

VII

RÉFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE

Je m'excuse de faire précéder les six morceaux, réunis sous ce titre, d'une petite note toute personnelle qui est pourtant nécessaire pour en expliquer la composition et la spécialité. En 1880, je me trouvais chargé de la critique dramatique au journal *le Globe*. Je quittai ce feuilleton pour celui du *Parlement*, que je conservai jusqu'à la fin de 1882. Durant ces trois années, j'assistai à bien des pièces, sans m'y instruire beaucoup. J'y apportais trop d'idées préconçues, un système de théories psychologiques dont j'ai essayé depuis l'application dans la critique et le roman. Une telle application est-elle possible au théâtre? J'ai souvent pris et repris cette question à cette époque dans les analyses que je donnais, par profession, le lundi. Il m'est arrivé de la poser d'une manière plus générale durant quelques semaines vides de nouveautés. Les fragments qu'on va lire sont em-

pruntés à la longue suite de ces feuilletons. Ils résument des arguments qui me paraissaient alors plus valables qu'aujourd'hui, peut-être parce que j'ai reconnu qu'au fond l'histoire de la littérature est, comme l'autre histoire, tout entière fondée sur le fait. Démontrer d'un genre qu'il devrait abonder en œuvres de tel ordre est superflu si ces œuvres sont en voie de se produire, et tout autant si ces œuvres ne se produisent pas. Il reste le plaisir de spéculer sur des idées, qui, lui, du moins, est réel. C'est donc à ce simple titre de réflexions spéculatives que se trouvent réimprimés ici les morceaux suivants. Dans le premier on s'est posé le problème de savoir ce que pouvait alors supporter de psychologie au théâtre une salle parisienne; — dans le second on a essayé de doser ce qu'en fait les auteurs mettaient de cette psychologie dans leurs pièces; — dans le troisième on discute une question de style rattachée aux deux précédentes par le lien qui unit les problèmes de fond aux problèmes de forme; — dans le quatrième on examine, à propos d'un livre de M. Zola, les rapports du roman et du théâtre; — dans le cinquième, et à propos d'une publication du regretté James Darmesteter, on expose une hypothèse sur l'histoire du génie de Shakespeare. Les deux dernières de ces études sont consacrées à démontrer par l'analyse de deux types célèbres de la comédie et de la tragédie, Alceste et Hamlet, que cette psychologie, si insuffisante encore maintenant chez tant de dramaturges, a été mise sur la scène par les maîtres

avec autant d'ampleur qu'alors et depuis elle a pu l'être dans le livre.

I

LE PUBLIC CONTEMPORAIN

Quand on désire pénétrer dans ses sources profondes une œuvre dramatique, il faut d'abord se demander pour quel public elle a été composée. Un roman d'analyse, des vers intimes, un recueil de pensées peuvent avoir été conçus dans un silence entier de l'univers autour de l'écrivain, et les préoccupations de l'effet à produire n'avoient exercé aucune influence sur l'exécution. Il semble même que ce détachement soit la condition du talent et qu'une page de prose ou de vers ait d'autant plus de chances d'être belle que l'auteur ressent à l'écrire un plaisir plus désintéressé et ne pense pas au succès. Il n'en va pas ainsi lorsqu'il s'agit d'une pièce de théâtre, à tout le moins d'une pièce composée en vue de la scène. L'auteur ne s'est pas proposé alors de transcrire la beauté d'un songe intérieur, sous l'impérieuse contrainte d'un besoin d'expression littéraire. Son but est d'imposer à l'attention de deux mille personnes réunies dans une salle une peinture de mœurs ou de passions. Quelles mœurs, sinon celles que toutes ces personnes connaissent? Quelles passions, sinon celles qui leur sont familières? Écrire une pièce de

