

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 :

Ce mot et ce regard désarme ma colère,  
 Et produit un retour de tendresse de cœur  
 Qui de son action efface la noirceur.  
 Chose étrange d'aimer! Et que pour ces traîtresses,  
 Les hommes soient sujets à de telles faiblesses!...

Qui n'a lu et relu avec attendrissement les scènes familières où la jeune fille raconte avec cette ingénuité si terrible à son interlocuteur qu'Horace l'aime tant...

Oh! tant! Il me prenait et les mains et les bras  
 Et de me les baiser il n'était jamais las!

Mais quand on essaye d'analyser les procédés à l'aide desquels Molière obtient ses effets de poésie dramatique et franche, on découvre que, bien loin de démontrer la possibilité de comédies modernes écrites en vers, ces chefs-d'œuvre du vieux maître marquent seulement combien les conditions de théâtre ont changé depuis deux cents ans. Et d'abord la valeur des mots a subi une altération. Au dix-septième siècle, tous les termes du langage possédaient une plénitude neuve du sens. Ils étaient comme ces pièces récemment frappées, dont nulle usure n'a effacé l'effigie ou terni l'éclat. Une force de style en résultait, que nous pouvons comprendre, mais non pas imiter, car les mots ont duré depuis lors, ils ont servi et leur qualité s'est modifiée. Rien que par un juste accord de ces termes pleins de sève, Molière obtenait des effets intenses que les modernes n'égaleront jamais. C'est la différence qui sépare les écrivains de la jeunesse d'une langue et les écrivains de la maturité vieil-

lissante de ce même idiome. Ajoutons que Molière, comme tous les observateurs de son époque, aperçoit dans l'homme le côté moral et intellectuel et qu'il n'aperçoit que ce côté. Il ne s'attache pas à dégager et à reproduire l'influence du métier sur le personnage qu'il met en scène. Sa psychologie demeure typique et générale. Il ne se heurte pas à l'écueil du menu détail quotidien, ou, s'il le rencontre, il se tire d'affaire par cette gaillardise de la phrase qui s'en est allée de nos livres avec le temps et qui ne sera pas plus retrouvée que le sens intact des mots encore tout voisins de leur racine. Notons enfin que, dans Molière, l'action de la comédie est réduite à son expression la plus simplifiée. La fable est si largement conçue que l'art des transitions, cette difficulté capitale des casse-tête du théâtre actuel, est quasi nulle. Une langue dont le métal est vierge, des personnages dont le caractère est tout en passions générales, une intrigue dont les péripéties sont presque naïves de bonhomie, voilà, semble-t-il, les conditions particulièrement favorables qui ont permis à Molière et à ses imitateurs d'écrire des comédies en vers, sans encourir le reproche également redoutable de trivialité prosaïque ou de préciosité lyrique. Un auteur d'aujourd'hui peut-il se placer dans des conditions pareilles autrement que par un tour de force d'archaïsme?

L'intrigue d'abord ne saurait plus être traitée avec cette hardiesse de facture qui se soucie peu de la vraisemblance. Croyez-vous de bonne foi

que cet auteur d'aujourd'hui se risquerait à fonder cinq actes sur le *quiproquo* qui sert de base à *l'École des femmes*? Arnolphe a imaginé de se nommer pompeusement Monsieur de la Souche.

Qui diable vous a fait ainsi vous aviser  
A quarante-deux ans de vous débaptiser,  
Et d'un vieux tronc pourri de votre métairie  
Vous faire dans le monde un nom de seigneurie?...

lui dit Chrysalde. Et le noble de fraîche date pourrait répondre : — « Tout simplement afin qu'Horace, trompé par ce nom de M. de la Souche, ne devine pas que je suis le tuteur d'Agnès et me conte par le menu son intrigue avec la pauvre innocente. » — A tort ou à raison, le public de notre époque a d'autres exigences sur le chapitre de ce que l'on pourrait appeler la logique matérielle d'une pièce de théâtre, comme il a d'autres exigences sur la psychologie des personnages. Les types généraux ont, en effet, fourni matière à des études définitives. Nos prédécesseurs, Molière en tête, ont peint d'une façon incomparable l'Avare, l'Hypocrite, le Séducteur. Nous ne pouvons pas toucher après eux à ces figures. Mais nous pouvons, dans les espèces morales dont ils ont ainsi marqué les traits essentiels, distinguer des groupes et définir ces groupes par des traits particuliers. Lorsque Balzac a conçu le père Grandet après que Molière avait conçu Harpagon, il s'est bien gardé de refaire *l'Avare*, il a voulu étudier et il a étudié un certain avare, dans un certain milieu. Ce n'est pas une scène de la vie de tous les temps qu'il

s'est proposé de représenter, c'est une scène de la vie de province au dix-neuvième siècle; et, avec ce principe de la spécialisation de plus en plus profonde des individus, il a renouvelé la psychologie littéraire. Il en résulte qu'à l'heure présente un auteur dramatique peut difficilement mettre sur les planches un personnage de notre société sans lui donner un métier et sans tenir compte des influences de ce métier sur sa sensibilité. Mais comment reproduire en vers qui ne soient pas entachés de prosaïsme le fonctionnement de ce métier? On a cité souvent, pour le bafouer, ce distique, de Ponsard, je crois :

Mon ami, possesseur d'une papeterie,  
A fait avec succès appel à l'industrie..

