

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

raison et tort. Raison, car les intransigeants de cette critique parlée ont soin de gâter leurs théories les plus justes par leur excès. Tort aussi, car ce divorce absolu entre les écrivains du livre et ceux du théâtre est un fait nouveau qui atteste que le théâtre actuel ne répond pas suffisamment aux besoins artistiques de l'époque. Ce divorce est si profond, qu'il s'est produit, parmi la jeunesse littéraire qui grandit, une véritable hostilité contre la forme dramatique. L'insuffisance de nouvelles pièces signées de nouveaux noms ne provient pas d'autre cause. Sauf exception, un passionné de lettres s'attaquera aujourd'hui, pour son coup d'essai, à un roman ou à un recueil de vers bien plutôt qu'à un drame ou à une comédie. La difficulté de la représentation de l'œuvre scénique n'entre que pour peu de chose dans cette préférence. Car les avantages matériels du succès au théâtre compensent les difficultés et les font disparaître aux yeux du débutant qui rêve la gloire et la fortune. Les raisons sont plus profondes et valent qu'on les expose. Je voudrais dire celles que je vois nettement.

Le dix-neuvième siècle est un âge de science. C'est là une thèse répétée si souvent qu'elle en est banale. Et comme tout se tient des productions d'une époque, parce que la même idée maîtresse domine les intelligences dans leurs diverses applications, la littérature du dix-neuvième siècle est une littérature de science. Cela signifie que le goût de la notation exacte est le trait commun aux maîtres

de ce temps. Forme et fond, sous l'influence de ce besoin sans cesse avivé d'exactitude, considérez comme l'art d'écrire s'est petit à petit rapproché de la sociologie avec le roman de mœurs, de la psychologie avec celui d'analyse (1). Pour être plus exacts, les romanciers ont introduit dans leurs récits soit des descriptions minutieuses comme des inventaires, soit une anatomie mentale des personnages, jusqu'alors inconnue ou du moins négligée. Pour être plus exacts, les poètes objectifs ont doublé leurs poèmes historiques d'une consciencieuse étude des livres spéciaux, et dans leurs poèmes intimes poursuivi la sincérité jusqu'au cynisme. C'est en vue d'une exécution plus exacte que les prosateurs ont semé leurs phrases de termes techniques et les versificateurs brisé le rythme des alexandrins, de manière à serrer de tout près le contour réel des objets à peindre. Les « Zeus » et les « Odysseus » de M. Leconte de Lisle, les « architraves » et les « linteaux » de Théophile Gautier, comme les interminables catalogues de Balzac, comme les hypothèses nosographiques de Michelet, — je prends les exemples pêle-mêle, — procèdent de cette même soif, avouée ou involontaire : un besoin de rigueur scientifique et de constatation vérifiée.

Des trois principales formes de la littérature

(1) On a vu, dans le courant de ce volume, plusieurs prises et reprises de cette idée. Le fait qu'elle s'impose à propos des questions les plus différentes est le meilleur argument qui se puisse donner en faveur de sa vérité probable.

d'imagination : la forme poétique, la forme romanesque, la forme dramatique, il semblait que la dernière dût s'accommoder de préférence à ce goût singulier d'exactitude. Le théâtre n'a-t-il pas été considéré de tout temps comme la peinture vivante des caractères, c'est-à-dire comme une psychologie en action? L'événement a montré cependant qu'il n'en allait pas ainsi. Renouvelé par Balzac et Stendhal, le roman foisonne en œuvres renseignées fournies de menus faits comme un mémoire de naturaliste. Renouvelée par dix auteurs de grand talent, la poésie analytique abonde en recueils d'une saveur inédite, et toutes les nuances de l'âme moderne s'y trouvent reproduites en des vers merveilleux de subtilité, depuis le libertinage nostalgique d'un Baudelaire jusqu'à la mélancolie métaphysique d'un Sully-Prudhomme. Le théâtre, lui, est allé se rétrécissant de plus en plus, multipliant à l'infini les combinaisons d'un petit nombre de types une fois découverts. M. Dumas mis à part, comme un novateur que nul n'a suivi, tous les autres auteurs n'ont su, avec cette forme rebelle, qu'établir des œuvres de psychologie moyenne, telle que *le Gendre de M. Poirier*, ou qu'aboutir à des soutenances de thèses et à des escamotages de scène. La complication mécanique, si l'on peut dire, est arrivée à son perfectionnement suprême, mais d'œuvres que le lettré puisse « sucer comme une fleur », suivant le mot de Byron, de ces œuvres qui se reprennent et se reprennent encore dans la solitude des soirées ou des matinées, pour en nourrir

