

premier qui ait tenté pour la scène ce que Balzac a tenté pour le roman. Les poètes feront, eux, leur œuvre de poètes en écrivant des drames, des tragédies et des comédies lyriques. La part est assez belle pour qu'ils s'y tiennent.

IV

LE NATURALISME AU THÉÂTRE (1)

Ce nouveau volume de M. Zola n'est pas tout à fait inédit. C'est la réunion, sous couverture jaune, des principaux articles donnés par l'auteur des *Rougon-Macquart*, au temps où il écrivait le courrier dramatique dans les journaux *le Bien public* et *le Voltaire*. C'était un assez étrange courriériste que M. Emile Zola et qui se souciait peu d'analyser les vaudevilles de la semaine. Les lecteurs du journal risquaient fort, après avoir parcouru les six ou douze colonnes signées de son nom, d'ignorer si le jeune premier épousait ou non la jeune première. En revanche, ils acquéraient à cette lecture l'inquiétude de quelques problèmes littéraires. Ils rencontraient sur le *Credo* dramatique de notre époque des questions nouvelles et qui réclamaient une réponse. M. Zola, très incomplètement connu dans le tapage de sa réputation, est une espèce de philosophe qui développe avec une

(1) A propos du volume de M. Émile Zola, qui porte ce titre. (1881.)

extrême logique les conséquences de deux ou trois idées initiales. Son système a été dénommé, par lui et ses amis, le naturalisme, assez maladroitement, à mon sens, car le mot a le double tort d'être restreint et de n'être pas précis. Comme tous les esprits systématiques, M. Zola est souvent brutal, souvent injuste, mais il est sincère, il est vigoureux, et c'est un des grands artistes de l'époque. Il fait donc penser, et, le recueil de ses articles une fois fermé, des idées s'éveillent qui valent la peine qu'on les examine.

Le point de départ de M. Zola a été le roman. Il importe de ne pas l'oublier, car d'un bout à l'autre de son livre actuel, circule cette conviction que le roman contemporain est infiniment au-dessus du théâtre. Pour le démontrer, il s'efforce de résumer le développement, depuis ces cinquante années, de l'un et de l'autre genre. Dans le roman, Balzac apparaît, sorte de Shakespeare du monde moderne, qui, appliquant à l'étude de l'homme les procédés des sciences naturelles, arrive à des réalisations jusque-là inouïes. Cet écrivain ne se propose plus seulement de raconter des actions, comme les conteurs anciens, ou de peindre des passions, comme les conteurs modernes. Il se propose d'expliquer ces actions et ces passions en découvrant à nu leurs causes, qui sont les habitudes. Une créature humaine ne peut être comprise qu'à la condition d'être située dans son milieu, et voilà que la description entre dans le roman, non plus majestueuse comme chez Chateaubriand ou sai-

sisante comme chez Hugo, mais psychologique, mais philosophique, si l'on peut dire. L'empreinte de l'être vivant sur les choses qui l'entourent et l'influence de ces choses sur cet être qu'elles accompagnent, tel est l'objet que se propose le romancier en étudiant, avec une minutie de juge d'instruction, la pension Vauquer ou la maison du père Grandet. La description devient ainsi une notation d'atmosphère. En même temps que Balzac inventait ce procédé, il reconnaissait que la société, par le simple fait du métier, crée des espèces factices analogues aux espèces animales. Il y a l'espèce-médecin comme il y a l'espèce-avocat, l'espèce-littérateur, l'espèce-boursier. Le roman s'agrandit encore. Il ne se contente plus d'instituer une enquête personnelle sur tel ou tel individu. Il dégage de cet individu ce qu'il y a de typique et il institue une enquête sociale. Dès lors ce genre de production devient le plus large de tous, celui qui correspond le mieux à la profonde définition que M. Taine donne quelque part de la littérature : « Une psychologie vivante. »

Comme il arrive d'un genre vraiment renouvelé, les hommes de valeur se portent en foule de ce côté, apportant chacun des procédés d'art personnels. Stendhal exécute des prodiges d'analyse suraiguë en réduisant le caractère à une suite d'association d'idées. Gustave Flaubert emprunte à Théophile Gautier la puissance du « rendu » concret et comme matériel. Les frères de Goncourt énervent la langue. Entre leurs mains la descrip-

tion s'exagère encore dans son sens physiologique. *Madame Gervaisais*, leur plus curieuse étude, qui raconte la conversion d'une libre penseuse par un séjour dans la Rome catholique, c'est-à-dire l'envahissement d'un système nerveux par les choses, peut être considérée comme le modèle de cette méthode d'interprétation des milieux. Il faudrait citer beaucoup de noms encore. Ceux-là suffisent pour marquer les étapes que le roman moderne a fournies avant d'être tel que les descendants de Balzac le conçoivent aujourd'hui : un chapitre entier de l'histoire des mœurs, où se trouve transportée du coup une masse énorme de réalité, tout le détail physiologique de la passion en même temps que tout son détail moral, la vie sociale en même temps que la vie individuelle. Ce domaine est même devenu si large qu'il est destiné à se distribuer en plusieurs autres, par un travail en retour. On peut constater, dès aujourd'hui, une scission entre le roman de mœurs proprement dit et le roman d'analyse. Cette scission ne fait qu'attester davantage la vitalité du genre.

