

ÉMILE ZOLA

LE NATURALISME AU
THÉÂTRE, LES THÉORIES
ET LES EXEMPLES

Émile Zola
**Le Naturalisme au théâtre,
les théories et les exemples**

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=25558796

Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples:

Содержание

LES THÉORIES ET LES EXEMPLES	4
LES THÉORIES	6
LE NATURALISME	6
LE DON	29
LES JEUNES	37
LES DEUX MORALES	43
LA CRITIQUE ET LE PUBLIC	51
DES SUBVENTIONS	75
LES DÉCORS ET LES ACCESSOIRES	83
Конец ознакомительного фрагмента.	103

Émile Zola

Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples

LES THÉORIES ET LES EXEMPLES

Durant quatre années, j'ai été chargé de la critique dramatique, d'abord au *Bien public*, ensuite au *Voltaire*. Sur ce nouveau terrain du théâtre, je ne pouvais que continuer ma campagne, commencée autrefois dans le domaine du livre et de l'oeuvre d'art.

Cependant, mon attitude d'homme de méthode et d'analyse a surpris et scandalisé mes confrères. Ils ont prétendu que j'obéissais à de basses rancunes, que je salissais nos gloires pour me venger de mes chutes, parlant de tout, de mes oeuvres particulièrement, à l'exception des pièces jouées.

Je n'ai qu'une façon de répondre: réunir mes articles et les publier. C'est ce que je fais. On verra, je l'espère, qu'ils se tiennent et qu'ils s'expliquent, qu'ils sont à la fois une logique et une doctrine. Avec ces fragments, bâclés à la hâte et sous le coup de l'actualité, mon ambition serait d'avoir écrit un livre.

En tout cas, telles sont mes idées sur notre théâtre, j'en accepte hautement la responsabilité.

Comme mes articles étaient nombreux, j'ai dû les répartir en deux volumes. *Le naturalisme au théâtre* n'est donc qu'une première série. La seconde: *Nos auteurs dramatiques*, paraîtra prochainement.

E. Z.

LES THÉORIES

LE NATURALISME

I

Chaque hiver, à l'ouverture de la saison théâtrale, je suis pris des mêmes pensées. Un espoir pousse en moi, et je me dis que les premières chaleurs de l'été ne videront peut-être pas les salles, sans qu'un auteur dramatique de génie se soit révélé. Notre théâtre aurait tant besoin d'un homme nouveau, qui balayât les planches encanaillées, et qui opérât une renaissance, dans un art que les faiseurs ont abaissé aux simples besoins de la foule ! Oui, il faudrait un tempérament puissant dont le cerveau novateur vînt révolutionner les conventions admises et planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd'hui. Je m'imagine ce créateur enjambant les ficelles des habiles, crevant les cadres imposés, élargissant la scène jusqu'à la mettre de plain-pied avec la salle, donnant un frisson de vie aux arbres peints des coulisses, amenant par la toile de fond le grand air libre de la vie réelle.

Malheureusement, ce rêve, que je fais chaque année au mois

d'octobre, ne s'est pas encore réalisé et ne se réalisera peut-être pas de sitôt. J'ai beau attendre, je vais de chute en chute. Est-ce donc un simple souhait de poète? Nous a-t-on muré dans cet art dramatique actuel, si étroit, pareil à un caveau où manquent l'air et la lumière? Certes, si la nature de l'art dramatique interdisait cet envollement dans des formules plus larges, il serait quand même beau de s'illusionner et de se promettre à toute heure une renaissance. Mais, malgré les affirmations entêtées de certains critiques qui n'aiment pas à être dérangés dans leur criterium, il est évident que l'art dramatique, comme tous les arts, a devant lui un domaine illimité, sans barrière d'aucune sorte, ni à gauche ni à droite. L'infirmité, l'impuissance humaine seule est la borne d'un art.

Pour bien comprendre la nécessité d'une révolution au théâtre, il faut établir nettement où nous en sommes aujourd'hui. Pendant toute notre période classique, la tragédie a régné en maîtresse absolue. Elle était rigide et intolérante, ne souffrant pas une velléité de liberté, pliant les esprits les plus grands à ses inexorables lois. Lorsqu'un auteur tentait de s'y soustraire, on le condamnait comme un esprit mal fait, incohérent et bizarre, on le regardait presque comme un homme dangereux. Pourtant, dans cette formule si étroite, le génie bâtissait quand même son monument de marbre et d'airain. La formule était née dans la renaissance grecque et latine, les créateurs qui se l'approprièrent y trouvaient le cadre suffisant à de grandes oeuvres. Plus tard seulement, lorsqu'arrivèrent les imitateurs,

la queue de plus en plus grêle et débile des disciples, les défauts de la formule apparurent, on en vit les ridicules et les invraisemblances, l'uniformité menteuse, la déclamation continuelle et insupportable. D'ailleurs, l'autorité de la tragédie était telle, qu'il fallut deux cents ans pour la démoder. Peu à peu, elle avait tâché de s'assouplir, sans y arriver, car les principes autoritaires dont elle découlait, lui interdisaient formellement, sous peine de mort, toute concession à l'esprit nouveau. Ce fut lorsqu'elle tenta de s'élargir qu'elle fut renversée, après un long règne de gloire.

Depuis le dix-huitième siècle, le drame romantique s'agitait donc dans la tragédie. Les trois unités étaient parfois violées, on donnait plus d'importance à la décoration et à la figuration, on mettait en scène les péripéties violentes que la tragédie reléguait dans des récits, comme pour ne pas troubler par l'action la tranquillité majestueuse de l'analyse psychologique. D'autre part, la passion de la grande époque était remplacée par de simples procédés, une pluie grise de médiocrité et d'ennui tombait sur les planches. On croit voir la tragédie, vers le commencement de ce siècle, pareille à une haute figure pâle et maigrie, n'ayant plus sous sa peau blanche une goutte de sang, traînant ses draperies en lambeaux dans les ténèbres d'une scène, dont la rampe s'est éteinte d'elle-même. Une renaissance de l'art dramatique sous une nouvelle formule était fatale, et c'est alors que le drame romantique planta bruyamment son étendard devant le trou du souffleur. L'heure se trouvait marquée, un lent travail avait

eu lieu, l'insurrection s'avavançait sur un terrain préparé pour la victoire. Et jamais le mot insurrection n'a été plus juste, car le drame saisit corps à corps la tragédie, et par haine de cette reine devenue impotente, il voulut briser tout ce qui rappelait son règne. Elle n'agissait pas, elle gardait une majesté froide sur son trône, procédant par des discours et des récits; lui, prit pour règle l'action, l'action outrée, sautant aux quatre coins de la scène, frappant à droite et à gauche, ne raisonnant et n'analysant plus, étalant sous les yeux du public l'horreur sanglante des dénouements. Elle avait choisi pour cadre l'antiquité, les éternels Grecs et les éternels Romains, immobilisant l'action dans une salle, dans un pérystyle de temple; lui, choisit le moyen âge, fit défiler les preux et les châtelaines, multiplia les décors étranges, des châteaux plantés à pic sur des fleuves, des salles d'armes emplies d'armures, des cachots souterrains trempés d'humidité, des clairs de lune dans des forêts centenaires. Et l'antagonisme se retrouve ainsi partout; le drame romantique, brutalement, se fait l'adversaire armé de la tragédie et la combat par tout ce qu'il peut ramasser de contraire à sa formule.

Il faut insister sur cette rage d'hostilité, dans le beau temps du drame romantique, car il y a là une indication précieuse. Sans doute, les poètes qui ont dirigé le mouvement, parlaient de mettre à la scène la vérité des passions et réclamaient un cadre plus vaste pour y faire tenir la vie humaine tout entière, avec ses oppositions et ses inconséquences; ainsi, on se rappelle que le drame romantique a surtout bataillé pour mêler le rire aux

larmes dans une même pièce, en s'appuyant sur cet argument que la gaieté et la douleur marchent côte à côte ici-bas. Mais, en somme, la vérité, la réalité importait peu, déplaisait même aux novateurs. Ils n'avaient qu'une passion, jeter par terre la formule tragique qui les gênait, la foudroyer à grand bruit, dans une débandade de toutes les audaces. Ils voulaient, non pas que leurs héros du moyen âge fussent plus réels que les héros antiques des tragédies, mais qu'ils se montrassent aussi passionnés et sublimes que ceux-ci se montraient froids et corrects. Une simple guerre de costumes et de rhétoriques, rien de plus. On se jetait ses pantins à la tête. Il s'agissait de déchirer les peplums en l'honneur des pourpoints et de faire que l'amante qui parlait à son amant, au lieu de l'appeler: Mon seigneur, l'appelât: Mon lion. D'un côté comme de l'autre, on restait dans la fiction, on décrochait les étoiles.

Certes, je ne suis pas injuste envers le mouvement romantique. Il a eu une importance capitale et définitive, il nous a faits ce que nous sommes, c'est-à-dire des artistes libres. Il était, je le répète, une révolution nécessaire, une violente émeute qui s'est produite à son heure pour balayer le règne de la tragédie tombée en enfance. Seulement, il serait ridicule de vouloir borner au drame romantique l'évolution de l'art dramatique. Aujourd'hui surtout, on reste stupéfait quand on lit certaines préfaces, où le mouvement de 1830 est donné comme une entrée triomphale dans la vérité humaine. Notre recul d'une quarantaine d'années suffit déjà pour nous faire clairement voir que la prétendue vérité

des romantiques est une continuelle et monstrueuse exagération du réel, une fantaisie lâchée dans l'outrance. A coup sûr, si la tragédie est d'une autre fausseté, elle n'est pas plus fausse. Entre les personnages en peplum qui se promènent avec des confidents et discutent sans fin leurs passions, et les personnages en pourpoint qui font les grands bras et qui s'agitent comme des hannetons grisés de soleil, il n'y a pas de choix à faire, les uns et les autres sont aussi parfaitement inacceptables. Jamais ces gens-là n'ont existé. Les héros romantiques ne sont que les héros tragiques, piqués un mardi gras par la tarentule du carnaval, affublés de faux nez et dansant le cancan dramatique après boire. A une rhétorique lymphatique, le mouvement de 1830 a substitué une rhétorique nerveuse et sanguine, voilà tout.

