant de vogue que Térence. Nos bibliothèques en possèdent de nombreux manuscrits copiés et enluminés à différentes époques. Si les plus anciens de ces manuscrits peuvent offrir de l'intérêt pour le texte même de l'auteur, ils n'apportent point de documents nouveaux à l'histoire de la mise en scène, parce que, en général, l'illustration en a été faite d'après des copies plus anciennes encore; ils ne font donc, comme le manuscrit de Térence de la Bibliothèque nationale, si souvent cité¹, que reproduire la mise en scène de l'époque romaine pour laquelle nous possédons de meilleurs documents.

Il en est tout autrement des manuscrits qui ont été copiés et

1. Ce manuscrit (Lat. 7899) a été exécuté au *ix*^e ou au *x*^e siècle; les illustrations en sont assez grossières. Elles ne nous offrent que des acteurs en scène et ne contiennent aucun décor. Les vieillards et les esclaves portent le masque; les femmes et la plupart des jeunes gens sont représentés le visage découvert.

enluminés dans la seconde période du moyen âge. Les illustrateurs de ces volumes, ayant alors absolument perdu la tradition romaine, ont dû, pour imaginer une mise en scène des dramaturges latins, s'inspirer de ce qu'ils avaient sous les yeux.

Est-ce à dire que je veuille avancer que les comédies de Térence ont pu, malgré les apparences, être réellement représentées à cette époque? Non certes; au *xiv^e* et au *xv^e* siècles, il n'y avait encore aucune traduction de ces ouvrages — la première qui ait été imprimée le fut en 1500. — Or, pendant les deux siècles dont je parle, il ne se serait pas trouvé en France un public capable de comprendre une pièce jouée en langue latine. Tout au plus pourrait-on émettre cette hypothèse que des princes aussi lettrés que l'étaient le roi Charles V ou son frère le duc Jean de Berry, et même le pauvre fou Charles VI, aient voulu se donner le plaisir délicat de faire représenter ces comédies, mais pour eux seuls et pour une élite de quelques privilégiés. Nous aimerions à nous figurer une de ces représentations donnée dans une des salles de l'Hôtel royal de Saint-Paul, presque au même endroit où, moins de trois siècles plus tard, Molière¹ devait préluder, peu brillamment, il faut le reconnaître, à sa glorieuse carrière. Rien ne nous autorise à faire une semblable supposition. Il est bien vrai que dans le domaine historique il a été souvent émis des hypothèses plus téméraires. Nous sommes encore bien loin de connaître les menus faits de la vie journalière des souverains, soit parce que les chroniqueurs les ont jugés de trop minime importance pour les noter, soit parce qu'ils n'ont donné lieu à aucune dépense digne de figurer sur les comptes de la Maison du roi. Saurions-nous exactement ce qu'étaient les bals donnés à l'Hôtel Saint-Paul au *xiv^e* siècle, si l'une de ces fêtes, le fameux *bal des ardents*, ne s'était, le 29 janvier 1393, terminée de tragique façon, causant la mort de quatre gentilshommes et aggravant la folie du roi Charles VI, échappé des flammes à grand'peine?

Quoi qu'il en soit, il faut renoncer à étayer d'un seul document

1. C'est le 20 décembre 1644 que l'*Illustre Théâtre* dont faisait partie Molière loua le Jeu de paume de la Croix-Noire, rue des Barrés et quai des Ormes, au port Saint-Paul, aujourd'hui quai des Célestins, 32, presque au coin de la rue des Jardins-Saint-Paul, ouverte en effet sur les jardins de l'Hôtel royal de Saint-Paul.

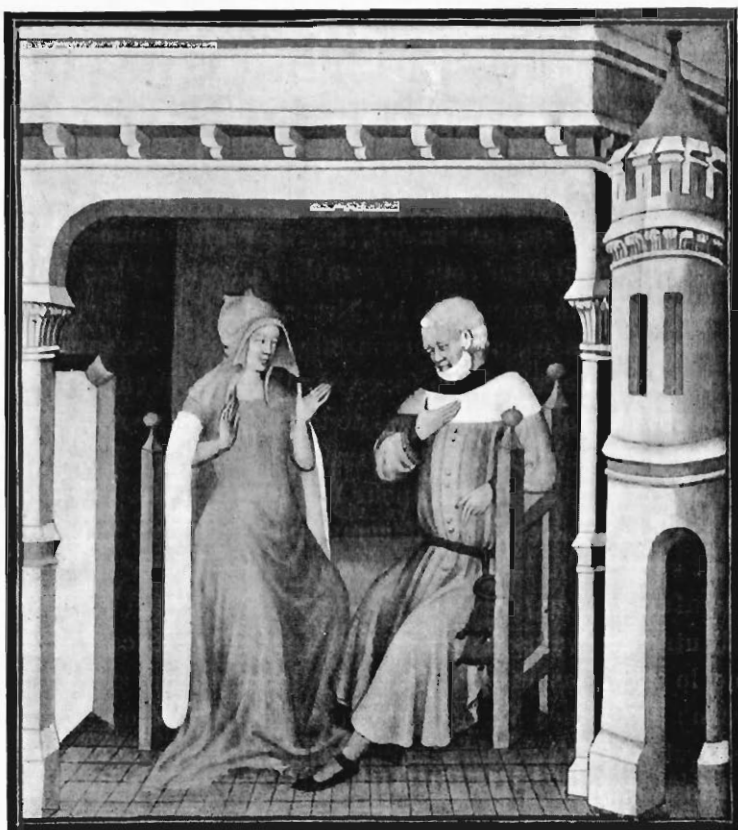


FIGURE II

LACHÈS.