théâtre, c'est donc établir comme une moyenne des opinions du public pour lequel on l'écrit. Pareil sur ce point à l'orateur, le dramaturge est une vivante synthèse des idées éparses dans une foule. C'est à la fois sa gloire et sa faiblesse. Comme l'orateur, il est sublime ou il est médiocre, suivant que son public est sublime ou médiocre. Vraisemblablement, Shakespeare n'eût pas rencontré dans la solitude de sa pensée l'énergie admirable de ses chroniques sur la guerre des Deux-Roses. Il était porté, quand il écrivait ces drames d'héroïsme et de fureur, par le souffle échappé à ce peuple anglais de la Renaissance avec lequel il vivait, si l'on peut dire, en communion. La parfaite politesse des tragédies de Racine, elle aussi, décèle la parfaite politesse des aristocratiques spectateurs pour lesquels le poète ciselait ses alexandrins. Il est probable qu'un auteur dramatique possède à la fois l'imagination des espaces et celle des sentiments. La première lui permet de *voir* les planches, les allées et les venues des acteurs, leurs entrées et leurs sorties. La seconde lui permet de *voir* les émotions qui, dans la salle, correspondent aux paroles, aux gestes, aux actions des personnages de la scène. Si cette hypothèse sur l'imagination des écrivains de théâtre se trouvait vérifiée, elle expliquerait du coup pourquoi le don naturel leur est nécessaire et d'une nécessité absolue. Il n'y a point d'éducation ni de volonté qui puisse amener dans l'intelligence la production d'images d'un certain ordre, si ces images

ne surgissent point par une reviviscence instinctive.

Quand de nos jours un auteur dramatique compose une pièce, quel public a-t-il devant les yeux de sa pensée, suivant la forte et si juste expression du peuple? Telle est la question à laquelle doivent répondre ceux qui s'intéressent à l'avenir de notre art dramatique français. Toute théorie qui néglige cette question-là est hors de la réalité. La réponse est bien simple au premier abord. Cet auteur vit d'ordinaire à Paris, et il *voit* des Parisiens comme lui; il connaît le détail de leurs goûts et la qualité de leurs idées, en premier lieu parce qu'il est un d'entre eux; puis il a comme un sens particulier qui lui permet de se créer à son usage une façon de spectateur imaginaire, en qui s'incarne la salle entière. Ces Parisiens arrivent au théâtre ayant travaillé toute la journée. Le nombre des oisifs est si petit qu'il disparaît dans le grand ensemble. Ces gens qui ont peiné les uns cinq ou six heures, les autres dix, dans un bureau, dans un magasin, à la Bourse, veulent s'amuser. Si vous leur apportez quelque comédie très profondément pensée ou quelque drame surabondant de lyrisme, peut-être subiront-ils la domination du talent; mais ce ne sera là qu'une exception. La littérature ne peut pas être l'objet d'un nouvel effort pour ces cerveaux qui se sont déjà fatigués au dur effort quotidien. L'auteur dramatique se figure donc ce public de neuf heures du soir. Le lustre est allumé. Le frémissement de l'impatience commence à cou-

rir le long des fauteuils d'orchestre et des loges. Combien rencontrerez-vous, parmi ces femmes dont les toilettes chatoient et parmi ces hommes en habit noir, de personnes capables de ressentir un plaisir purement littéraire? Pour apprécier la place d'un mot, la nuance d'un style, l'originalité d'un point de vue, la finesse d'une analyse, il faut qu'une forte éducation première ait préparé l'intelligence ou qu'une pratique continue des livres en tienne lieu. Dans cette salle de théâtre, combien ont poussé leurs études au delà d'un baccalauréat mal passé? Combien ont lu, depuis vingt ans, autre chose que des journaux et des romans, et pour y chercher quelle provision d'idées? Tout au plus des renseignements de politique ou la distraction pimentée d'une heure.

Si le Parisien, qui vient au théâtre, veut s'amuser, et s'il est peu capable de se complaire dans un amusement d'un ordre très intellectuel et très délicat, il est en revanche très capable de juger le degré d'habileté scénique, d'observation exacte et d'esprit dialogué que l'auteur a mis dans son œuvre. D'habileté, — car ce Parisien a l'habitude du théâtre, et son incompetence à l'endroit du style et de la philosophie se double d'une compétence très avertie à l'endroit des combinaisons d'événements qui constituent la mise en œuvre dramatique. D'observation exacte, — car dans la formidable mêlée d'intérêts qui constitue la vie à Paris, notre homme a pris l'habitude et le goût d'une certaine dissection brève, mais sûre, qui va