Comment l'écrivain aurait-il pu exprimer la même idée en d'autres termes? Et comment, s'il ne l'avait point exprimée du tout, aurait-il expliqué avec la précision la conduite de son personnage, homme du monde ruiné qui refait sa fortune?

Les mots enfin dont l'écrivain de nos jours se sert pour établir ses phrases n'ont plus cette valeur entière qu'ils avaient encore au temps de *l'École des femmes*. Ils sont détériorés par l'usage. Leur sens n'est plus direct et simple, comme il était alors. Les uns sont devenus veules et plats, qui, à l'époque de Molière, étaient riches de suc et de signification. D'autres sont surchargés de nuances et ils ont besoin d'être employés avec beaucoup d'art. L'idiome tout entier s'est transformé ou, si l'on veut, déformé. Ecrire aujourd'hui

est devenu un travail très compliqué et qui exige une sensibilité très réfléchie. Ceux qui se plaignent de cette complication et qui demandent que l'on en revienne à la prose de Voltaire ou à la poésie de Molière ne me paraissent pas tenir compte de cette détérioration organique des mots, si l'on peut dire, — détérioration que les curieux de littérature constatent, et que les philologues expliquent par les lois générales de la vie du langage. Dans ce problème particulier de la versification qui nous occupe, il est aisé de constater le moment où les poètes se sont aperçus que le vers du dix-septième siècle cessait d'être un vers. C'a été le point de départ de la révolution romantique. Petit à petit, les mots dont s'étaient servis Racine, Boileau, Molière lui-même, avaient dépouillé leur force. Ils s'étaient comme vidés de leur substance. Cela faisait un vocabulaire incolore, et qu'à tout prix il importait de renouveler, de même que le vers auquel ce vocabulaire avait communiqué sa faiblesse devait être repris et remanié. Ainsi s'est élaborée une poétique nouvelle dont il faut mettre en lumière quelques principes essentiels, pour examiner avec plus de précision les rapports de ce vers nouveau et de l'art dramatique.

Le vers moderne se distingue du vers du dix-septième et de celui du dix-huitième siècle par un caractère qui saute aux yeux les moins perspicaces : il est infiniment plus loin de la prose. Il constitue vraiment un langage spécial, comme la musique et la peinture, par suite assez malaisé à

comprendre sans une certaine initiation. Les éléments de ce langage spécial consistent en deux principaux : l'importance de la rime est plus considérable d'une part, et d'autre part, les poètes s'étudient à donner une vie plus indépendante à chacun de leurs vers. Si l'on étudie une page du grand manieur d'alexandrins de notre âge, Victor Hugo, l'on trouvera que les mots essentiels de la phrase sont placés à la rime et font comme une articulation visible à la période poétique (1); l'on trouvera que beaucoup de vers forment un tout isolé, grâce à des rapports inattendus de mots, grâce à une harmonie très savante des syllabes, surtout grâce au choix d'un vocabulaire très pittoresque. Ce sont là, si l'on peut dire, des procédés de relief qui rendent au métal avili de la langue un peu de sa valeur ancienne. Comme un peintre éveille un ton qui serait terne en posant à côté un ton qui l'avive, le poète a soin de rajeunir, par la position, les termes éteints et fatigués. Que cette manière d'écrire présente des dangers, cela est indiscutable. Ce qui ne l'est pas moins, c'est qu'aucun poète de ce temps n'a eu du talent en vers avec d'autres procédés, — pas même Alfred de Musset, dont l'apparente négligence est une coquetterie de virtuose. — Et les connaisseurs ne s'y laissent pas tromper.

Quand un type de vers a été trouvé, il entre,

(1) Cf. dans ce même volume, à propos de La Fontaine et de Victor Hugo lui-même, le développement de cette théorie.

si l'on peut dire, dans l'usage commun, et les écrivains essayent de l'adapter à toutes les variétés du travail littéraire. Rien qu'à considérer les éléments du vers moderne, tels que j'ai tenté de les définir, il est facile de comprendre qu'il doit être un outil excellent pour certaines besognes et un très mauvais outil pour d'autres. Comme il est constitué par la saillie de la rime et par la beauté pittoresque de l'expression, le vers moderne convient merveilleusement à la transcription poétique des objets visibles. Il est résulté de cette convenance que les poètes de nos jours ont été supérieurs dans ce que l'on nommait autrefois le genre descriptif. Je ne crois pas que dans aucune littérature on rencontre des paysages plus complètement montrés que ceux de M. Leconte de Lisle, par exemple. Ce même vers s'est aussi trouvé, toujours par la qualité de sa rime et par sa recherche du rythme, s'adapter très bien à la musique du genre lyrique, et que de noms se pressent sous la plume, depuis ceux de Victor Hugo et de Lamartine jusqu'à ceux des derniers venus, noms de poètes ayant écrit des stances d'une mélodie inconnue en France depuis Ronsard et la pléiade! Il y a des couplets de Théophile Gautier, comme celui qui commence :