Sans croire au progrès dans l'art, on peut dire que l'art est continuellement en mouvement, au milieu des civilisations, et que les phases de l'esprit humain se reflètent en lui. Le génie se manifeste dans toutes les formules, même dans les plus primitives et les plus naïves; seulement, les formules se transforment et suivent l'élargissement des civilisations, cela est incontestable. Si Eschyle a été grand, Shakespeare et Molière se sont montrés également grands, tous les trois dans des civilisations et des formules différentes. Je veux déclarer par là que je mets à part le génie créateur qui sait toujours se contenter de la formule de son époque. Il n'y a pas progrès dans la création humaine, mais il y a une succession logique de formules, de façons de penser et d'exprimer. C'est ainsi que l'art marche avec l'humanité, en est

le langage même, va où elle va, tend comme elle à la lumière et à la vérité, sans pour cela que l'effort du créateur puisse être jugé plus ou moins grand, soit qu'il se produise au début soit qu'il se produise à la fin d'une littérature.

D'après cette façon de voir, il est certain que, si l'on part de la tragédie, le drame romantique est un premier pas vers le drame naturaliste auquel nous marchons. Le drame romantique a déblayé le terrain, proclamé la liberté de l'art. Son amour de l'action, son mélange du rire et des larmes, sa recherche du costume et du décor exacts, indiquent le mouvement en avant vers la vie réelle. Dans toute révolution contre un régime séculaire, n'est-ce pas ainsi que les choses se passent? On commence par casser les vitres, on chante et on crie, on démolit à coups de marteau les armoiries du dernier règne. Il y a une première exubérance, une griserie des horizons nouveaux vaguement entrevus, des excès de toutes sortes qui dépassent le but et qui tombent dans l'arbitraire du système abhorré dont on vient de combattre les abus. Au milieu de la bataille, les vérités du lendemain disparaissent. Et il faut que tout soit calmé, que la fièvre ait disparu, pour qu'on regrette les vitres cassées et pour qu'on s'aperçoive de la besogne mauvaise, des lois trop hâtivement bâclées, qui valent à peine les lois contre lesquelles on s'est révolté. Eh bien, toute l'histoire du drame romantique est là. Il a pu être la formule nécessaire d'un moment, il a pu avoir l'intuition de la vérité, il a pu être le cadre à jamais illustre dont un grand poète s'est servi pour réaliser des chefs-d'oeuvre;

à l'heure actuelle, il n'en est pas moins une formule ridicule et démodée, dont la rhétorique nous choque. Nous nous demandons pourquoi enfoncer ainsi les fenêtres, traîner des rapières, rugir continuellement, être d'une gamme trop haut dans les sentiments et les mots; et cela nous glace, cela nous ennueie et nous fâche. Notre condamnation de la formule romantique se résume dans cette parole sévère: pour détruire une rhétorique, il ne fallait pas en inventer une autre.

Aujourd'hui donc, tragédie et drame romantique sont également vieux et usés. Et cela n'est guère en l'honneur du drame, il faut le dire, car en moins d'un demi-siècle il est tombé dans le même état de vétusté que la tragédie, qui a mis deux siècles à vieillir. Le voilà par terre à son tour, culbuté par la passion même qu'il a montrée dans la lutte. Plus rien n'existe. Il est simplement permis de deviner ce qui va se produire. Logiquement, sur le terrain libre conquis en 1830, il ne peut pousser qu'une formule naturaliste.

II

Il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse, qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique. Les sciences naturelles datent de la fin du siècle dernier; la chimie, la physique n'ont pas cent ans; l'histoire et la critique ont été renouvelées, créées en quelque

sorte après la Révolution; tout un monde est sorti de terre, on en est revenu à l'étude des documents, à l'expérience, comprenant que pour fonder à nouveau, il fallait reprendre les choses au commencement, connaître l'homme et la nature, constater ce qui est. De là, la grande école naturaliste, qui s'est propagée sourdement, fatalement, cheminant souvent dans l'ombre, mais avançant quand même, pour triompher enfin au grand jour. Faire l'histoire de ce mouvement, avec les malentendus qui ont pu paraître l'arrêter, les causes multiples qui l'ont précipité ou ralenti, ce serait faire l'histoire du siècle lui-même. Un courant irrésistible emporte notre société à l'étude du vrai. Dans le roman, Balzac a été le hardi et puissant novateur qui a mis l'observation du savant à la place de l'imagination du poète. Mais, au théâtre, l'évolution semble plus lente. Aucun écrivain illustre n'a encore formulé l'idée nouvelle avec netteté.

Certes, je ne dis point qu'il ne se soit pas produit des oeuvres excellentes, où l'on trouve des caractères savamment étudiés, des vérités hardies portées à la scène. Par exemple, je citerai certaines pièces de M. Dumas fils, dont je n'aime guère le talent, et de M. Emile Augier, qui est plus humain et plus puissant. Seulement, ce sont là des nains à côté de Balzac; le génie leur a manqué pour fixer la formule. Ou qu'il faut dire, c'est qu'on ne sait jamais au juste où un mouvement commence, parce que ce mouvement vient d'ordinaire de fort loin, et qu'il se confond avec le mouvement précédent, dont il est sorti. Le courant naturaliste a existé de tout temps, si l'on veut. Il n'apporte rien d'absolument

neuf. Mais il est enfin entré dans une époque qui lui est favorable, il triomphe et s'élargit, parce que l'esprit humain est arrivé au point de maturité nécessaire. Je ne nie donc pas le passé, je constate le présent. La force du naturalisme est justement d'avoir des racines profondes dans notre littérature nationale, qui est faite de beaucoup de bon sens. Il vient des entrailles mêmes de l'humanité, il est d'autant plus fort qu'il a mis plus longtemps à grandir et qu'il se retrouve dans un plus grand nombre de nos chefs-d'oeuvre.

Des faits se produisent, et je les signale. Croit-on qu'on aurait applaudi *l'Ami Fritz* à la Comédie-Française, il y a vingt ans? Non, certes! Cette pièce où l'on mange tout le temps, où l'amoureux parle un langage si familier, aurait révolté à la fois les classiques et les romantiques. Pour expliquer le succès, il faut convenir que les années ont marché, qu'un travail secret s'est fait dans le public. Les peintures exactes qui répugnaient, séduisent aujourd'hui. La foule est gagnée et la scène se trouve libre à toutes les tentatives. Telle est la seule conclusion à tirer.

Ainsi donc, voilà où nous en sommes. Pour mieux me faire entendre, j'insiste, je ne crains pas de me répéter, je résume ce que j'ai dit. Lorsqu'on examine de près l'histoire de notre littérature dramatique, on y distingue plusieurs époques nettement déterminées. D'abord, il y a l'enfance de l'art, les farces et les mystères du moyen âge, de simples récitatifs dialogues, qui se développaient au milieu d'une convention naïve, avec une mise en scène et des décors primitifs. Peu à peu, les

pièces se compliquent, mais d'une façon barbare, et lorsque Corneille apparaît, il est surtout acclamé parce qu'il se présente en novateur, qu'il épure la formule dramatique du temps et qu'il la consacre par son génie. Il serait très intéressant d'étudier, sur des documents, comment la formule classique s'est créée chez nous. Elle répondait à l'esprit social de l'époque. Rien n'est solide en dehors de ce qui n'est pas bâti sur des nécessités. La tragédie a régné pendant deux siècles parce qu'elle satisfaisait exactement les besoins de ces siècles. Des génies de tempéraments différents l'avaient appuyée de leurs chefs-d'oeuvre. Aussi, la voyons-nous s'imposer longtemps encore, même lorsque des talents de second ordre ne produisent plus que des oeuvres inférieures. Elle avait la force acquise, elle continuait d'ailleurs à être l'expression littéraire de la société du temps, et rien n'aurait pu la renverser, si la société elle-même n'avait pas disparu. Après la Révolution, après cette perturbation profonde qui allait tout transformer et accoucher d'un monde nouveau, la tragédie agonise pendant quelques années encore. Puis, la formule craque et le Romantisme triomphe, une nouvelle formule s'affirme. Il faut se reporter à la première moitié du siècle, pour avoir le sens exact de ce cri de liberté. La jeune société était dans le frisson de son enfantement. Les esprits surexcités, dépaysés, élargis violemment, restaient secoués d'une lièvre dangereuse et le premier usage de la liberté conquise était de se lamenter, de rêver les aventures prodigieuses, les amours surhumains. On bâillait aux étoiles, l'on se suicidait, réaction très curieuse contre