son cœur et redoubler en soi le sentiment de la vie morale, — de ces œuvres enfin qui passent dans la substance de l'âme de celui qui les aime, — est-ce illusion ou parti pris? j'avoue que j'en cherche et que je n'en trouve guère. Si l'on excepte des chefs-d'œuvre, comme *la Visite de noces* et *l'Ami des femmes*, quelques pièces exquises d'ironie signées des noms de MM. Meilhac et Halévy, quelques comédies supérieures, comme *la Parisienne* de M. Becque, mon humble avis est que dans une cinquantaine d'années c'est par nos romans et nos volumes de vers que nous comparâtrons devant ceux qui nous auront succédé. C'est dans ces romans et dans ces vers qu'ils trouveront notre goût particulier de l'existence. C'est par ces romans et par ces vers que nous avons fait notre psychologie et celle des hommes de notre race.

Les causes abondent qui expliquent pourquoi, psychologique comme elle l'est, la littérature du dix-neuvième siècle ne pouvait que malaisément trouver une formule théâtrale qui lui convînt. Le théâtre est constitué par l'action. Il la veut énergique et il la veut rapide. Or, la vie moderne, au moins en France, rend de plus en plus rares les hommes qui agissent de cette action-là. L'hérédité nerveuse, l'éducation complexe, la douceur relative des mœurs tendent à faire de nous des êtres de réflexion ou de rêverie. Il y a du Hamlet dans chacun de nous, de ce prince douteux, inquiet, qui raisonne au lieu de frapper, et chez qui l'événement extérieur n'est qu'un contre-coup très dimi-

nué de l'événement intérieur. Un tel personnage est tout à sa place dans un roman. Une série de poèmes lyriques conviendra bien encore pour reproduire l'ondoïement de sa pensée solitaire. Il a fallu le génie de Shakespeare et la richesse de procédés familière au drame du seizième siècle anglais pour qu'un pareil héros tint les planches. Puis la créature humaine est de nos jours domestiquée, si l'on peut dire. La lutte pour la vie ayant été soumise à une réglementation sociale de plus en plus stricte, nous sommes tous ou presque tous des êtres d'habitude, subissant un métier et profondément modifiés par lui. Dans l'existence de la plupart des Français d'aujourd'hui, il n'arrive aucune espèce d'événements. C'est pour démontrer cette vérité que Flaubert a composé sa plus douloureuse étude : *l'Education sentimentale*, — cette histoire d'une attente de plus de trente années. Pour peindre des hommes qui vivent ainsi une vie toute en détails infiniment petits, toute en impressions sans crises aiguës, il faut une accumulation d'observations infiniment petites. Car une accumulation d'influences en apparence négligeables, en réalité très importantes par leur répétition et leur persistance, a façonné l'employé qui se rend à son bureau, la femme du monde qui tient un salon, l'ouvrier qui travaille dans son atelier. A rendre cette accumulation d'influences, le roman et la poésie excellent. Laissant de côté *l'Education*, qui peut paraître excessive par son parti pris de vaste fresque sans morceau central,

prenons comme types la *Madame Gervaisais*, des frères de Goncourt, et *les Fleurs du mal*, de Baudelaire. Les Goncourt, pour marquer l'envahissement de l'âme de la femme philosophe par la dévotion, Baudelaire pour caractériser un spleen si maladivement spécial, ont comme tenu un journal des heures et des minutes. Ce sont les passagères, les vagues, les mystérieuses demi-teintes de la sensation et du sentiment qu'ils étiquètent en une série de notules juxtaposées. Comme les innombrables pierres d'une mosaïque, ces notules se complètent les unes les autres et font dessin. Une nature entière se révèle à nous, avec le petit frisson quotidien qui lentement la modifie. Comment, avec le dialogue pour seul outil, l'auteur dramatique arriverait-il à rivaliser, sur ce point, le poète ou le romancier? Il ressemble à un peintre de plafond obligé d'encadrer des anatomies compliquées dans le raccourci d'un caisson. Même quand ce raccourci est exécuté avec une puissance qui tient du prodige, — ainsi le de Ryons de *l'Ami des femmes*, — le personnage cesse d'être entièrement intelligible au public. Ses mots sont trop chargés de sens, et la pièce, au lieu d'être jouée, devient un livre, un roman dialogué auquel manquent seules les descriptions.