L'art du théâtre a bien poursuivi le même but que l'art du roman, mais il est loin d'avoir marché avec la même rapidité. Au théâtre comme dans le roman nous retrouverions l'esprit scientifique, commun à tous les écrivains de l'époque, ce qui faisait dire à Sainte-Beuve, dans les dernières lignes de son article sur *Madame Bovary*, ce mot, qu'il faut toujours citer, à sa date de 1857, comme un remarquable exemple de prophétie littéraire :

«Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!... » Seulement, la somme de réalité que les meilleures comédies de ce temps-ci ont fait passer sur la scène est-elle comparable à la somme de réalité qu'un grand romancier fait passer dans son livre? Les exemples sont là pour répondre et la réponse est négative. M. Emile Augier a étudié, dans *les Lionnes pauvres*, le type de la bourgeoise en train de se corrompre par le luxe et qui finit par se vendre pour avoir des bijoux. Comme la figure, pourtant fouillée, de sa jeune femme est pâle et toute peinte en superficie à côté d'une Mme Marneffe! Si l'on met à part les viveurs et les mondaines de M. Alexandre Dumas et quelques-uns des Parisiens, mâles et femelles, caricaturés si justement par MM. Meilhac et Halévy, quelle observation les historiens de l'avenir pourront-ils emprunter aux centaines de pièces jouées depuis quarante ans avec succès, qu'ils n'aient rencontrée dans le roman, avec une autre ampleur et une autre précision? Presque toujours, au lieu de peindre des créatures typiques, ces pièces peignent des à-peu-près d'hommes et de femmes. Presque toujours leurs héros sont en l'air, hors de tout milieu, sans que l'on puisse comprendre par quelles attaches le métier tient au caractère, l'action présente à l'habitude durable. Enfin le curieux détail de style qui fait le souci des romanciers actuels manque aux plus forts d'entre les auteurs dramatiques, au point que M. de Goncourt a pu dire, sans soulever un *tolle* général, dans la préface de

sa *Patrie en danger* : «Le théâtre actuel n'est pas de la littérature. » C'est, avec des nuances, l'opinion de M. Zola, et je crois en avoir expliqué les raisons.

Il y a beaucoup de vrai dans ces reproches et dans ceux d'autres écrivains. Les auteurs dramatiques ont toujours le droit, dont ils ne se privent pas, d'arguer du succès et de montrer les échecs que les mêmes romanciers, si fiers de leurs multiples éditions, ont dû subir lorsqu'ils ont voulu aborder les planches avec les procédés de leurs études de mœurs. Par définition, une pièce est faite pour être jouée et non pour être lue. Si donc les nécessités de la scène et de ce que l'on est convenu d'appeler l'optique théâtrale exigent que l'étude des milieux soit négligée, la nuance conventionnelle des caractères encore exagérée, l'intrigue construite d'une façon spécieuse, le style adapté au ton de la causerie courante, ce n'est pas l'auteur qu'il faut condamner, c'est le genre lui-même. Ainsi font d'ailleurs les intransigeants du roman. Ils soutiennent que, non seulement le théâtre actuel n'est pas de la littérature, mais qu'aucun théâtre ne peut en être. Théorie qui se détruit par son propre excès et que les noms des plus grands génies des temps modernes, Shakespeare, Molière et Goethe, suffisent à réduire à néant.

M. Emile Zola, lui, estime que le théâtre peut supporter une somme de réalité égale à celle que supporte le roman, mais que deux influences principales s'y opposent depuis cinquante ans. La pre-

mière serait celle du romantisme; la seconde, celle du procédé à la Scribe, la conception que la conduite d'une intrigue est un art particulier dont il faut connaître les finesses pour se permettre d'écrire un drame ou une comédie. Il est bien certain que le romantisme a introduit chez nous la notion d'un Idéal diamétralement opposé à l'étude de la vie réelle, et certain aussi que l'infiltration de cet Idéal romantique est visible à travers les œuvres des auteurs les plus audacieux dans leurs tentatives de nouveauté, les plus préoccupés d'être vrais et justes. Le Nourvady de *la Princesse de Bagdad*, par exemple, venait en droite ligne du pays romantique. D'autre part, l'habileté de facture et l'escamotage scénique ont singulièrement éloigné de l'étude approfondie de la vérité contemporaine quelques excellents esprits. Ils ont été les victimes de leur propre adresse, couronnées d'ailleurs, et de couronnes d'or. Ces exemples, affirme M. Zola, sont des plus funestes aux débutants. D'un côté, ces débutants s'imaginent que, pour composer une œuvre de théâtre, il est nécessaire d'inventer des événements extraordinaires et de concevoir des personnages hors nature. De l'autre, ces mêmes débutants s'exercent à étudier un mécanisme d'entrées et de sorties, d'embrouillement et de débrouillement d'intrigues, au lieu de s'essayer à voir exact et à dire ce qu'ils voient. De là résulte cette effroyable disette de jeunes auteurs, dont tout le monde se plaint : les directeurs, parce qu'ils voient les maîtres achever leur carrière sans