l'affranchissement social qui venait d'être proclamé au prix de tant de sang. Je m'en tiens à la littérature dramatique, je constate que le romantisme fut au théâtre une simple émeute, l'invasion d'une bande victorieuse, qui entraît violemment sur la scène, tambours battants et drapeau déployé. Dans cette première heure, les combattants songèrent surtout à frapper les esprits par une forme neuve; ils opposèrent une rhétorique à une rhétorique, le moyen âge à l'antiquité, l'exaltation de la passion à l'exaltation du devoir. Et ce fut tout, car les conventions scéniques ne firent que se déplacer, les personnages restèrent des marionnettes autrement habillées, rien ne fut modifié que l'aspect extérieur et le langage. D'ailleurs, cela suffisait pour l'époque. Il fallait prendre possession du théâtre au nom de la liberté littéraire, et le romantisme s'acquitta de ce rôle insurrectionnel avec un éclat incomparable. Mais qui ne comprend aujourd'hui que son rôle devait se borner à cela. Est-ce que le romantisme exprime notre société d'une façon quelconque, est-ce qu'il répond à un de nos besoins? Évidemment, non. Aussi est-il déjà démodé, comme un jargon que nous n'entendons plus. La littérature classique qu'il se flattait de remplacer, a vécu deux siècles, parce qu'elle était basée sur l'état social; mais lui, qui ne se basait sur rien, sinon sur la fantaisie de quelques poètes, ou si l'on veut sur une maladie passagère des esprits surmenés par les événements historiques, devait fatalement disparaître avec cette maladie. Il a été l'occasion d'un magnifique épanouissement lyrique; ce sera son éternelle gloire. Seulement, aujourd'hui que l'évolution

s'accomplit tout entière, il est bien visible que le romantisme n'a été que le chaînon nécessaire qui devait attacher la littérature classique à la littérature naturaliste. L'émeute est terminée, il s'agit de fonder un État solide. Le naturalisme découle de l'art classique, comme la société actuelle est basée sur les débris de la société ancienne. Lui seul répond à notre état social, lui seul a des racines profondes dans l'esprit de l'époque; et il fournira la seule formule d'art durable et vivante, parce que cette formule exprimera la façon d'être de l'intelligence contemporaine. En dehors de lui, il ne saurait y avoir pour longtemps que modes et fantaisies passagères. Il est, je le dis encore, l'expression du siècle, et pour qu'il périsse, il faudrait qu'un nouveau bouleversement transformât notre monde démocratique.

Maintenant, il reste à souhaiter une chose: la venue d'hommes de génie qui consacrent la formule naturaliste. Balzac s'est produit dans le roman, et le roman est fondé. Quand viendront les Corneille, les Molière, les Racine, pour fonder chez nous un nouveau théâtre? Il faut espérer et attendre.

III

Le temps semble déjà loin où le drame régnait en maître. Il comptait à Paris cinq ou six théâtres prospères. La démolition des anciennes salles du boulevard du Temple a été pour lui une première catastrophe. Les théâtres ont dû se disséminer, le public a changé, d'autres modes sont venues. Mais le discrédit où le

drame est tombé provient surtout de l'épuisement du genre, des pièces ridicules et ennuyeuses qui ont peu à peu succédé aux oeuvres puissantes de 1830.

Il faut ajouter le manque absolu d'acteurs nouveaux comprenant et interprétant ces sortes de pièces, car chaque formule dramatique qui disparaît emporte avec elle ses interprètes. Aujourd'hui, le drame, chassé de scène en scène, n'a plus réellement à lui que l'Ambigu et le Théâtre-Historique. A la Porte-Saint-Martin elle-même, c'est à peine si on lui fait une petite place, entre deux pièces à grand spectacle.

Certes, un succès de loin en loin ranime les courages. Mais la pente est fatale, le drame glisse à l'oubli; et, s'il paraît vouloir parfois s'arrêter dans sa chute, c'est pour rouler ensuite plus bas. Naturellement, les plaintes sont grandes. La queue romantique, surtout, est dans la désolation; elle jure bien haut qu'en dehors du drame, de son drame à elle, il n'y a pas de salut pour notre littérature dramatique. Je crois au contraire qu'il faut trouver une formule nouvelle, transformer le drame, comme les écrivains de la première moitié du siècle ont transformé la tragédie. Toute la question est là. La bataille doit être aujourd'hui entre le drame romantique et le drame naturaliste.

Je désigne par drame romantique toute pièce qui se moque de la vérité des faits et des personnages, qui promène sur les planches des pantins au ventre bourré de son, qui, sous le prétexte de je ne sais quel idéal, patauge dans le pastiche de Shakespeare et d'Hugo. Chaque époque a sa formule, et notre formule n'est

certainement pas celle de 1830. Nous sommes à un âge de méthode, de science expérimentale, nous avons avant tout le besoin de l'analyse exacte. Ce serait bien peu comprendre la liberté conquise que de vouloir nous enfermer dans une nouvelle tradition. Le terrain est libre, nous pouvons revenir à l'homme et à la nature.

Dernièrement, on faisait de grands efforts pour ressusciter le drame historique. Rien de mieux. Un critique ne peut condamner d'un mot le choix des sujets historiques, malgré toutes ses préférences personnelles pour les sujets modernes. Je suis simplement plein de méfiance. Le patron sur lequel on taille chez nous ces sortes de pièces me fait peur à l'avance. Il faut voir comme on y traite l'histoire, quels singuliers personnages on y présente sous des noms de rois, de grands capitaines ou de grands artistes, enfin à quelle effroyable sauce on y accommode nos annales. Dès que les auteurs de ces machines-là sont dans le passé, ils se croient tout permis, les invraisemblances, les poupées de carton, les sottises énormes, les barbouillages criards d'une fausse couleur locale. Et quelle étrange langue, François 1er parlant comme un mercier de la rue Saint-Denis, Richelieu ayant des mots de traître du boulevard du Crime, Charlotte Corday pleurant avec des sentimentalités de petite ouvrière!

Ce qui me stupéfie, c'est que nos auteurs dramatiques ne paraissent pas se douter un instant que le genre historique est forcément le plus ingrat, celui où les recherches, la conscience, le talent profond d'intuition et de résurrection sont le plus

nécessaires. Je comprends ce drame, lorsqu'il est traité par des poètes de génie ou par des hommes d'une science immense, capables de mettre devant les spectateurs toute une époque debout, avec son air particulier, ses moeurs, sa civilisation; c'est là alors une oeuvre de divination ou de critique d'un intérêt profond.

Mais je sais malheureusement ce que les partisans du drame historique veulent ressusciter: c'est uniquement le drame à panaches et à ferraille, la pièce à grand spectacle et à grands mots, la pièce menteuse faisant la parade devant la foule, une parade grossière qui attriste les esprits justes. Et je me méfie. Je crois que toute cette antiquaille est bonne à laisser dans notre musée dramatique, sous une pieuse couche de poussière.

Sans doute, il y a de grands obstacles aux tentatives originales. On se heurte contre les hypocrisies de la critique et contre la longue éducation de sottise faite à la foule. Cette foule, qui commence à rire des enfantillages de certains mélodrames, se laisse toujours prendre aux tirades sur les beaux sentiments. Mais les publics changent; le public de Shakespeare, le public de Molière ne sont plus les nôtres. Il faut compter sur le mouvement des esprits, sur le besoin de réalité qui grandit partout. Les derniers romantiques ont beau répéter que le public veut ceci, que le public ne veut pas cela: il viendra un jour où le public voudra la vérité.

IV

Toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématiques du vrai. On a posé en principe que le vrai est indigne; et on essaye d'en tirer une essence, une poésie, sous le prétexte qu'il faut expurger et agrandir la nature. Jusqu'à présent, les différentes écoles littéraires ne se sont battues que sur la question de savoir de quel déguisement on devait habiller la vérité, pour qu'elle n'eût pas l'air d'une dévergondée en public. Les classiques avaient adopté le peplum, les romantiques ont fait une révolution pour imposer la cotte de maille et le pourpoint. Au fond, ce changement de toilette importe peu, le carnaval de la nature continue. Mais, aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies; il doit marcher dans sa nudité. Là, je le répète, est la querelle.

Certes, les écrivains de quelque jugement comprennent parfaitement que la tragédie et le drame romantique sont morts. Seulement, le plus grand nombre sont très troublés en songeant à la formule encore vague de demain. Est-ce que sérieusement la vérité leur demande de faire le sacrifice de la grandeur, de la poésie, du souffle épique qu'ils ont l'ambition de mettre dans leurs pièces? Est-ce que le naturalisme exige d'eux qu'ils rapetissent de toutes parts leur horizon et qu'ils ne risquent plus un seul coup d'aile dans le ciel de la fantaisie?

Je vais tâcher de répondre. Mais, auparavant, il faut déterminer les procédés que les idéalistes emploient pour hausser leurs oeuvres à la poésie. Ils commencent par reculer au fond des âges le sujet qu'ils ont choisi. Cela leur fournit des costumes et rend le cadre assez vague pour leur permettre tous les mensonges. Ensuite, ils généralisent au lieu d'individualiser; leurs personnages ne sont plus des êtres vivants, mais des sentiments, des arguments, des passions déduites et raisonnées. Le cadre faux veut des héros de marbre ou de carton. Un homme en chair et en os, avec son originalité propre, détonnerait d'une façon criarde au milieu d'une époque légendaire. Aussi voit-on les personnages d'une tragédie ou d'un drame romantique se promener, raidis dans une altitude, l'un représentant le devoir, l'autre le patriotisme, un troisième la superstition, un quatrième l'amour maternel; et ainsi de suite, toutes les idées abstraites y passent à la file. Jamais l'analyse complète d'un organisme, jamais un personnage dont les muscles et le cerveau travaillent comme dans la nature.