La qualité du style crée à l'auteur dramatique soucieux de psychologie une difficulté de plus. Ceux qui ont étudié de près un ou deux styles de grands écrivains savent que le rapport seul des mots révèle une sensibilité entière. Il y a des syn-

taxes énervées, il en est de musclées, il en est de violentes et de douces. Une phrase de Gautier par sa structure un peu massive mais sereine, une phrase de Stendhal par son allure vive et détachée, une phrase de Saint-Simon par ses enragées surcharges d'incidentes, montrent tout un homme. Il est vraisemblable que le don d'écrire s'accompagne toujours du don d'entendre une petite voix intérieure qui dicte la phrase. Faire passer l'accent de cette voix dans les mots, c'est proprement avoir du style, et ainsi compris, le style devient en effet un élément de psychologie d'une extraordinaire valeur. Voilà qui est rendu singulièrement difficile à l'auteur dramatique, lequel doit écrire d'abord un langage parlé haut, puis un langage qui serve à une action déterminée, qui soit celui de personnages, pour la plupart vulgaires et médiocres. Ne cherchez pas un autre motif à l'étonnante insuffisance de style qui se remarque chez tant d'auteurs applaudis sur la scène contemporaine. Ils n'ont pas su se créer un dialogue à la fois très vivant et très littéraire, comme Molière, comme Beaumarchais, comme M. Dumas chez qui la portion dialoguée de l'œuvre est plus écrite que les fameuses préfaces et que les romans.

Ces causes et d'autres encore — telles que les exigences, notées plus haut, d'un public qui va au spectacle pour s'amuser, telles que les tyrannies des acteurs en vogue qui commanderaient volontiers à l'écrivain un rôle à leur taille ainsi qu'un habit à leur tailleur, — ces causes, dis-je, ont

empêché que le théâtre ne prît, en notre âge de psychologie, un développement psychologique comparable au développement de la poésie et du roman. M. Zola, au cours de sa campagne violente, mais souvent trop juste, de chroniqueur dramatique, n'a guère fait, comme je le montrerai à propos du recueil de ses articles, que répéter cette accusation. Peu osent avouer qu'il a raison, et c'est cependant le thème courant des causeries entre lettrés, dans un certain groupe d'indépendants. A ces causes d'ordres divers, il convient d'en ajouter une autre qui fait l'orgueil des auteurs dramatiques; pourtant, cette cause-là est plus stérilisante pour le théâtre que toutes les autres réunies : c'est le souci exagéré, j'allais dire la manie de la beauté technique (1).

Il y a en effet, dans chaque partie de l'art, une beauté technique. Elle réside tout entière dans un tour de main difficile, le plus souvent inintelligible au profane, qui ravit les initiés et atteste une science achevée de l'exécution. Pour la peinture, cette beauté technique consistera dans la valeur des tons. Une couleur allume ou éteint une autre couleur. L'initié trouve un plaisir délicieux dans ces jeux de lumière qui, sous le pinceau de cer-

(1) Le renouveau d'art dramatique qui s'est accompli depuis que ces réflexions étaient écrites (1882) semble en prouver l'exactitude, car c'est précisément en réduisant la part de métier à son minimum que MM. de Porto-Riche et Maurice Donnay par exemple ont pu écrire l'un *Amoureuse*, l'autre *Amants*, ces deux maîtresses œuvres dans un art rajeuni soudain par eux, quand il semblait mort. (Note de 1899.)

tains peintres contemporains, procurent à l'œil l'impression d'une vie de la clarté sans forme. Pour la poésie, cette beauté technique consistera en un rapprochement de syllabes douces à l'oreille, et balancées avec une harmonie qui fasse chanter le vers. Gautier disait que Racine n'avait rien écrit de plus beau que cet alexandrin :

La fille de Minos et de Pasiphaé...

Et ce vers est vraiment d'une réelle beauté technique, avec la longueur du dernier mot, le charme de l'hiatus qui le termine, le nombre qui en rythme toutes les syllabes. Pareillement le nombre fait la beauté technique de la prose, et certains écrivains, comme Flaubert, ont martyrisé leur style pour l'obtenir. Au théâtre, la beauté technique paraît consister dans l'art de couper les scènes. Telle entrée ou telle sortie qui, au regard du spectateur, semble naturellement amenée, est un chef-d'œuvre de combinaisons et revêt une beauté technique incomparable au regard du connaisseur. Je disais plus haut que le théâtre peint en raccourci. Mettons que la beauté technique réside dans la perfection de ce raccourci, et nous comprendrons la valeur de ces formules quasi cabalistiques qui résument le jugement des auteurs dramatiques, des directeurs et des feuilletonnistes expérimentés, sur une scène quelconque d'une pièce nouvelle : « Ceci est du théâtre, — ceci n'est pas du théâtre... » Il y aurait quelque naïveté à s'inscrire en faux contre cette conception. Il y a, ce me

semble, quelque réserve à faire contre son excès.