C'est vous seule qui êtes la cause de tout ce mal, avec votre mauvais caractère.

SOSTRATA.

Moi !

L'Hécyre, acte II, sc. 1.)

cette séduisante hypothèse d'une représentation des comédies de Térence donnée devant le roi et les princes en plein moyen âge. Mais il est tout au moins permis sans témérité de dire que si Charles V, Charles VI, le duc de Berry ou tel autre prince, avait eu la fantaisie de faire jouer les œuvres du comique latin, la mise en scène qui eût été adoptée est précisément celle qui nous est indiquée par le beau manuscrit de *Térence* que possède aujourd'hui la Bibliothèque de l' Arsenal.

Comme la plupart des manuscrits du moyen âge, ce volume n'est point daté. M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob), qui a eu occasion d'en parler très sommairement, le regardait comme écrit au xv^e siècle et l'a désigné sous le nom de *Térence de Charles VI*. Si le manuscrit a été exécuté au xv^e siècle, ce ne peut être que dans les premières années, car on en constate déjà l'existence avant 1408. Or, un volume de cette importance ne se faisait pas en un jour; il y fallait consacrer plusieurs années de travail. Rien ne nous autorise en outre à penser qu'il venait seulement d'être achevé lorsque nous le trouvons mentionné pour la première fois. En tout cas, même si l'exécution n'en a été commencée qu'après 1400, le manuscrit se rattache incontestablement à l'art du xiv^e siècle.

Quant au nom de *Térence de Charles VI*, sous lequel Paul Lacroix et d'autres écrivains à son exemple ont désigné ce manuscrit, je ne le crois pas justifié. Que le volume ait été exécuté sous le règne de Charles VI, pour un prince de la maison de France, cela n'est guère discutable. Mais jusqu'à présent rien ne permet d'affirmer que ce prince ait été Charles VI. Loin de là, le catalogue de la bibliothèque de ce roi ne fait mention d'aucun manuscrit de Térence, d'où l'on peut assez légitimement conclure que Charles VI n'a jamais possédé les œuvres de cet auteur. En 1886, j'ai pu établir, dans le tome II du *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l' Arsenal*¹, que ce beau *Térence* est, à n'en pas douter, celui qui a figuré dans la bibliothèque de Jean, duc de Berry, frère de Charles V. Depuis cette époque, on a pris l'habitude de le désigner sous le nom de *Térence du duc de Berry*; mais, en le nommant ainsi, on semble oublier que si le duc de Berry a eu, en effet, le manuscrit dans sa bibliothèque

1. Page 493.

pendant quelques années, il n'en a jamais été possesseur. Le livre a toujours appartenu à un fils de Charles VI, Louis, duc de Guyenne. C'est un évêque de Chalon, probablement Jean de La Coste, évêque de 1405 à 1408, qui confia au duc de Berry ce beau livre de la bibliothèque du duc de Guyenne, son petit-neveu. Le volume était alors relié « à deux fermoirs d'argent dorés, esmailliés aux armes de monseigneur de Guienne ». Louis, duc de Guyenne, qui n'a joué qu'un rôle assez effacé dans l'histoire, fut pourtant Dauphin, et, dès l'âge de treize ans, il avait été établi chef du Conseil du roi. Il était le troisième fils de Charles VI et de la reine Isabeau de Bavière : né le 22 janvier 1396, il mourut le 18 décembre 1415. C'était un prince lettré, entendant fort bien le latin¹, et il ne serait pas invraisemblable que notre *Térence* ait été exécuté soit pour lui lorsqu'il était encore tout enfant, soit pour son frère aîné, Charles de France, aussi duc de Guyenne, mort Dauphin de Viennois le 11 janvier 1400.

Quand le duc de Guyenne mourut à l'âge de dix-neuf ans, son grand-oncle, le duc de Berry, était encore détenteur du manuscrit. Jean de Berry ne survécut que six mois à son petit-neveu ; il mourut le 15 juin 1416, et le précieux volume fut alors restitué aux exécuteurs testamentaires du duc de Guyenne. C'est en mars 1417 qu'eut lieu cette restitution.