Ce sont donc là les procédés auxquels les écrivains tournés vers l'épopée ne veulent pas renoncer. Toute la poésie, pour eux, est dans le passé et dans l'abstraction, dans l'idéalisation des faits et des personnages. Dès qu'on les met en face de la vie quotidienne, dès qu'ils ont devant eux le peuple qui emplit nos rues, ils battent des paupières, ils balbutient, effarés, ne voyant plus clair, trouvant tout très laid et indigne de l'art. A les entendre, il faut que les sujets entrent dans les mensonges de la légende, il

faut que les hommes se pétrifient et tournent à l'état de statue, pour que l'artiste puisse enfin les accepter et les accommoder à sa guise.

Or, c'est à ce moment que les naturalistes arrivent et disent très carrément que la poésie est partout, en tout, plus encore dans le présent et le réel que dans le passé et l'abstraction. Chaque fait, à chaque heure, a son côté poétique et superbe. Nous coudoyons des héros autrement grands et puissants que les marionnettes des faiseurs d'épopée. Pas un dramaturge, dans ce siècle, n'a mis debout des figures aussi hautes que le baron Hulot, le vieux Grandet, César Birotteau, et tous les autres personnages de Balzac, si individuels et si vivants. Auprès de ces créations géantes et vraies, les héros grecs ou romains grelottent, les héros du moyen âge tombent sur le nez comme des soldats de plomb.

Certes, à cette heure, devant les oeuvres supérieures produites par l'école naturaliste, des oeuvres de haut vol, toutes vibrantes de vie, il est ridicule et faux de parquer la poésie dans je ne sais quel temple d'antiquailles, parmi les toiles d'araignée. La poésie coule à plein bord dans tout ce qui existe, d'autant plus large qu'elle est plus vivante. Et j'entends donner à ce mot de poésie toute sa valeur, ne pas en enfermer le sens entre la cadence de deux rimes, ni au fond d'une chapelle étroite de rêveurs, lui restituer son vrai sens humain, qui est de signifier l'agrandissement et l'épanouissement de toutes les vérités.

Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre des hommes: vous écrirez de belles oeuvres. Sans doute, il faut un

effort, il faut dégager du pêle-mêle de la vie la formule simple du naturalisme. Là est la difficulté, faire grand avec des sujets et des personnages que nos yeux, accoutumés au spectacle de chaque jour, ont fini par voir petits. Il est plus commode, je le sais, de présenter une marionnette au public, d'appeler la marionnette Charlemagne et de la gonfler à un tel point de tirades, que le public s'imagine avoir vu un colosse; cela est plus commode que de prendre un bourgeois de notre époque, un homme grotesque et mal mis et d'en tirer une poésie sublime, d'en faire, par exemple, le père Goriot, le père qui donne ses entrailles à ses filles, une figure si énorme de vérité et d'amour, qu'aucune littérature ne peut en offrir une pareille.

Rien n'est aisé comme de travailler sur des patrons, avec des formules connues; et les héros, dans le goût classique ou romantique, coûtent si peu de besogne, qu'on les fabrique à la douzaine. C'est un article courant dont notre littérature est encombrée. Au contraire, l'effort devient très dur, lorsqu'on veut un héros réel, savamment analysé, debout et agissant. Voilà sans doute pourquoi le naturalisme terrifie les auteurs habitués à pêcher des grands hommes dans l'eau trouble de l'histoire. Il leur faudrait fouiller l'humanité trop profondément, apprendre la vie, aller droit à la grandeur réelle et la mettre en oeuvre d'une main puissante. Et qu'on ne nie pas cette poésie vraie de l'humanité; elle a été dégagée dans le roman, elle peut l'être au théâtre; il n'y a là qu'une adaptation à trouver.

Je suis tourmenté par une comparaison qui me poursuit et

dont je me débarrasserai ici. On vient de jouer pendant de longs mois, à l'Odéon, *les Danicheff*, une pièce dont l'action se passe en Russie; elle a eu chez nous un très vif succès, seulement elle est si mensongère, paraît-il, si pleine de grossières invraisemblances, que l'auteur, qui est Russe, n'a pas même osé la faire représenter dans son pays. Que pensez-vous de cette oeuvre qu'on applaudit à Paris et qui serait sifflée à Saint-Pétersbourg? Eh bien! imaginez un instant que les Romains puissent ressusciter et qu'on représente devant eux Rome vaincue. Entendez-vous leurs éclats de rire? croyez-vous que la pièce irait jusqu'au bout? Elle leur semblerait un véritable carnaval, elle sombrerait sous un immense ridicule. Et il en est ainsi de toutes les pièces historiques, aucune ne pourrait être jouée devant les sociétés qu'elles ont la prétention de peindre. Étrange théâtre, alors, qui n'est possible que chez des étrangers, qui est basé sur la disparition des générations dont il s'occupe, qui vit d'erreurs au point d'être seulement bon pour des ignorants!

L'avenir est au naturalisme. On trouvera la formule, on arrivera à prouver qu'il y a plus de poésie dans le petit appartement d'un bourgeois que dans tous les palais vides et vermoulus de l'histoire; on finira même par voir que tout se rencontre dans le réel, les fantaisies adorables, échappées du caprice et de l'imprévu, et les idylles, et les comédies, et les drames. Quand le champ sera retourné, ce qui semble inquiétant et irréalisable aujourd'hui, deviendra une besogne facile.

Certes, je ne puis me prononcer sur la forme que prendra le

drame de demain; c'est au génie qu'il faut laisser le soin de parler. Mais je me permettrai pourtant d'indiquer la voie dans laquelle j'estime que notre théâtre s'engagera.

Il s'agit d'abord de laisser là le drame romantique. Il serait désastreux de lui prendre ses procédés d'outrance, sa rhétorique, sa théorie de l'action quand même, aux dépens de l'analyse des caractères. Les plus beaux modèles du genre ne sont, comme on l'a dit, que des opéras à grand spectacle. Je crois donc qu'on doit remonter jusqu'à la tragédie, non pas, grand Dieu! pour lui emprunter davantage sa rhétorique, son système de confidents, de déclamation, de récits interminables; mais pour revenir à la simplicité de l'action et à l'unique étude psychologique et physiologique des personnages. Le cadre tragique ainsi entendu est excellent: un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure.

Mon continuel souci, mon attente pleine d'angoisse est donc de m'interroger, de me demander lequel de nous va avoir la force de se lever tout debout et d'être un homme de génie. Si le drame naturaliste doit être, un homme de génie seul peut l'enfanter. Corneille et Racine ont fait la tragédie. Victor Hugo a fait le drame romantique. Où donc est l'auteur encore inconnu qui doit faire le drame naturaliste! Depuis quelques années, les tentatives n'ont pas manqué. Mais, soit que le public ne fût pas mûr, soit plutôt qu'aucun des débutants n'eût le large souffle nécessaire,

pas une de ces tentatives n'a eu encore de résultat décisif.

En ces sortes de combats, les petites victoires ne signifient rien; il faut des triomphes, accablant les adversaires, gagnant la foule à la cause. Devant un homme vraiment fort, les spectateurs plieraient les épaules. Puis, cet homme apporterait le mot attendu, la solution du problème, la formule de la vie réelle sur la scène, en la combinant avec la loi d'optique nécessaire au théâtre. Il réaliserait enfin ce que les nouveaux venus n'ont pu trouver encore: être assez habile ou assez puissant pour s'imposer, rester assez vrai pour que l'habileté ne le conduisît pas au mensonge.

Et quelle place immense ce novateur prendrait dans notre littérature dramatique! Il serait au sommet. Il bâtirait son monument au milieu du désert de médiocrité que nous traversons, parmi les bicoques de boue et de crachat dont on sème au jour le jour nos scènes les plus illustres. Il devrait tout remettre en question et tout refaire, balayer les planches, créer un monde, dont il prendrait les éléments dans la vie, en dehors des traditions. Parmi les rêves d'ambition que peut faire un écrivain à notre époque, il n'en est certainement pas de plus vaste. Le domaine du roman est encombré; le domaine du théâtre est libre. A cette heure, en France, une gloire impérissable attend l'homme de génie qui, reprenant l'oeuvre de Molière, trouvera en plein dans la réalité la comédie vivante, le drame vrai de la société moderne.

LE DON

Je parlerai de ce fameux don du théâtre, dont il est si souvent question.

On connaît la théorie. L'auteur dramatique est un homme prédestiné qui naît avec une étoile au front. Il parle, les foules le reconnaissent et s'inclinent. Dieu l'a pétri d'une matière rare et particulière. Son cerveau a des cases en plus. Il est le dompteur qui apporte une électricité dans le regard. Et ce don, cette flamme divine est d'une qualité si précieuse, qu'elle ne descend et ne brûle que sur quelques têtes choisies, une douzaine au plus par génération.

Cela fait sourire. Voyez-vous l'auteur dramatique transformé en oint du Seigneur! J'ignore pourquoi, par décret, on n'autoriserait pas nos vaudevillistes et nos dramaturges à porter un costume de pontifes pour les différencier de la foule. Comme ce monde du théâtre gratte et exaspère la vanité! Il n'y a pas que les comédiens qui se haussent sur les planches et se donnent en continuel spectacle. Voilà les auteurs dramatiques gagnés par cette fièvre. Ils veulent être exceptionnels, ils ont des secrets comme les francs-maçons, ils lèvent les épaules de pitié quand un profane touche à leur art, ils déclarent modestement qu'ils ont un génie particulier; mon Dieu! oui, eux-mêmes ne sauraient dire pourquoi ils ont ce talent, c'est comme cela, c'est le ciel qui l'a voulu. On peut chercher à leur dérober leur secret; peine inutile,

le travail, qui mène à tout, ne mène pas à la science du théâtre. Et la critique moutonnaire accrédite cette belle croyance-là, fait ce joli métier de décourager les travailleurs.