au fond des caractères et des situations. D'esprit dialogué, — car notre homme est exercé à dire et à entendre des « mots ». Il est lui-même spirituel et ironique, ou, pour employer la vieille formule toujours vraie, il est *blagueur*. Sa faculté poétique est à peu près nulle. Ce n'est pas lui qui partirait pour les Indes comme un habitant de Londres, avec un Shakespeare et une Bible dans sa valise. Par contre, ce Parisien est débarrassé de beaucoup de préjugés, et comme il est infiniment nerveux il demande qu'on lui traduise son positivisme pratique en formules d'une intensité nouvelle. Nécessairement aussi, et par suite de ce positivisme et de cet énervement, il aime les allusions libertines, la basse gaieté qui chatouille ce qu'il y a de plus sensuel dans l'animal humain. Pourvu que ce libertinage soit allègre, et cette gaieté assaisonnée d'esprit, ce spectateur est heureux, son cerveau se détend, sa rate s'épanouit. Tout cela, l'auteur dramatique le sait, — et qu'il faut, pour plaire à ces blasés, une extrême ingéniosité de procédés, de la vérité, voire de la brutalité dans la mise à nu des passions, et une gouaillerie hardie du dialogue pour achever le succès.

Une contradiction en apparence très singulière apparaît lorsqu'on a suivi les représentations théâtrales pendant plusieurs années, et particulièrement étudié le public durant les chutes des pièces. Ces mêmes Parisiens que la grivoiserie de telle chanson d'opérette fait pâmer d'admiration épanouie, n'auraient pas assez de sifflets pour un auteur qui

se permettrait de railler sur la scène les « grands sentiments », comme on dit en langage de critique courante. Il a fallu que M. Alexandre Dumas déployât les plus secrètes ressources d'un talent prestigieux pour que la *Visite de noces* tint les planches, — et qu'y était-il dit cependant, sinon que l'adultère est une chose vilaine et triste, terminée le plus souvent par le mépris de l'homme et par la haine de la femme? Mais c'était dire aussi que l'amour est parfois une dangereuse duperie, et l'amour est au nombre des « grands sentiments ». Le patriotisme et la famille demeurent encore comme deux thèmes auxquels une salle de spectacle ne souffrirait pas que l'on touchât sans respect. L'écrivain qui traite ces thèmes au contraire avec un enthousiasme, sincère ou joué, peut être assuré d'unanimes applaudissements. Le moraliste doit sourire de cette naïve anomalie. N'y a-t-il pas quelque naïveté en effet, et une étonnante inconséquence, à prétendre respecter son pays d'une part, lorsque, de l'autre, on ne respecte rien de ce qui fait la vigueur d'un pays : la chasteté des hommes, la grande et entière simplicité du cœur, le profond sérieux de la vie morale? Mais le Parisien ne s'inquiète guère de concilier sa gouaillerie et ses générosités, ses heures cyniques et ses heures lyriques. Le défaut essentiel de notre race française est chez lui plus manifeste que chez tout autre. Il manque d'*idéalisme* — au sens philosophique et intime de ce mot — à un incroyable degré. Le besoin d'interpréter l'existence par une idée inté-

rieure qui nous mette d'accord avec nous-même et avec l'univers lui demeure parfaitement étranger et presque inintelligible. Je ne doute point que même un tel reproche ne lui parût très extraordinaire. Comment aurait-on démontré aux Français de 1830 que les chansons de Béranger, avec leur mélange de sensualisme grossier et de déisme irraisonné, constituaient le plus misérable des compromis? Saluer Dieu le verre à la main, célébrer dans un même couplet les appas de Lisette et la bonté indulgente du Très-Haut, était la mode de l'époque. Le pauvre Henri Murger, qui a écrit *le Manchon de Francine*, ce chef-d'œuvre de sensibilité malade, a renchéri encore sur l'auteur du Dieu des bonnes gens, en faisant de ce Dieu le complaisant témoin des baisers de Rodolphe et de Mimi, dans son *Requiem d'Amour*, où se trouvent d'ailleurs des strophes dignes de Henri Heine :

Embrassez-vous encor, je ne regarde pas,

est-il censé leur dire *de son balcon d'azur!* Ce sont des phrases inexplicables sinon par une altération du sens des mots, produite elle-même par une altération des idées philosophiques.