En somme, le *Térence* dit de *Charles VI* n'a probablement jamais appartenu à ce roi. Il n'a jamais non plus été la propriété du duc de Berry ; mais ce prince, le plus grand bibliophile de son temps, a pu pendant de longues années le considérer comme faisant partie de sa bibliothèque, dont les catalogues le mentionnent à deux reprises, en 1413 et en 1416. Le propriétaire du manuscrit est incontestablement le duc de Guyenne, mais le duc de Berry en a fait un usage plus consciencieux que le véritable possesseur. On devrait donc équitablement dénommer notre manuscrit le *Térence des Ducs* de Guyenne et de Berry.

C'est un superbe volume relié en velours rouge qui mesure

1. «... Il étoit bel de visage, dit le registre du Parlement de 1415, suffisant, grand et gros de corps pesant, tardif, po (peu) agile... qui moult grand plaisir avoit à sons d'orgues... et si avoit bon entendement tant en latin qu'en françois, mais il l'employoit po ; car sa condition étoit à présent d'employer la nuit à veiller et po faire, et le jour à dormir : dinoit à trois ou quatre heures après midi et soupoit à minuit et alloit coucher au point du jour ou au soleil levant souvent, et pour ce étoit aventure qu'il vesquit longuement. »

337 millimètres sur 240. Il ne contient pas moins de cent trente-deux miniatures, dues à un peintre qui, comme la plupart des artistes du moyen âge, n'a point pris le soin de transmettre son nom à l'admiration de la postérité : modestie qui, depuis, n'a guère trouvé d'imitateurs. Paul Lacroix, dans ses grands volumes illustrés sur le moyen âge, en a reproduit trois miniatures, sans insister sur les renseignements qu'on y peut puiser pour l'histoire de la mise en scène. C'est aussi de notre *Térence* qu'est tiré le frontispice en couleur qui se voit en tête du *Dictionnaire du théâtre* de M. Arthur Pougin. Le volume, qui au xviii^e siècle a appartenu à l'incomparable bibliophile Antoine-René d'Argenson, marquis de Paulmy, fait aujourd'hui partie de la Bibliothèque de l'Arsenal, dans laquelle il est conservé sous le n^o 664.

Je dois noter qu'on trouve à la Bibliothèque nationale un manuscrit de *Térence*¹ qui rappelle beaucoup le nôtre. A voir certaines pages, on dirait que le peintre n'a fait que copier le *Térence des Ducs*. Très inférieur pour l'illustration au manuscrit de l'Arsenal, ce volume n'en offre pas moins un grand intérêt. Exécutés à la même époque, ces deux manuscrits semblent être l'un l'œuvre du maître, l'autre de l'élève.

. . .

Le système adopté par l'artiste pour illustrer les comédies de l'auteur latin est pour nous d'autant plus intéressant qu'il a dû suivre les mêmes errements que les metteurs en scène des *mystères*. Il est évident qu'il avait dû assister maintes fois à des représentations de ces drames, représentations si fréquentes à l'époque de Charles VI. Si nous avions à mettre en scène aujourd'hui les comédies de Térence, nous nous contenterions d'un seul décor pour chaque acte, peut-être même pour les cinq actes. Cette idée n'est point venue à l'illustrateur. Il n'a pas hésité à imaginer un décor nouveau pour chaque scène, sans se préoccuper des *actes*, division inconnue des auteurs de *mystères*. Voici, par exemple, l'*Hécyre*, comédie que j'ai prise pour type dans cette étude. L'*Hécyre* comprend deux scènes dans le premier acte, trois dans le

1. Lat. 7901 A.

second, six dans le troisième, trois dans le quatrième et quatre dans le cinquième, soit en tout dix-huit scènes suivant la division ordinaire. Mais dans notre manuscrit, la disposition des scènes et même des actes n'est pas tout à fait identique ; l'*Hécyre* n'y contient que dix-sept scènes, par conséquent dix-sept miniatures, c'est-à-dire dix-sept décors différents¹.

Le peintre semble avoir eu quelque connaissance de ce qu'avait pu être, sinon la disposition exacte du théâtre, au moins le costume des acteurs chez les Romains, puisque, dans la belle page ornée du frontispice, il nous montre des personnages jouant le visage couvert du masque. Il est bien vrai que l'usage du masque paraît, pour certains rôles, s'être conservé, même en France, jusqu'à l'époque classique. Dans les marges très ornées de ce frontispice se voient des drapeaux rectangulaires, *d'azur semé de fleurs de lys d'or*, avec la devise : *De bien en mieux*.