Voyons, il faudrait s'entendre. Dans tous les arts, le don est nécessaire. Le peintre qui n'est pas doué, ne fera jamais que des tableaux très médiocres; de même le sculpteur, de même le musicien. Parmi la grande famille des écrivains, il naît des philosophes, des historiens, des critiques, des poètes, des romanciers; je veux dire des hommes que leurs aptitudes personnelles poussent plutôt vers la philosophie, l'histoire, la critique, la poésie, le roman. Il y a là une vocation, comme dans les métiers manuels. Au théâtre aussi il faut le don, mais il ne le faut pas davantage que dans le roman, par exemple. Remarquez que la critique, toujours inconséquente, n'exige pas le don chez le romancier. Le commissionnaire du coin ferait un roman, que cela n'étonnerait personne; il serait dans son droit. Mais, lorsque Balzac se risquait à écrire une pièce, c'était un soulèvement général; il n'avait pas le droit de faire du théâtre, et la critique le traitait en véritable malfaiteur.

Avant d'expliquer cette stupéfiante situation faite aux auteurs dramatiques, je veux poser deux points avec netteté. La théorie du don du théâtre entraînerait deux conséquences: d'abord, il y aurait un absolu dans l'art dramatique; ensuite, quiconque serait doué deviendrait à peu près infaillible.

Le théâtre! voilà l'argument de la critique. Le théâtre est ceci, le théâtre est cela. Eh! bon Dieu! je ne cesserai de le répéter,

je vois bien des théâtres, je ne vois pas le théâtre. Il n'y a pas d'absolu, jamais! dans aucun art! S'il y a un théâtre, c'est qu'une mode l'a créé hier et qu'une mode l'emportera demain. On met en avant la théorie que le théâtre est une synthèse, que le parfait auteur dramatique doit dire en un mot ce que le romancier dit en une page. Soit! notre formule dramatique actuelle donne raison à cette théorie. Mais que fera-t-on alors de la formule dramatique du dix-septième siècle, de la tragédie, ce développement purement oratoire? Est-ce que les discours interminables que l'on trouve dans Racine et dans Corneille sont de la synthèse? Est-ce que surtout le fameux récit de Thérémène est de la synthèse? On prétend qu'il ne faut pas de description au théâtre; en voilà pourtant une, et d'une belle longueur, et dans un de nos chefs-d'oeuvre.

Où est donc le théâtre? Je demande à le voir, à savoir comment il est fait et quelle figure il a. Vous imaginez-vous nos tragiques et nos comiques d'il y a deux siècles en face de nos drames et de nos comédies d'aujourd'hui? Ils n'y comprendraient absolument rien. Cette fièvre cabriolante, cette synthèse qui sautille en petites phrases nerveuses, tout cet art bâché et poussif leur semblerait de la folie pure. De même que si un de nos auteurs s'avisait de reprendre l'ancienne formule, on le plaisanterait comme un homme qui monterait en coucou pour aller à Versailles. Chaque génération a son théâtre, voilà la vérité. J'aurais la partie trop belle, si je comparais maintenant les théâtres étrangers avec le nôtre. Admettez que Shakespeare donne aujourd'hui ses chefs-

d'oeuvre à la Comédie-Française; il serait sifflé de la belle façon. Le théâtre russe est impossible chez nous, parce qu'il a trop de saveur originale. Jamais nous n'avons pu acclimater Schiller. Les Espagnols, les Italiens ont également leurs formules. Il n'y a que nous qui, depuis un demi-siècle, nous soyons mis à fabriquer des pièces d'exportation, qui peuvent être jouées partout, parce qu'elles n'ont justement pas d'accent et qu'elles ne sont que de jolies mécaniques bien construites.

Du moment où l'absolu n'existe pas dans un art, le don prend un caractère plus large et plus souple. Mais ce n'est pas tout: l'expérience de chaque jour nous prouve que les auteurs qui ont ce fameux don, n'en produisent pas moins, de temps à autre, des pièces très mal faites et qui tombent. Il paraît que le don sommeille par instants. Il est inutile de citer des exemples. Tout d'un coup, l'auteur le plus adroit, le plus vigoureux, le plus respecté du public, accouche d'une oeuvre non seulement médiocre, mais qui ne se tient même pas debout. Voilà le dieu par terre. Et si l'on fréquente le monde des coulisses, c'est bien autre chose. Interrogez un directeur, un comédien, un auteur dramatique: ils vous répondront qu'ils n'entendent rien du tout au théâtre. On siffle les scènes sur lesquelles ils comptaient, on applaudit celles qu'ils voulaient couper la veille de la première représentation. Toujours, ils marchent dans l'inconnu, au petit bonheur. Leur vie est faite de hasards. Ce qui réussit là, échoue ailleurs; un soir, un mot porte, le lendemain il ne fait aucun effet. Pas une règle, pas une certitude, la nuit complète.

Que vient-on alors nous parler de don, et donner au don une importance décisive, lorsqu'il n'y a pas une formule stable et lorsque les mieux doués ne sont encore que des écoliers, qui ont du bonheur un jour et qui n'en ont plus le lendemain! Je sais bien qu'il y a un criterium commode pour la critique: une pièce réussit, l'auteur a le don; elle tombe, l'auteur n'a pas le don. Vraiment c'est là une façon de s'en tirer à bon compte. Musset n'avait certainement pas le don au degré où le possède M. Sardou; qui hésiterait pourtant entre les deux répertoires? Le don est une invention toute moderne. Il est né avec notre mécanique théâtrale. Quand on fait bon marché de la langue, de la vérité, des observations, de la création d'âmes originales, on en arrive fatalement à mettre au-dessus de tout l'art de l'arrangement, la pratique matérielle. Ce sont nos comédies d'intrigue, avec leurs complications scéniques, qui ont donné cette importance au métier. Mais, sans compter que la formule change selon les évolutions littéraires, est-ce que le génie de nos classiques, de Molière et de Corneille, est dans ce métier? Non, mille fois non! Ce qu'il faut dire, c'est que le théâtre est ouvert à toutes les tentatives, à la vaste production humaine. Ayez le don, mais ayez surtout du talent. *On ne badine pas avec l'amour* vivra, tandis que j'ai grand'peur pour les *Bourgeois de Pont-Arcy*.

Maintenant, voyons ce qui peut donner le change à la critique et la rendre si sévère pour les tentatives dramatiques qui échouent. Examinons d'abord ce qui se passe, lorsqu'un romancier publie un roman et lorsqu'un auteur dramatique fait

jouer une pièce.

Voilà le volume en vente. J'admets que le romancier y ait fait une étude originale, dont l'âpreté doit blesser le public. Dans les premiers temps, le succès est médiocre. Chaque lecteur, chez lui, les pieds sur les chenets, se fâche plus ou moins. Mais s'il a le droit de brûler son exemplaire, il ne peut brûler l'édition. On ne tue pas un livre. Si le livre est fort, chaque jour il gagnera à l'auteur des sympathies. Ce sera un prosélytisme lent, mais invincible. Et, un beau matin, le roman dédaigné, le roman conspué, aura vaincu et prendra de lui-même la haute place à laquelle il a droit.

Au contraire, on joue la pièce. L'auteur dramatique y a risqué, comme le romancier, des nouveautés de forme et de fond. Les spectateurs se fâchent, parce que ces nouveautés les dérangent. Mais ils ne sont plus chez eux, isolés; ils sont en masse, quinze cents à deux mille; et du coup, sous les huées, sous les sifflets, ils tuent la pièce. Dès lors, il faudra des circonstances extraordinaires pour que cette pièce ressuscite et soit reprise devant un autre public, qui cassera le jugement du premier, s'il y a lieu. Au théâtre, il faut réussir sur-le-champ; on n'a pas à compter sur l'éducation des esprits, sur la conquête lente des sympathies. Ce qui blesse, ce qui a une saveur inconnue, reste sur le carreau, et pour longtemps, si ce n'est pour toujours.

Ce sont ces conditions différentes qui, aux yeux de la critique, ont grandi si démesurément l'importance du don au théâtre. Mon Dieu! dans le roman, soyez ou ne soyez pas doué, faites mauvais si cela vous amuse, puisque vous ne courez pas le risque d'être

étranglé. Mais, au théâtre, méfiez-vous, ayez un talisman, soyez sûr de prendre le public par des moyens connus; autrement, vous êtes un maladroit, et c'est bien fait si vous restez par terre. De là, la nécessité du succès immédiat, cette nécessité qui rabaisse le théâtre, qui tourne l'art dramatique au procédé, à la recette, à la mécanique. Nous autres romanciers, nous demeurons souriants au milieu des clameurs que nous soulevons. Qu'importe! nous vivons quand même, nous sommes supérieurs aux colères d'en bas. L'auteur dramatique frissonne; il doit ménager chacun; il coupe un mot; remplace une phrase; il masque ses intentions, cherche des expédients pour duper son monde, en somme, il pratique un art de ficelles, auquel les plus grands ne peuvent se soustraire.

Et le don arrive. Seigneur! avoir le don et ne pas être sifflé! On devient superstitieux, on a son étoile. Puis, l'insuccès ou le succès brutal de la première représentation déforme tout. Les spectateurs réagissent les uns sur les autres. On porte aux nues des oeuvres médiocres, on jette au ruisseau des oeuvres estimables. Mille circonstances modifient le jugement. Plus tard, on s'étonne, on ne comprend plus. Il n'y a pas de verdict passionné où la justice soit plus rare.