successeurs probables; les acteurs, parce qu'ils n'ont plus de rôles nouveaux à créer; le public, parce qu'il est fatigué du moule connu, las des pièces qu'il revoit toujours. — Et M. Zola n'a pas eu tort en disant qu'il a seulement exprimé haut ce qui se pense tout bas dans bien des endroits.

Ces critiques sont belles et bonnes. La grande affaire serait d'indiquer le remède. Ici, les directeurs se taisent, les acteurs cherchent, le public attend et M. Zola lui-même s'arrête et recule. Il parle de la nécessité d'inventer une nouvelle formule, et il qualifie cette formule de naturaliste. Là se borne sa prescription. Quant à nous expliquer en quoi consiste cette formule naturaliste, il s'avoue lui-même incapable de ce tour de force. Or, le mot naturaliste n'a pas d'autre valeur que d'indiquer une tendance. Traduit en français vulgaire, il signifie que l'avenir du théâtre est dans une recherche plus consciencieuse de la vérité. C'est proprement piétiner sur place, puisque toute la question entre les représentants les plus autorisés de la scène contemporaine et les novateurs du roman pose là-dessus. — «Le livre supporte une dose énorme de réalité, le théâtre, non, » disent les premiers. — «Mettez cette même dose au théâtre, » disent les autres. — «Essayez, » disent les premiers. — A quoi les novateurs du roman sont encore à répliquer.

Le livre de M. Zola ne donne point cette réplique. Aucun livre de critique ne résout des pro-

blèmes d'art. Ce sont les œuvres qui jugent les théories, et en dernier ressort. Mais c'est beaucoup que de poser des points d'interrogation et de chercher le défaut des systèmes en vigueur. S'il doit y avoir un renouvellement de l'art dramatique, il est probable que ce renouvellement s'accomplira en effet dans le sens indiqué par M. Zola, et que la part de la convention y sera réduite à son minimum. Mais il est certain que ce renouvellement s'accomplira par l'apparition d'un talent nouveau et non par la mise en œuvre d'une formule. Il n'en va pas du théâtre comme du roman. Les grands auteurs ne font pas école. Où sont les élèves de Molière? Où ceux de Beaumarchais? Il est au contraire des élèves de Balzac, de George Sand, de Flaubert. La raison en est précisément dans le caractère de synthèse, propre à la création dramatique. Chaque auteur de génie a sa vue d'ensemble, et c'est le résultat de cette vue qu'il met sur la scène tout entier, si bien que, pour l'imiter, il faudrait exactement voir comme lui, c'est-à-dire être lui, au lieu que, dans le livre, les descriptions, la façon de disposer les parties, la méthode enfin, peuvent être l'objet d'une imitation plus ou moins habile. S'il y a une conclusion à tirer des articles de M. Zola, c'est que le théâtre contemporain manque d'auteurs de génie depuis bien des années, et que ceux qui n'ont que du talent se stérilisent par l'abus du procédé. Le malheur est que ce n'est pas là une situation bien nouvelle. De tout temps il en

a été ainsi dans l'interrègne des grands écrivains. N'importe. Il valait la peine de le constater courageusement, et si le livre de M. Zola n'a d'autre résultat que de faire chercher quelques jeunes gens encore inconnus, l'auteur aura bien mérité des Lettres — une fois de plus.

V

UNE HYPOTHÈSE SUR SHAKESPEARE

Un des premiers essayistes de ce temps-ci, M. James Darmesteter, vient de nous donner (1) une édition classique de *Macbeth*, en tête de laquelle il a mis une introduction qui n'est rien moins que l'histoire du génie de Shakespeare. M. Darmesteter appartient à cette élite de travailleurs qui se sont voués, à la suite de la guerre, au relèvement des hautes études dans notre pays. Si la critique contemporaine doit être rajeunie, c'est de ce côté-là que lui viendra son rajeunissement. L'analyse scientifique des textes, l'application de la méthode inductive dans sa pleine rigueur, un ardent amour de l'exactitude, telles sont les qualités qui distinguent ces représentants, chez nous, des fortes méthodes allemandes. Le noble Charles Graux, si tôt ravi à ses amis et à la France, était un des premiers de ce groupe. M. James Darmesteter

(1) 1882.