Au moyen âge, dans les miniatures représentant des scènes de la vie réelle, il est extrêmement rare, quand l'action se passe en plein air, que le fond du tableau ne soit pas agrémenté de collines, de rochers, d'arbres, de châteaux haut perchés, de rivières serpentant dans le lointain. Dans le *Térence* rien de semblable : quel que soit le lieu où se déroule l'action au dehors, c'est toujours le même fond bleu uniforme. Nous sommes donc bien au théâtre et non pas dans la vie réelle. L'intention de l'illustrateur est évidente : ses personnages jouent, je n'ose pas dire devant une toile de fond, mais tout au moins devant un fond, que ce fond soit un mur peint en bleu ou qu'il soit fait de planches tendues d'étoffe. Trois ou quatre fois pourtant, sur les cent trente-deux miniatures que contient le volume, l'artiste semble avoir oublié qu'il peignait des décors, et il a disposé dans le lointain des coteaux, des tourelles, des arbres², toujours sur son même fond bleu habituel³.

Le sol est figuré de diverses façons. Le plus souvent c'est la terre nue ou couverte d'une herbe fine : il ne faut pas oublier que les *mystères* se jouaient fréquemment dans des prairies et que, pour certains compartiments, c'était vraisemblablement la terre même

1. Dans le *Térence* de la Bibliothèque nationale cité plus haut, cette comédie est divisée plus régulièrement en dix-huit scènes ; elle est aussi illustrée de dix-huit miniatures.

2. Notamment aux fol. 12, 14 v^o, 95.

qui servait de plancher. Souvent aussi le sol nous apparaît recouvert de pavés¹. Ailleurs, c'est une rue qui nous est montrée; les étroits pavés dont elle est faite laissent voir au milieu le traditionnel ruisseau; d'étroites maisons à pignons la bordent².

Quant au décor proprement dit, il consiste le plus souvent en un édifice. Cet édifice est disposé et orné de cent manières différentes. Tantôt c'est une salle au plafond cintré (fig. I) ou droit (fig. II), diversement carrelée, agencée à peu près comme nous l'agencerions aujourd'hui pour figurer un salon ou une salle à manger. Tantôt c'est une maison sous les fenêtres de laquelle s'étend une longue caisse pleine de fleurs; au rez-de-chaussée l'unique fenêtre est grillée; au-dessous, un banc adhérent au mur, avec des accoudoirs³. Ailleurs, des groupes de maisons que la fantaisie de l'artiste a placées sans symétrie apparente, mais dont la disposition permettra de savants jeux de scène. Parfois le décor ne comporte qu'un simple édicule supporté par des colonnettes et ouvert à tous vents : c'est qu'il s'agit, comme dans la première scène de *l'Andrienne*, de représenter l'étroite officine d'un cuisinier, auquel on apporte des poulets et d'autres provisions⁴.

Au reste, tous ces édifices sont dessinés d'après un procédé toujours le même. Les murs, sauf quelques très rares exceptions, en sont unis et lisses sans jamais laisser voir aucune trace des pierres dont ils sont faits. Ceci nous prouve encore une fois la préoccupation qu'a eue le peintre de nous montrer des décors et non des maisons réelles, car, au moyen âge, l'usage voulait, pour les miniatures ordinaires, que l'artiste figurât les pierres, quand il dessinait et peignait un mur. Toutes ces maisons, en outre, sont portatives; elles étaient sans doute faites de bois et devaient être assez légères pour pouvoir être facilement transportées. L'un des types les plus nets de ces maisons portatives nous est fourni par la figure III. On remarquera que malgré l'exiguïté de la maison, le peintre a eu soin d'indiquer par des fenêtres de très petite dimension que son bâtiment comprend un étage. Souvent l'étage, quoique n'étant pas plus élevé que celui-ci, sert à abriter des personnages. Tantôt

1. Fol. 4 v^o, 61 v^o, etc.

2. Fol. 10.

3. Fol. 47.

4. Fol. 4 v^o.



FIGURE III

LACHÈS.

Ah çà ! Combien nous a laissé le cousin Phamla ?

PAMPHILE.

C'était, ma foi, un homme qui se donnait du bon temps de son vivant.

L'Hécyre, acte III, sc. v.)

il est entièrement ouvert — bien que le rez-de-chaussée soit clos — et laisse voir ce qui s'y passe. Il est si bas que les acteurs sont obligés de s'y tenir, les uns couchés, les autres entièrement courbés¹. Tantôt, aux fenêtres des étages, quelquefois en même temps à celles du rez-de-chaussée, apparaissent divers personnages². Quelquefois la maison est si peu élevée que l'acteur dont la tête se montre à une fenêtre du premier étage est simplement debout et ses pieds reposent directement sur le sol du rez-de-chaussée. A certain endroit³, le miniaturiste nous représente une grande place au centre d'une ville. Au premier plan, une toute petite maison portable avec banc adhérent; au second plan, une rangée de maisons à pignons devant lesquelles passent deux cavaliers à demi cachés par la maisonnette portable. Ces voyageurs se dirigent vers l'hôtellerie, qu'on reconnaît dans l'une des maisons du fond, où pend, à une potence de bois, une enseigne de forme ronde; sur ce disque est figuré un Dauphin d'azur. Il serait bien osé d'en conclure que le volume a été fait pour un Dauphin, fils du roi de France, et que l'illustrateur a saisi cette occasion de peindre là les armes parlantes du possesseur du livre.