C'est le théâtre. Et il paraît que, si défectueuse et si dangereuse que soit cette forme de l'art, elle a une puissance bien grande, puisqu'elle enrage tant d'écrivains. Ils y sont attirés par l'odeur de bataille, par le besoin de conquérir violemment le public. Le pis est que la critique se fâche. Vous n'avez pas le don, allez-vous-en.

Et elle a dit certainement cela à Scribe, quand il a été sifflé, à ses débuts; elle l'a répété à M. Sardou, à l'époque de la *Taverne des étudiants*; elle jette ce cri dans les jambes de tout nouveau venu, qui arrive avec une personnalité. Ce fameux don est le passe-port des auteurs dramatiques. Avez-vous le don? Non. Alors, passez au large, ou nous vous mettons une balle dans la tête.

J'avoue que je remplis d'une tout autre manière mon rôle de critique. Le don me laisse assez froid. Il faut qu'une figure ait un nez pour être une figure; il faut qu'un auteur dramatique sache faire une pièce pour être un auteur dramatique, cela va de soi. Mais que de marge ensuite! Puis, le succès ne signifie rien. *Phèdre* est tombée à la première représentation. Dès qu'un auteur apporte une nouvelle formule, il blesse le public, il y a bataille sur son oeuvre. Dans dix ans, on l'applaudira.

Ah! si je pouvais ouvrir toutes grandes les portes des théâtres à la jeunesse, à l'audace, à ceux qui ne paraissent pas avoir le don aujourd'hui et qui l'auront peut-être demain, je leur dirais d'oser tout, de nous donner de la vérité et de la vie, de ce sang nouveau dont notre littérature dramatique a tant besoin! Cela vaudrait mieux que de se planter devant nos théâtres, une fêrule de magister à la main, et de crier: «Au large!» aux jeunes braves qui ne procèdent ni de Scribe ni de M. Sardou. Fichu métier, comme disent les gendarmes, quand ils ont une corvée à faire.

LES JEUNES

J'ai entendu dire un jour à un faiseur, ouvrier très adroit en mécanique théâtrale: «On nous parle toujours de l'originalité des jeunes; mais quand un jeune fait une pièce, il n'y a pas de ficelle usée qu'il n'emploie, il entasse toutes les combinaisons démodées dont nous ne voulons plus nous-mêmes.» Et, il faut bien le confesser, cela est vrai. J'ai remarqué moi-même que les plus audacieux des débutants s'embourbaient profondément dans l'ornière commune.

D'où vient donc cet avortement à peu près général? On a vingt ans, on part pour la conquête des planches, on se croit très hardi et très neuf; et pas du tout, lorsqu'on a accouché d'un drame ou d'une comédie, il arrive presque toujours qu'on a pillé le répertoire de Scribe ou de M. d'Ennery. C'est tout au plus si, par maladresse, on a réussi à défigurer les situations qu'on leur a prises. Et j'insiste sur l'innocence parfaite de ces plagiat, on s'imagine de très bonne foi avoir tenté un effort considérable d'originalité.

Les critiques qui font du théâtre une science et qui proclament la nécessité absolue de la mécanique théâtrale, expliqueront le fait en disant qu'il faut être écolier avant d'être maître. Pour eux, il est fatal qu'on passe par Scribe et M. d'Ennery, si l'on veut un jour connaître toutes les finesses du métier. On étudie naturellement dans leurs oeuvres le code des traditions.

Même les critiques dont je parle croiront tirer de cette imitation inconsciente un argument décisif en faveur de leurs théories: ils diront que le théâtre est à un tel point une pure affaire de charpente, que les débutants, malgré eux, commencent presque toujours par ramasser les vieilles poutres abandonnées pour en faire une carcasse à leurs oeuvres.

Quant à moi, je tire de l'aventure des réflexions tout autres. Je demande pardon si je me mets en scène; mais j'estime que les meilleures observations sont celles que l'on fait sur soi. Pourquoi, lorsqu'à vingt ans je rêvais des plans de drames et de comédies, ne trouvais-je jamais que des coups de théâtre las de traîner partout? Pourquoi une idée de pièce se présentait-elle toujours à moi avec des combinaisons connues, une convention qui sentait le monde des planches? La réponse est simple: j'avais déjà l'esprit infecté par les pièces que j'avais vu jouer, je croyais déjà à mon insu que le théâtre est un coin à part, où les actions et les paroles prennent forcément une déviation réglée d'avance.

Je me souviens de ma jeunesse passée dans une petite ville. Le théâtre jouait trois fois par semaine, et j'en avais la passion. Je ne dînais pas pour être le premier à la porte, avant l'ouverture des bureaux. C'est là, dans cette salle étroite, que pendant cinq ou six ans j'ai vu défiler tout le répertoire du Gymnase et de la Porte-Saint-Martin. Éducation déplorable et dont je sens toujours en moi l'empreinte ineffaçable. Maudite petite salle! j'y ai appris comment un personnage doit entrer et sortir; j'y ai appris la symétrie des coups de scène, la nécessité des rôles sympathiques

et moraux, tous les escamotages de la vérité, grâce à un geste ou à une tirade; j'y ai appris ce code compliqué de la convention, cet arsenal des ficelles qui a fini par constituer chez nous ce que la critique appelle de ce mot absolu «le théâtre». J'étais sans défense alors, et j'emmagasinais vraiment de jolies choses dans ma cervelle.

On ne saurait croire l'impression énorme que produit le théâtre sur une intelligence de collégien échappé. On est tout neuf, on se façonne là comme une cire molle. Et le travail sourd qui se fait en vous, ne tarde pas à vous imposer cet axiome: la vie est une chose, le théâtre en est une autre. De là, cette conclusion: quand on veut faire du théâtre, il s'agit d'oublier la vie et de manoeuvrer ses personnages d'après une tactique particulière, dont on apprend les règles.

Allez donc vous étonner ensuite si les débutants ne lancent pas des pièces originales! Ils sont déflorés par dix ans de représentations subies. Quand ils évoquent l'idée de théâtre, toute une longue suite de vaudevilles et de mélodrames défilent et les écrasent. Ils ont dans le sang la tradition. Pour se dégager de cette éducation abominable, il leur faut de longs efforts. Certes, je crois qu'un garçon qui n'aurait jamais mis les pieds dans une salle de spectacle, serait beaucoup plus près d'un chef-d'oeuvre qu'un garçon dont l'intelligence a reçu l'empreinte de cent représentations successives.

Et l'on surprend très bien là comment la convention théâtrale se forme. C'est une autre langue que l'on apprend à parler. Dans

les familles riches, on a une gouvernante anglaise ou allemande qui est chargée de parler sa langue aux enfants, pour que ceux-ci l'apprennent sans même s'en apercevoir. Eh bien, c'est de cette façon que se transmet la convention théâtrale. A notre insu, nous l'admettons comme une chose courante et naturelle. Elle nous prend tout jeunes et ne nous lâche plus. Cela nous semble nécessaire qu'on agisse autrement sur les planches que dans la vie de tous les jours. Nous en arrivons même à marquer certains faits comme appartenant spécialement au théâtre. «Ça, c'est du théâtre», disons-nous, tellement nous distinguons entre ce qui est et ce que nous avons accepté.

Le pis est que cette phrase: «Ça, c'est du théâtre», prouve à quel point de simple facture nous avons rabaissé notre scène nationale. Est-ce que du temps de Molière et de Racine, un critique aurait osé louer leurs chefs-d'oeuvre, en disant: «C'est du théâtre»? Aujourd'hui, quand on dit qu'une pièce est du théâtre, il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. C'est, je le répète une fois encore, que l'intrigue et la charpente priment tout, dans notre littérature dramatique. Le code théâtral que le goût public impose n'a pas cent ans de date, et j'enrage lorsque j'entends qu'on le donne comme une loi révélée, à jamais immuable, qui a toujours été et qui sera toujours. Si l'on se contentait de voir dans ce prétendu code une formule passagère qu'une autre formule remplacera demain, rien ne serait plus juste, et il n'y aurait pas à se fâcher.

D'ailleurs, on peut bien accorder que la formule en question, celle qui agonise en ce moment, a été inventée par des hommes

d'habileté et de goût. En voyant le succès européen qu'elle a eu, ils ont pu croire un instant qu'ils avaient découvert «le théâtre», le seul, l'unique. Toutes les nations voisines, depuis cinquante ans, ont pillé notre répertoire moderne et n'ont guère vécu que de nos miettes dramatiques. Cela vient de ce que la formule de nos dramaturges et de nos vaudevillistes convient aux foules, qu'elle les prend par la curiosité et l'intérêt purement physique. En outre, c'est là une littérature légère, d'une digestion facile, qui ne demande pas un grand effort pour être comprise. Le roman feuilleton a eu un pareil succès en Europe.

Certes, il ne faut pas être fier, selon moi, de l'engouement de la Russie et de l'Angleterre, par exemple, pour nos pièces actuelles. Ces pays nous empruntent aussi les modes de nos femmes, et l'on sait que ce ne sont pas nos meilleurs écrivains qui y sont applaudis. Est-ce que jamais les Russes et les Anglais ont eu l'idée de traduire notre répertoire classique? Non; mais ils raffolent de nos opérettes. Je le dis encore, le succès en Europe de nos pièces modernes vient justement de leurs qualités moyennes: un jeu de bascule heureux, un rébus qu'on donne à déchiffrer, un joujou à la mode d'un maniement facile pour toutes les intelligences et toutes les nationalités.