Il est arrivé, en effet, aux auteurs dramatiques contemporains, — comme à beaucoup d'artistes d'ailleurs, dans notre âge d'énervement, — qu'à force de s'intéresser à la qualité technique de leurs œuvres, ils en ont négligé de plus en plus la qualité vivante. Ils se sont souciés beaucoup moins de poser sur les planches des hommes réels et de montrer des intérieurs d'âmes, que de faire courir prestement et comme prestigieusement, sur ces mêmes planches, des personnages devenus de simples prétextes à jeux de scènes. Les plus forts ont dû, pour ne point paraître inférieurs en dextérité aux moins vigoureux, mutiler leur observation, couler leur pensée dans un moule chaque jour plus rétréci, faire de chacune de leurs pièces en même temps une étude de psychologie et un tour de force. Quoi d'étonnant s'ils n'ont pu aller aussi avant dans l'étude de l'homme que ceux de leurs confrères qui, libres, audacieux, ne relevant que d'eux-mêmes, poursuivaient en pleine indépendance du livre cette même besogne d'analyse morale, la gloire et l'œuvre propre de notre temps?

La conclusion de ces notes, forcément incomplètes et dépourvues des exemples qui feraient démonstration, c'est qu'un avenir admirable paraît réservé aux auteurs nouveaux qui assoupliront l'art dramatique au point d'y introduire autant d'observation que dans le roman ou dans la poésie. Toutefois un pareil assouplissement est-il possible? En considérant l'histoire littéraire, on

reconnaît que les genres sont, comme les races, soumis à des lois de développement et de décadence inévitables. Peut-être la forme dramatique n'est-elle guère compatible avec cet esprit d'analyse qui est l'allure même de notre époque. En pareil cas, le théâtre serait destiné, sinon à disparaître, du moins à devenir de plus en plus quelque chose de composite et de bâtard, un divertissement des yeux et de la curiosité, mais aussi quelque chose de tout à fait en dehors du grand mouvement littéraire. Il y a bien des signes qui révèlent cette décadence momentanée aux craintes des observateurs désintéressés. Néanmoins une génération ne doit jamais renoncer à une forme littéraire sans avoir combattu pour la garder. C'est pourquoi le dédain de Gautier, de Saint-Victor et de leurs amis pour les comédies ou les drames dont ils rendaient compte était aussi funeste qu'il était magnifique. L'auteur du *Demi-Monde* n'est-il pas là pour attester que les plus hardis problèmes de psychologie personnelle et sociale peuvent être traités en pleine scène? Seulement, trop peu de personnes travaillent aujourd'hui dans cette direction...

### III

#### DE L'EMPLOI DES VERS AU THÉÂTRE

Cette question du style au théâtre, quand on la soulève devant des passionnés d'art dramatique, ne manque jamais d'aboutir à cette phrase ou à quelque autre, mais très analogue : « Et le théâtre

en vers, qu'en faites-vous? » Et si vous hasardez cette réponse qu'à tout le moins la plupart des comédies en vers jouées au Théâtre-Français depuis trente ans étaient écrites en très médiocres vers, ce qui tendrait à prouver que ce genre n'est plus guère vivant aujourd'hui, on ne manque pas de vous citer les grands noms de Molière et de Regnard... En effet, devons-nous la considérer comme à jamais morte, cette comédie en vers dont quelques chefs-d'œuvre sont demeurés à la scène, si vivants encore, si jeunes, si évidemment adaptés à l'essence du génie de notre langue qu'il semblait que ce fût là un genre français entre tous? Oui, Molière a écrit en vers des comédies de mœurs bourgeoises; et, sans rien sacrifier de la réalité de l'observation, il a su donner à ces vers un relief inoubliable. Le rôle d'Arnolphe, dans *l'École des femmes*, pour nous borner à un exemple des plus célèbres, est enlevé d'un bout à l'autre avec une dextérité d'exécution véritablement délicieuse. Pas une fois, tout au long des cinq actes que dure ce drame de vie moyenne, Molière ne descend jusqu'au prosaïsme, et il ne sacrifie à la beauté du style aucun des traits qui peuvent pousser en avant l'action ou montrer le fond du cœur de son personnage. Voilà certes, des vers de théâtre s'il en fut, et qui osera dire que ce ne sont point d'admirables vers? Qui n'a entendu avec émotion le malheureux répondre à la plainte naïve d'Agnès :

Hélas! vous le pouvez si cela peut vous plaire,  
par la tirade célèbre :