Les maisonnettes portatives du *Térence* n° 7907 A de la Bibliothèque nationale sont en général de très petites dimensions, plus exigües que celles du *Térence des Ducs*. Il en est qui sont élevées d'un étage et dont le faite pourtant n'atteint pas la hauteur de la tête des acteurs. L'illustrateur en place fréquemment plusieurs sur la scène. Souvent elles sont pourvues d'un banc adhérent. Elles apparaissent peut-être plus nettement encore que dans notre manuscrit comme des décors de théâtre. Elles affectent la forme de simples cabanes, et leur aspect rappelle celui des cabines dont on fait usage de nos jours sur les plages.

Chacune des miniatures du *Térence des Ducs* mériterait d'être décrite et étudiée. Presque toutes nous fourniraient quelque détail nouveau. L'une des plus curieuses est celle qui représente une scène de l'*Héautontimorémos*⁴ (Acte III, scène m). Il s'agit de mettre en scène ce passage de l'auteur latin, dans lequel

1. Fol. 11, 22.

2. Fol. 23, 31 v°, 73 v°, 93 v°, 107 v°.

3. Fol. 36 v°.

4. Fol. 105 v°.

Chrémès reproche à son fils Clitiphon certaines privautés vis-à-vis de la courtisane Bacchis :

CHRÉMÈS.

... Vidin ego te modo manum in sinum huic meretrici
Inserere ?

CLITIPHO.

Mene ?

CHRÉMÈS.

Hisce oculis, ne nega.

A la droite de la scène, Chrémès s'entretient avec Syrus, esclave ou pédagogue de Clitiphon. Puis, Chrémès, quittant Syrus, s'approche d'une maison portative placée sur la gauche. Cette maison est percée d'une large baie qu'encadre un avant-corps carré formé de planches jointes et supporté par des consoles de bois. Le spectateur placé de face peut voir, dans la baie, Clitiphon et Bacchis que l'avant-corps cache aux autres acteurs ; mais la planche de droite de l'avant-corps est découpée par endroits et c'est par là que Chrémès, dissimulé aux yeux des deux jeunes gens, surprend toute la scène. La disposition de ce décor est extrêmement curieuse ; et il me semble probable que cet artifice a dû être fréquemment employé lorsqu'un acteur devait voir et écouter sans être aperçu lui-même.

Souvent la scène est divisée en deux parties par un montant remplissant exactement le rôle de nos *fermes* ; les mêmes personnages y sont représentés deux fois jouant en deux endroits différents. Ceci nous ramène à ce qui a été dit des *mystères* : ces deux parties ne sont évidemment que des spécimens des chambres ou compartiments dont il a été question plus haut.

Les intérieurs des maisons, dans nos miniatures, sont en général très soignés : les vitres y sont peintes au naturel avec leur reflet. La minutie de l'artiste n'oublie rien. A-t-il à représenter la maison de Simon, dans l'*Andrienne*, il figurera¹, au sommet du bâtiment, plusieurs girouettes et les décorera d'un S, initiale du nom du propriétaire. — Tous les détails sont notés avec un soin inéroyable. Voici un jardin fermé de claies : la porte en est cou-

1. Fol. 37 v°.

verte comme celle des jardins normands ¹. Ailleurs, c'est un ruisseau avec un pont rustique fait d'une planche ²; deux poteaux fourchus, fichés en terre de chaque côté, soutiennent une branche servant de garde-fou.

Les meubles qui ornent les chambres sont moins intéressants. Ils ne sont pas, du reste, très abondants. Ce sont des fauteuils, des banes de bois de diverses formes avec ou sans dossier, des pliants, des lits, des bassins, des malles, paquets, paniers, etc. On voit aussi, dans la série des miniatures, divers instruments, bèches, râteaux, maillets, ustensiles de cuisine, etc.

Aujourd'hui la tradition veut qu'une lettre au théâtre soit invariablement présentée sur un plateau. Au moyen âge, c'est dans un coffret qu'on l'apportait : nous voyons dans le *Térence des Ducs* une servante présenter une lettre — là c'est une charte avec son sceau — qu'elle vient de retirer d'un coffret encore ouvert ³.

Ici, c'est un malheureux qu'on soumet au supplice ⁴. Là, un jeune homme frappe à une porte à l'aide d'un marteau ⁵. Plus loin, ce sont des paysans occupés aux travaux des champs ⁶. C'est, en somme, toute la vie du moyen âge qui se meut dans ces peintures; c'est du théâtre sans aucun doute, mais c'est aussi la vie réelle, parce qu'on était alors plus réaliste qu'on ne l'a jamais été depuis la Renaissance et qu'on ne faisait, en bien des cas, presque aucune concession à ce que nous appelons aujourd'hui la convention théâtrale. Aussi peut-on dire que de toutes ces peintures aucune n'est banale : tout cela est neuf, pittoresque et vivant.