D'ailleurs, c'est chez les étrangers eux-mêmes que j'irai choisir aujourd'hui mon dernier argument contre cette idée fautive d'un absolu quelconque dans l'art dramatique. Il faut connaître le théâtre russe et le théâtre anglais. Rien d'aussi différent, rien d'aussi contraire à l'idée balancée et rythmique

que nous nous faisons en France d'une pièce. La littérature russe compte quelques drames superbes, qui se développent avec une originalité d'allures des plus caractéristiques: et je n'ai pas à dire quelle violence, quel génie libre règne dans le théâtre anglais. Il est vrai, nous avons infecté ces peuples de notre joli joujou à la Scribe, mais leurs théâtres nationaux n'en sont pas moins là pour nous montrer ce qu'on peut oser.

En tout cas, les chefs-d'oeuvre dramatiques des autres nations prouvent que notre théâtre contemporain, loin d'être une formule absolue, n'est qu'un enfant bâtard et bien peigné. Il est l'expression d'une décadence, il a perdu toutes les rudesses du génie et ne se sauve que par les grâces d'une facture adroite. Aussi est-il grand temps de le retremper aux sources de l'art, dans l'étude de l'homme et, dans le respect de la réalité.

Un de mes bons amis me faisait des confidences dernièrement. Il a écrit plus de dix romans, il marche librement dans un livre, et il me disait que le théâtre le faisait trembler, lui qui pourtant n'est pas un timide. C'est que son éducation dramatique le gêne et le trouble, dès qu'il veut aborder une pièce. Il voit les coups de scène connus, il entend les répliques d'usage, il a la cervelle tellement pleine de ce monde de carton, qu'il n'ose faire un effort pour se débarrasser et être lui. Tout ce public qu'il évoque en imagination, les yeux braqués sur la scène, le jour où l'on jouera son oeuvre, l'effare au point qu'il devient imbécile et qu'il se sent glisser aux banalités applaudies. Il lui faudrait tout oublier.

LES DEUX MORALES

La morale qui se dégage de notre théâtre contemporain, me cause toujours une bien grande surprise. Rien n'est singulier comme la formation de ces deux mondes si tranchés, le monde littéraire et le monde vivant; on dirait deux pays où les lois, les moeurs, les sentiments, la langue elle-même, offrent de radicales différences. Et la tradition est telle que cela ne choque personne; au contraire, on s'effare, on crie au mensonge et au scandale, quand un homme ose s'apercevoir de cette anomalie et affiche la prétention de vouloir qu'une même philosophie sorte du mouvement social et du mouvement littéraire.

Je prendrai un exemple, pour établir nettement l'état des choses. Nous sommes au théâtre ou dans un roman. Un jeune homme pauvre a rencontré une jeune fille riche; tous les deux s'adorent et sont parfaitement honnêtes; le jeune homme refuse d'épouser la jeune fille par délicatesse; mais voilà qu'elle devient pauvre, et tout de suite il accepte sa main, au milieu de l'allégresse générale. Ou bien c'est la situation contraire: la jeune fille est pauvre, le jeune homme est riche; même combat de délicatesse, un peu plus ridicule; seulement, on ajoute alors un raffinement final, un refus absolu du jeune homme d'épouser celle qu'il aime quand il est ruiné, parce qu'il ne peut plus la combler de bien-être.

Étudions la vie maintenant, la vie quotidienne, celle qui se

passé couramment sous nos yeux. Est-ce que tous les jours les garçons les plus dignes, les plus loyaux, n'épousent pas des femmes plus riches qu'eux, sans perdre pour cela la moindre parcelle de leur honnêteté? Est-ce que, dans notre société, un pareil mariage entraîne, à moins de complications odieuses, une idée infamante, même un blâme quelconque? Mais il y a mieux, lorsque la fortune vient de l'homme, ne sommes-nous pas touchés de ce qu'on appelle un mariage d'amour, et la jeune fille qui ferait des mines dégoûtées pour se laisser enrichir par l'homme qu'elle adore, ne serait-elle pas regardée comme la plus désagréable des péronnelles? Ainsi donc, le mariage avec la disproportion des fortunes est parfaitement admis dans nos mœurs; il ne choque personne, il ne fait pas question; enfin il n'est immoral qu'au théâtre, où il reste à l'état d'instrument scénique.

Prenons un second exemple. Voici un fils très noble, très grand, qui a le malheur d'avoir pour père un gredin. Au théâtre, ce fils sanglote; il se dit le rebut de la société, il parle de s'enterrer dans sa honte, et les spectateurs trouvent ça tout naturel. C'est ainsi qu'un père qui ne s'est pas bien conduit, devient immédiatement pour ses enfants un boulet de baignoire. Des pièces entières roulent là-dessus, avec, un luxe incroyable de beaux sentiments, d'amertume et d'abnégations sublimes.

Transportons la situation dans la vie. Est-ce que, chez nous, un galant homme est déshonoré pour être le fils d'un père peu scrupuleux? Regardez autour de vous, le cas est bien fréquent,

personne ne refusera la main à un honnête garçon qui compte dans sa famille un brasseur d'affaires équivoques ou quelque personnage de moralité douteuse. Le mot s'entend tous les jours: «Ah! le père X... quel gredin! Mais le fils est un si honnête garçon!» Je ne parle pas des pères qui ont des démêlés avec la justice, mais de cette masse considérable de chefs de famille dont la fortune garde une étrange odeur de trafics inavouables-. On hérite pourtant de ces pères-là sans se croire déshonoré et sans être traité de malhonnête homme. Je ne juge pas, je dis comment va la vie, j'expose notre société dans son travail, dans son fonctionnement réel.

Remarquez qu'il ne s'agit pas du théâtre de fabrication. Ce sont nos auteurs contemporains les plus applaudis et les plus dignes de l'être qui dissertent de la sorte à l'infini sur les façons délicates d'avoir de l'honneur. Presque toutes les comédies de M. Augier, de M. Feuillet, de M. Sardou reposent sur une donnée semblable: un fils qui rêve la rédemption de son père, ou deux amoureux qui font leur malheur en se querellant à qui sera le plus pauvre. C'est un cliché accepté dans les vaudevilles comme dans les pièces très littéraires. J'en pourrais dire autant du roman. Les écrivains de talent pataugent dans ce poncif comme les derniers des feuilletonistes.

Il y a donc là, quand on étudie de près la mécanique théâtrale, un simple rouage accepté de tous, dont l'emploi est fixé par des règles, et qui produit toujours le même effet sur le public. La formule veut que la question d'argent désespère les amoureux

déliçats; et dès que deux amoureux, dans les conditions requises, sont mis à la scène, l'auteur dramatique emploie tout de suite la formule, comme il placerait une pièce découpée dans un jeu de patience. Cela s'emboîte, le public retrouve l'idée toute faite, on s'entend à demi mots, rien de plus commode; car on est dispensé d'une étude sérieuse des réalités, on échappe à toutes recherches et à toutes façons de voir originales. De même pour le fils qui meurt de la honte de son père; il fait partie de la collection de pantins que les théâtres ont dans leurs magasins des accessoires. On le revoit toujours avec plaisir, ce type du fils vengeur, en bois ou en carton. La comédie italienne avait Arlequin, Pierrot, Polichinelle, Colombine, ces types de la grâce et de la coquinerie humaines, si observés et si vrais dans la fantaisie; nous autres, nous avons la collection la plus triste, la plus laide, la plus faussement noble qu'on puisse voir, des bonshommes blêmes, l'amant qui crache sur l'argent, le fils qui porte le deuil des farces du père, et tant d'autres faiseurs de sermons, abstraçteurs de quintessence morale, professeurs de beaux sentiments. Qui donc écrira les *Précieuses ridicules* de ce protestantisme qui nous noie?

J'ai dit un jour que notre théâtre se mourait d'une indigestion de morale. Rien de plus juste. Nos pièces sont petites, parce qu'au lieu d'être humaines, elles ont la prétention d'être honnêtes. Mettez donc la largeur philosophique de Shakespeare à côté du catéchisme d'honnêteté que nos auteurs dramatiques les plus célèbres se piquent d'enseigner à la foule. Comme c'est étroit, ces luttes d'un honneur faux sur des points qui devraient disparaître

dans le grand cri douloureux de l'humanité souffrante! Ce n'est pas vrai et ce n'est pas grand. Est-ce que nos énergies sont là? est-ce que le labeur de notre grand siècle se trouve dans ces puérités du coeur? On appelle cela la morale; non, ce n'est pas la morale, c'est un affadissement de toutes nos virilités, c'est un temps précieux perdu à des jeux de marionnettes.

La morale, je vais vous la dire. Toi, tu aimes cette jeune fille, qui est riche; épouse-la si elle t'aime, et tire quelque grande chose de cette fortune. Toi, tu aimes ce jeune homme, qui est riche; laisse-toi épouser, fais du bonheur. Toi, tu as un père qui a volé; apprends l'existence, impose-toi au respect. Et tous, jetez-vous dans l'action, acceptez et décuplez la vie. Vivre, la morale est là uniquement, dans sa nécessité, dans sa grandeur. En dehors de la vie, du labeur continu de l'humanité, il n'y a que folies métaphysiques, que duperies et que misères. Refuser ce qui est, sous le prétexte que les réalités ne sont pas assez nobles, c'est se jeter dans la monstruosité de parti pris. Tout notre théâtre est monstrueux, parce qu'il est bâti en l'air.