Les ramiers sur le toit roucoulent,  
Roucoulent amoureusement...

dont on pourrait dire ce que Henri Heine disait des chansons de Goethe, que c'est un baiser mis sur notre âme. Et en même temps ce vers moderne s'est trouvé capable de reproduire les plus subtiles

analyses du rêve intérieur. Attribuant une vie indépendante aux mots, il s'accommode aux nuances les plus fines, les plus minutieuses de la sensibilité. Le Maître des *Solitudes* et des *Epreuves*, M. Sully-Prudhomme, a donné des modèles achevés de ces analyses poétiques. On aurait à citer cinquante de ses petits poèmes où une forme, savante jusqu'au raffinement, rend palpables et perceptibles des sentiments raffinés jusqu'à la ténuité. Enfin, ce même vers moderne est devenu, entre les mains d'un artiste très habile, M. Théodore de Banville, un extraordinaire instrument de fantaisie et de caprice. Il a suffi à l'auteur des *Odes funambulesques* de tirer de la richesse paradoxale et de l'imprévu des rimes des effets de comique tout à fait nouveaux. On se rappelle les triolets sur Abd-el-Kader :

Bugeaud veut prendre Abd-el-Kader,  
A ce plan le public adhère...

et tant d'autres menues pièces d'une tintinnabulation de syllabes si amusante à l'oreille. On voit, par ce bref résumé de l'effort de ces cinquante années, que la rénovation romantique a été des plus fécondes dans la poésie descriptive et lyrique, intime et personnelle, capricieuse et funambulesque. En a-t-il été de même au théâtre?

Il ne fallait pas beaucoup d'effort pour comprendre que le vers moderne est trop *écrit* et que c'est là un défaut considérable pour le théâtre d'action et pour le théâtre de vie moyenne. L'action rapide s'accommode mal des rehauts énormes

d'expression, et, comme on sait, la plus grande affaire du plus grand poète dramatique des temps nouveaux, Shakespeare, fut d'assouplir autant qu'il put le vieux vers anglais en y introduisant l'enjambement, en supprimant la rime, en augmentant d'une syllabe facultative le nombre des pieds (1). Pareillement la vie moyenne est faite d'habitudes médiocres, de sensations insignifiantes, dont une notation trop soulignée déformerait la perspective. L'expérience a démontré qu'en fait les poètes de l'école moderne n'étaient capables que de composer des drames lyriques, comme l'*Hernani* de Victor Hugo; des tragédies archaïques, comme *les Erinnyes* de M. Leconte de Lisle; des comédies romanesques, comme *le Passant* de M. François Coppée, ou des bouffonneries comme *le Tricorne enchanté* de Théophile Gautier (1); — mais un grand drame vivant qui aille et vienne sur la scène comme une créature, mais une comédie moderne qui serre de près la réalité de nos passions contemporaines, — cela, ils n'ont point réussi à le faire. J'ajouterai même qu'ils ne l'ont guère tenté. Il me semble que l'instrument dont ils se servent, pour les mêmes raisons qu'il est très habile à d'autres ouvrages, est inhabile à celui-là.

La grande erreur des poètes de l'école du bon sens — gardons-leur le nom qui les étiquetait voici vingt années — me paraît avoir résidé en

(1) Cf. dans ce même volume p. 363 et suivantes.

(2) Le merveilleux *Cyrano* de M. Edmond Rostand est venu confirmer cette hypothèse. (Note de 1899.)

ceci surtout qu'ils ont méconnu l'usage du vers ancien. Ils ont poursuivi la vaine chimère d'écrire à la façon de Molière et de Regnard, avec une langue fatiguée et qui avait perdu sa verdeur, sur des sujets qui ne comportaient pas la forme rythmique. Ils sont arrivés à ces étranges combinaisons de syllabes dont les jeunes écrivains se sont tant gaussés :

Tu nous feras, tu sais, ce *machin* au fromage!..

Et combien d'autres alexandrins de cette venue auraient mérité d'enrichir le volume de notes que Flaubert voulait ajouter à son *Bouvard et Pécuchet*, pour y colliger tous les illustres exemples de mal écrire! En revanche, lorsque les poètes de l'école du bon sens accusaient le vers nouveau d'être impropre à la comédie moderne, ils n'avaient pas tort. Seulement, que prouve ce reproche? Rien autre chose, sinon que chaque forme de pensée a sa forme de phrase qui lui correspond. La vie contemporaine, avec sa mêlée de passions et d'intérêts, avec la grosse surcharge de la question d'argent, a son expression toute trouvée dans une prose complexe et multiple qui enregistre des chiffres et qui se permette des termes d'argot, qui aille jusqu'à la technicité scientifique, et qui cependant, à de certains moments, module un chant ou montre un paysage. Cette prose-là est celle du roman moderne, elle sera celle du théâtre s'il vient un homme qui reprenne vaillamment la révolution commencée par M. Alexandre Dumas, le