*
* *

Les costumes ne sont pas moins remarquables dans leur exactitude. Je ne veux pas dire qu'il n'y ait point d'accoutrements de fantaisie. Il n'est guère de miniaturistes qui aient résisté au désir de donner libre cours à leur imagination, en habillant leurs per-

1. Fol. 185 v^o.

2. Fol. 198.

3. Fol. 72.

4. Fol. 41.

5. Fol. 150.

6. Fol. 90.



FIGURE IV

PAMPHILE.

Malheureux que je suis!

SOSTRATA.

Et moi, tout aussi malheureuse! Ma peine est égale à la tienne, mon pauvre enfant.

LACHÈS.

J'étais là, ma femme, et j'ai entendu toute votre conversation.

L'Illégye, acte IV, sc. 1 et 2.)

sonnages d'in vraisemblables vêtements ; mais notre artiste n'abuse pas de cette liberté que lui octroyait l'usage. Ses costumes sont extrêmement variés, mais la plupart étaient portés de son temps ; et je ne pense pas qu'il existe pour le règne de Charles VI un guide plus sûr à qui voudrait étudier les diverses transformations de la mode : il n'y faudrait pas pourtant chercher les costumes militaires qui n'avaient point leur place dans les comédies de Térence.

Toutes les variétés de coiffures y sont représentées : chaperons simples, chaperons avec chapeaux de fourrures posés par-dessus ; capes et capuchons de toutes formes. Ici, c'est la huye pour les femmes, et pour les hommes le chapeau à haute forme conique tronqué, souple, sans bords ou avec un bord étroit et retroussé ; pour les vieillards et les esclaves le petit chapeau rond s'adaptant exactement à la tête. S'ils sont dehors, hommes et femmes portent presque tous le chaperon terminé par une longue queue tombant sur le dos et traînant jusqu'à terre. Là, ce sont ces chapeaux de femmes, ordinairement nommés *atours*, rouges pour les femmes du peuple, noirs, roses, bleus pour les damoiselles et les bourgeois : ces larges *atours* figurant de chaque côté de la tête des cornes si démesurément longues que la reine Isabeau de Bavière dut faire agrandir, pour que les dames y pussent passer, les portes des appartements du château de Vincennes. Puis, voici des *escoffions*, chapeaux en forme de coussins couverts d'une résille souvent d'une grande richesse, que les élégantes faisaient orner de passementerie et de grains d'or et de couleur ; fréquemment elles y ajoutaient une aigrette sur le devant. Parmi les dames, il en est qui ont la tête simplement couverte du voile avec la guimpe ; d'autres qui ont le chaperon le portent en manière d'aumusse. Quelques jeunes hommes ont le chapeau de fourrures ; mais la plupart des personnages masculins sont coiffés de chaperons, dont ils modifient la forme de cent façons. Je ne crois pas qu'aucun autre miniaturiste ait montré, à l'égal du nôtre, combien facilement le chaperon pouvait se plier aux mille fantaisies de celui qui le portait.

Pour les vêtements proprement dits, la variété n'est pas moins grande. Pelisçons à longues manches, cottes de toutes couleurs, surecols, manteaux doublés d'hermine, robes à manches tombantes,

à l'usage des hommes et des dames, houppelandes de toutes formes. La houppelande, on le sait, lit fureur vers la fin du xiv^e siècle; hommes et femmes en faisaient usage également; on la fit longue, courte, demi-courte, brodée, fourrée, découpée. Le *Térence des Ducs* en offre des spécimens de toutes les sortes. Fréquemment on y voit les jeunes gens portant le collet en étoffe de couleur sur lequel s'étale le carcan d'orfèvrerie. Les ceintures sont souvent ornées de pierres précieuses; elles supportent des amuñières ou des escarcelles rouges, noires, dorées et d'autres couleurs, et aussi le couteau, la dague ou le poignard. Quelquefois la ceinture des hommes, lâche et posée à la hauteur des hanches, pend plus d'un côté que de l'autre, généralement à gauche, ce qui, sous Charles VI, était une élégance. D'autres fois, le bout dépassant de la ceinture tombe jusqu'au-dessous du jarret, et c'est presque à l'extrémité qu'est attaché le couteau. Les hommes et les femmes de condition servile, cuisiniers, servantes, portent le tablier, ou touaille, noué sur les reins et formant ceinture par devant au-dessous du ventre.

Les chausses sont souvent de deux couleurs: une jambe blanche, l'autre verte, rouge, etc. Les esclaves, les gens du peuple ont de longues chausses, tantôt battant sur les jambes et laissant les cuisses nues, tantôt roulées autour du genou sur une jarretière. Les paysans portent des guêtres; quelques personnages sont chaussés de bottes avec éperons. Quant aux jeunes gens, aux élégants, leurs jambes sont généralement enfermées dans ce qu'on nommait alors des *chausses semelées*, c'est-à-dire des chausses, en effet, très collantes et pourvues d'une semelle. Les souliers sont assez peu variés: ce sont presque toujours des souliers d'étoffe; quelques-uns seulement sont à la poulaine.