Encore une fois, les Parisiens de 1882 n'ont pas changé sur ce point. Ils ne chantent plus du Béranger, mais ils sont bien les fils de ceux qui avaient dénommé ce médiocre poète le chansonnier national, et ils ont gardé en eux, vivantes et durables, les deux tendances contraires que j'ai

signalées. Ces deux tendances, l'homme qui écrit pour le théâtre les connaît bien, et il en tient soigneusement compte. Il sait leurs conséquences logiques, et pour réussir il va jusqu'au bout de ces conséquences. Le Parisien veut s'amuser, donc il ne faut pas le laisser sur une impression trop amère. Le Parisien veut que les grands sentiments soient respectés, donc il ne faut pas que les héros ou les héroïnes coupables triomphent trop complètement. C'est ainsi qu'une moyenne de moralité s'établit, sur laquelle il y aurait beaucoup à dire. Peut-être cette hypocrisie est-elle plus immorale à elle seule que les pires outrances des pires paradoxes. Ce qu'il y a de certain, c'est que pas un auteur n'a osé la braver, — exception soit faite pour M. Dumas dont l'œuvre doit toujours être considérée à part, tant elle est personnelle et unique dans ses meilleures pages : *l'Ami des femmes, la Femme de Claude, la Visite de noces*. On sait d'ailleurs quel succès accueillit les deux premières de ces pièces.

Ces quelques traits généraux de la physionomie du public pour le plaisir duquel travaille l'auteur dramatique auraient besoin d'être complétés par des traits plus particuliers. A chaque période de deux ou trois années correspondent certaines passions politiques et religieuses. L'écrivain dramatique en tient parfois compte pour son malheur, témoin un *Daniel Rochat* (1), — ou pour son bon-

(1) Pièce de M. Sardou donnée en 1880.

heur, témoin un *Quatre-vingt-treize* (1). A des périodes un peu plus longues correspondent certaines vogues d'artistes, qui exercent une influence décisive sur la conception des rôles. Tel acteur est, à tel moment, pour un auteur, une série d'effets assurés sur le public. Il faut donc écrire à l'usage de ce comédien en vogue un rôle qui soit exactement dans ses moyens et qui lui permette de produire tous ses effets. L'écrivain incarne alors sa jeune première sous les traits de Mme Judic ou son jeune premier sous les traits de M. Delaunay, — je prends au hasard ces deux noms que me suggèrent de récents triomphes (2). — Qui pourrait analyser l'influence d'un interprète aimé du public sur l'imagination des auteurs dramatiques composerait un curieux chapitre d'histoire littéraire. Il ne faut pas croire que cette influence soit toujours mauvaise. En définitive, un acteur qui réussit longtemps et beaucoup n'obtient cette sorte de dictature sur la foule qu'à la condition d'incarner un certain type idéal que le public retrouve en lui. Son jeu résume certaines façons de comprendre les passions ou les mœurs qui flottent dans l'air de l'époque. Observer ce jeu, c'est donc observer l'époque entière, indirectement il est vrai, et comme en un miroir qui en déforme un peu l'image, mais cette observation est parfois féconde. C'est en

(1) Pièce tirée du roman de Victor Hugo et donnée aussi vers 1880.

(2) Écrit en 1882. Aujourd'hui, ces noms seraient changés. Le fait demeure le même.

tout cas une des manières dont l'auteur dramatique se conforme au goût du public et une des manières dont le public influe sur l'auteur dramatique.

II

LA PSYCHOLOGIE AU THÉÂTRE

Quand on a remarqué l'influence du grand public sur les auteurs dramatiques de notre époque, il est curieux de constater comment cette influence les conduit à se mettre en désaccord absolu avec cet autre public tout restreint qui est celui des lettrés : prosateurs raffinés ou poètes délicats, faiseurs de romans ou forgers de sonnets. Il suffit pour faire cette constatation d'être assis à une table d'un café à Montmartre ou sur le boulevard, dans un fumoir de jeune écrivain ou dans un atelier de peintre, partout, enfin, où se parlent des feuilletons d'une saveur de critique dont les plus alertes chroniqueurs ne donnent pas l'idée. Fervents du naturalisme et dévots du Parnasse s'entendent avec une rare unanimité à refuser tout talent aux pièces les plus acclamées. Il est probable que les triomphateurs de la scène, forts des applaudissements écoutés et des sommes encaissées, se soucient peu du déchet littéraire qu'ils peuvent ainsi subir au regard d'écrivains dont la plupart débutent. En cela, ces triomphateurs ont à la fois