La plupart des hommes âgés portent la barbe; les jeunes gens et les serviteurs sont imberbes.

Le *Térence des Ducs*, outre les renseignements qu'il peut fournir pour l'histoire de la mise en scène, est donc aussi, comme on le voit, extrêmement précieux pour l'étude du costume. A défaut d'autres mérites, il posséderait celui de constituer un véritable album de modes théâtrales, dans lequel, j'ai omis de le dire, les couleurs, variées à l'infini, n'ont rien perdu, depuis cinq siècles, de leur vivacité et de leur éclat primitif.



Les miniatures, au nombre de cinq, reproduites ici pour accompagner ces notes, ont été choisies parmi les dix-sept dont se compose l'illustration de l'*Hécyre* ou la *Belle-mère*, l'une des six comédies de Térence qui nous sont parvenues. Il me faut bien rappeler en quelques mots le sujet de la pièce. « Pamphile a épousé Philumène : avant ce mariage il lui a fait violence sans la connaître, et arraché du doigt un anneau qu'il a donné à la courtisane Bacchis, sa maîtresse. Il est parti aussitôt pour Imbros, sans avoir de rapports avec sa femme. Cependant, celle-ci se trouve enceinte, et sa mère, pour cacher cette circonstance à la belle-mère, fait revenir sa fille chez elle sous prétexte de maladie. Pamphile, de retour, surprend le secret de l'accouchement, garde l'enfant, mais ne veut plus reprendre sa femme. Son père impute ce refus à sa liaison avec Bacchis. Pendant que Bacchis se justifie, Myrrhina, mère de la jeune fille à laquelle on a fait violence, reconnaît l'anneau. Pamphile reprend sa femme et son fils¹. »

Le premier acte débute par une scène entre deux personnages épisodiques, la courtisane Philotis et l'entremetteuse Syra. C'est le sujet de la figure I. Le décor est fort joli. Philotis, en élégante qu'elle est, a mis ses mitaines pour dîner, ce qui ne l'empêche pas de manger avec ses doigts; l'escoffion dont elle s'est coiffée est quelque peu extravagant, même pour l'époque : il est garni de larges bandes d'étoffe verte barbelées qui s'avancent sur le front et forment visière. Le banc sur lequel elle est assise est pourvu d'un dossier mobile. C'est un véritable accessoire de théâtre; nous le retrouverons plus loin sans dossier. Quant à Syra, tout occupée à donner de détestables conseils à la jeune femme, elle est affublée, comme si elle était encore dans la rue, d'un chaperon bleu doublé de rouge dont la longue queue traîne jusque sur le carreau de la salle. On remarquera qu'il n'y a sur la table qu'un couteau : en haut, à gauche, accrochée au mur, la boîte au sel.

C'est encore une scène d'intérieur que nous montre la figure II.

1. C'est l'explication de la pièce par C. Sulpicius Apollinaris.



FIGURE V

BACCHIS.

Parménon, je te trouve bien à propos : cours vite chercher Pamphile.

PARMÉNON.

Que je coure ! Et pourquoi ?...

BACCHIS.

... Dis-lui que l'anneau qu'il m'a donné, Myrrhina vient de le reconnaître comme ayant appartenu à sa fille.

L'Hevyre, acte V, sc. III.

Le vieillard Lachès et sa femme Sostrata ont ensemble une discussion à propos de leur fils Pamphile (Acte II, scène 1). Le décor rappelle un peu celui de la figure I. La salle n'a point de toit, c'est une chambre portative; en haut à droite, et par la baie de gauche, on aperçoit le fond bleu du décor. Au premier plan, à droite, se voit une sorte de tour qui nous montre que nous sommes bien au théâtre. Quoique placée au premier plan, elle atteint à peine, avec ses trois étages, le haut de la salle dans laquelle discutent Lachès et Sostrata. C'est un simple accessoire. Il n'y a, du reste, aucune trace de joints de pierres, c'est du bois : cela devait se transporter facilement et ne servait que d'ornement, car aucun personnage n'aurait pu y pénétrer. Le banc sur lequel sont assis Lachès et sa femme est exactement le même que nous avons vu figure I; on s'est contenté — pendant l'entr'acte — d'en enlever le dossier.

Dans la figure III (Acte III, scène v) nous trouvons la maison portative dont il a été question plus haut. Très exiguë, à peine capable de contenir un personnage, elle est cependant percée de petites fenêtres qui doivent donner l'illusion qu'elle est pourvue d'un étage. Il semble qu'elle soit faite de bois, ainsi que le banc adhérent qui devait aider à des jeux de scène et qui, faisant corps avec la maison, s'enlevait aussi avec elle d'un seul coup. On remarquera, en outre, bien que cela soit moins visible que sur l'original, que la porte de la maison est munie d'un verrou à l'extérieur. Des portes avec le verrou posé de la même façon se voient également dans le *Térence* de la Bibliothèque nationale. C'est encore là du théâtre : jamais, à aucune époque, on n'a songé à placer le verrou d'une porte extérieurement. Le jeune Pamphile, qui suit la mode, porte la houppelande demi-longue et est coiffé d'un chapeau de fourrures.

C'est encore sous ce même costume que nous revoyons (fig. IV) Pamphile discutant avec sa mère Sostrata, tandis que son père Lachès, caché derrière un arbre, cherche à surprendre leur conversation (Acte IV, scène 1). La scène est divisée en deux : d'une part, une salle d'aspect assez banal; de l'autre, la terre couverte d'herbe. La cachette de Lachès est très insuffisante; l'arbre est bien mince pour dissimuler le vieillard, mais le jeu de scène est intéressant. L'arbre est, en effet, un faux arbre. En d'autres

termes, le peintre n'a pas dessiné un arbre planté là en terre avec ses racines, l'extrémité du tronc est formée d'un bloc qui permet à l'arbre de se tenir dressé sans qu'il soit besoin de le maintenir autrement. La vue du dessin original ne laisse aucun doute à ce sujet. — L'illustrateur du *Térence* de la Bibliothèque nationale a imaginé pour cette scène une disposition toute différente : il a placé sur le théâtre trois cabanes comme au hasard et sans symétrie. Lachès s'est caché, pour surprendre la conversation, dans l'un des angles formés par ces trois maisonnettes. — La robe du vieillard est rose ; il porte un camail bleu : par-dessus le camail est posé le chaperon dont on ne voit que la doublure rouge. Sostrata est vêtue d'un surcot bleu, légèrement décolleté, qu'on nommait alors une sourquenie ; les fausses manches tombent à partir du coude presque jusqu'à terre ; elles sont blanches. Sur sa tête se voit un chaperon rose.

Ce même costume des bourgeoises de Paris, nous le retrouvons dans la figure V (Acte V, scène III). Mais ce décor nous offre, en outre, le costume de la courtisane Bacchis. Bacchis, comme les bourgeoises, est affublée, pour aller dans la rue, du chaperon à cornette ou queue traînant jusqu'à terre ; seulement, pour le rendre plus avenant, peut-être aussi comme signe de sa profession, elle l'a orné d'une couronne formée de grains d'or. Quant à son vêtement, il est bien différent de celui des bourgeoises : ces dernières portent la sourquenie. Bacchis, elle, est vêtue de la longue houpelande, serrée à la taille et barbelée sur les bords. La houpelande verte, doublée de rose, laisse voir par endroits la robe de dessous, qui est bleue.

*
*
*

Ces quelques notes ne sauraient donner qu'une idée bien imparfaite de l'intérêt offert par ce beau *Térence*. Il m'a semblé, en effet, impossible d'essayer même de décrire quelques-uns des gestes, quelques-unes des attitudes des acteurs en scène. C'est pourtant là peut-être l'un des points sur lesquels il convient d'attirer le plus l'attention de ceux qui étudient cette histoire de la mise en scène si mal connue encore.

Il existe bien des manuscrits de *Térence* : les bibliothèques

d'Italie en possèdent de fort intéressants, notre Bibliothèque nationale n'en est pas non plus dépourvue. Le *Térence des Ducs* peut mieux que soutenir la comparaison avec tous ceux qu'on connaît, et il a pour nous l'avantage très réel d'être l'œuvre d'un peintre excellent et de représenter l'art du XIV^e siècle dans ce qu'il a eu de plus délicat.

Par l'infinie variété des édifices, des décors, des jeux de scène, aussi bien que des costumes et des attitudes des acteurs, les miniatures de ce manuscrit sont probablement la source la plus sûre de renseignements techniques que nous possédions pour l'histoire de la mise en scène à la fin du XIV^e siècle et au commencement du siècle suivant. On doit trembler en songeant qu'un accident, toujours à redouter dans les bibliothèques, quelques précautions qu'on prenne, pourrait anéantir de telles merveilles. Et, puisque aujourd'hui la photographie permet de reproduire, avec une exactitude parfaite, des documents de ce genre, ne voit-on pas combien il serait désirable que des mesures fussent prises pour en assurer, par des copies, la conservation, si par malheur les originaux venaient à disparaître? Si l'on réunissait en un album les cent trente-deux miniatures de notre *Térence*, nombreux seraient ceux qui s'y pourraient instruire : les décorateurs y puiseraient certainement des inspirations; les dessinateurs de costumes y trouveraient mieux que cela, des costumes tout faits, dont quelques-uns témoignent d'une haute fantaisie et d'un véritable goût artistique. Enfin, il n'est pas jusqu'aux acteurs eux-mêmes qui, pour invraisemblable que cela doive paraître, y pourraient glaner quelques effets, quelques attitudes toutes nouvelles malgré leur ancienneté.

HENRY MARTIN.