Dernièrement, un auteur dramatique mettait cinquante pages à me prouver triomphalement que le public entassé dans une salle de spectacle avait des idées particulières et arrêtées sur toutes choses. Hélas! je le sais, puisque c'est contre cet étrange phénomène que je combats. Quelle intéressante étude on pourrait faire sur la transformation qui s'opère chez un homme, dès qu'il est entré dans une salle de spectacle! Le voilà sur le trottoir: il traitera de sot tout ami qui viendra lui

raconter la rupture de son mariage avec une demoiselle riche, en lui soumettant les scrupules de sa conscience; il serrera avec affection la main d'un charmant garçon, dont le père s'est enrichi en nourrissant, nos soldats de vivres avariés. Puis, il entre dans le théâtre, et il écoute pendant trois heures avec attendrissement le duo désolé de deux amants que la fortune sépare, ou il partage l'indignation et le désespoir d'un fils forcé d'hériter à la mort d'un père trop millionnaire. Que s'est-il donc passé? Une chose bien simple: ce spectateur, sorti de la vie, est tombé dans la convention.

On dit que cela est bon et que d'ailleurs cela est fatal. Non cela ne saurait être bon, car tout mensonge, même noble, ne peut que pervertir. Il n'est pas bon de désespérer les coeurs par la peinture de sentiments trop raffinés, radicalement faux d'ailleurs dans leur exagération presque malade. Cela devient une religion, avec ses détraquements, ses abus de ferveur dévote. Le mysticisme de l'honneur peut faire des victimes, comme toute crise purement cérébrale. Et il n'est pas vrai davantage que cela soit fatal. Je vois bien la convention exister, mais rien ne dit qu'elle est immuable, tout démontre au contraire qu'elle cède un peu chaque jour sous les coups de la vérité. Ce spectateur dont je parle plus haut, n'a pas inventé les idées auxquelles il obéit; il les a au contraire reçues et il les transmettra plus ou moins changées, si on les transforme en lui. Je veux dire que la convention est faite par les auteurs et que dès lors les auteurs peuvent la défaire. Sans doute il ne s'agit pas de mettre brusquement toutes les vérités

à la scène, car elles dérangeraient trop les habitudes séculaires du public; mais, insensiblement, et par une force supérieure, les vérités s'imposeront. C'est un travail lent qui a lieu devant nous et dont les aveugles seuls peuvent nier les progrès quotidiens.

Je reviens aux deux morales, qui se résument en somme dans la question double de la vérité et de la convention. Quand nous écrivons un roman où nous tâchons d'être des analystes exacts, des protestations furieuses s'élèvent, on prétend que nous ramassons des monstres dans le ruisseau, que nous nous plaisons de parti pris dans le difforme et l'exceptionnel. Or, nos monstres sont tout simplement des hommes, et des hommes fort ordinaires, comme nous en coudoyons partout dans la vie, sans tant nous offenser. Voyez un salon, je parle du plus honnête: si vous écriviez les confessions sincères des invités, vous laisseriez un document qui scandaliserait les voleurs et les assassins. Dans nos livres, nous avons conscience souvent d'avoir pris la moyenne, de peindre des personnages que tout le monde reçoit, et nous restons un peu interloqués, lorsqu'on nous accuse de ne fréquenter que les bouges; même, au fond de ces bouges, il y a une honnêteté relative que nous indiquons scrupuleusement, mais que personne ne paraît retrouver sous notre plume. Toujours les deux morales. Il est admis que la vie est une chose et que la littérature en est une autre. Ce qui est accepté couramment dans la rue et chez soi, devient une simple ordure dès qu'on l'imprime. Si nous décoiffons une femme, c'est une fille; si nous nous permettons d'enlever la redingote d'un monsieur, c'est un gredin.

La bonhomie de l'existence, les promiscuités tolérées, les libertés permises de langage et de sentiments, tout ce train-train qui fait la vie, prend immédiatement dans nos oeuvres écrites l'apparence d'une diffamation. Les lecteurs ne sont pas accoutumés à se voir dans un miroir fidèle, et ils crient au mensonge et à la cruauté.

Les lecteurs et les spectateurs s'habitueront, voilà tout. Nous avons pour nous la force de l'éternelle moralité du vrai. La besogne du siècle est la nôtre. Peu à peu, le public sera avec nous, lorsqu'il sentira le vide de cette littérature alambiquée, qui vit de formules toutes faites. Il verra que la véritable grandeur n'est pas dans un étalage de dissertations morales, mais dans l'action même de la vie. Rêver ce qui pourrait être devient un jeu enfantin, quand on peut peindre ce qui est; et, je le dis encore, le réel ne saurait être ni vulgaire ni honteux, car c'est le réel qui a fait le monde. Derrière les rudesses de nos analyses, derrière nos peintures qui choquent et qui épouvantent aujourd'hui, on verra se lever la grande figure de l'Humanité, saignante et splendide, dans sa création incessante.

LA CRITIQUE ET LE PUBLIC

I

Il faut que je confesse un de mes gros étonnements. Quand j'assiste à une première représentation, j'entends souvent pendant les entr'actes des jugements sommaires, échappés à mes confrères les critiques. Il n'est pas besoin d'écouter, il suffit de passer dans un couloir; les voix se haussent, on attrape des mots, des phrases entières. Là, semble régner la sévérité la plus grande. On entend voler ces condamnations sans appel: «C'est infect! c'est idiot! ça ne fera pas le sou!»

Et remarquez que les critiques ne sont que justes. La pièce est généralement grotesque. Pourtant, cette belle franchise me touche toujours beaucoup, parce que je sais combien il est courageux de dire ce qu'on pense. Mes confrères ont l'air si indigné, si exaspéré par le supplice inutile auquel on les condamne, que les jours suivants j'ai parfois la curiosité de lire leurs articles pour voir comment leur bile s'est épanchée. Ah! le pauvre auteur, me dis-je en ouvrant les journaux, ils vont l'avoir joliment accommodé! C'est à peine si les lecteurs pourront en retrouver les morceaux.

Je lis, et je reste stupéfait. Je relis pour bien me prouver que je ne me trompe pas. Ce n'est plus le franc parler des couloirs,

la vérité toute crue, la sévérité légitime d'hommes qu'on vient d'ennuyer et qui se soulagent. Certains articles sont tout à fait aimables, jettent, comme on dit, des matelas pour amortir la chute de la pièce, poussent même la politesse jusqu'à effeuiller quelques roses sur ces matelas. D'autres articles hasardent des objections, discutent avec l'auteur, finissent par lui promettre un bel avenir. Enfin les plus mauvais plaident les circonstances atténuantes.

Et remarquez que le fait se passe surtout quand la pièce est signée d'un nom connu, quand il s'agit de repêcher une célébrité qui se noie. Pour les débutants, les uns sont accueillis avec une bienveillance extrême, les autres sont écharpés sans pitié aucune. Cela tient à des considérations dont je parlerai tout à l'heure.

Certes, je ne fais pas un procès à mes confrères. Je parle en général, et j'admets à l'avance toutes les exceptions qu'on voudra. Mon seul désir est d'étudier dans quelles conditions fâcheuses la critique se trouve exercée, par suite des infirmités humaines et des fatalités du milieu où se meuvent les juges dramatiques.

Il y a donc, entre la représentation d'une pièce et l'heure où l'on prend la plume pour en parler, toute une opération d'esprit. La pièce est exaltée ou éreintée, parce qu'elle passe par les passions personnelles du critique. La bienveillance outrée a plusieurs causes, dont voici les principales: le respect des situations acquises, la camaraderie, née de relations entre confrères, enfin l'indifférence absolue, la longue expérience que la franchise ne sert à rien.

Le respect des situations acquises vient d'un sentiment conservateur. On plie l'échine devant un auteur arrivé, comme on la plie devant un ministre qui est au pouvoir; et même, s'il a une heure de bêtise, on la cache soigneusement, parce qu'il n'est pas prudent de déranger les idées de la foule et de lui faire entendre qu'un homme puissant, maître du succès, peut se tromper comme le dernier des pleutres. Cela affaiblirait le principe de l'autorité. On doit veiller au maintien du respect, si l'on ne veut pas être débordé par les révolutionnaires. Donc, on lance son coup de chapeau quand même, on pousse la foule sur le trottoir banal, en lui déguisant l'ennui de la promenade.

La camaraderie est bien forte, elle aussi. On a dîné la veille avec l'auteur dans une maison charmante; on doit déjeuner le lendemain avec lui, chez un ancien ami de collège. Tout l'hiver, on le rencontre; on ne peut entrer dans un salon sans le voir et sans lui serrer la main. Alors, comment voulez-vous qu'on lui dise brutalement que sa pièce est détestable? Il verrait là une trahison, on mettrait dans l'embarras tous les braves gens qui vous reçoivent l'un et l'autre. Le pis est qu'il a murmuré à votre oreille:

– Je compte sur vous.

Et il peut y compter, en vérité, car jamais on n'a le courage de dire toute la vérité à cet homme. Les critiques qui restent francs quand même, passent pour des gens mal élevés.

L'indifférence absolue est un état où le critique arrive après quelques années de pontificat. D'abord, il s'est jeté dans la bataille, a mis ses idées en avant, a livré des combats sur le terrain

de chaque pièce nouvelle. Puis, en voyant qu'il n'améliore rien, que la sottise demeure éternelle, il se calme et prend un bel égoïsme. Tout est bon, tout est mauvais, peu importe. Il suffit qu'on boive frais et qu'on ne se fasse pas d'ennemis. Il faut aussi ranger parmi ces beaux indifférents les poètes et les écrivains de grand style qui acceptent un feuilleton dramatique. Ceux-là se moquent parfaitement du théâtre. Ils trouvent toutes les pièces abominables, odieuses. Et ils affectent un sourire de bons princes, ils louent jusqu'aux vaudevilles ineptes, ils n'ont que le souci de pomponner leurs phrases pour se faire à eux mêmes un joli succès.

Quant à l'éreintement, il est presque toujours l'effet de la passion. On éreinte une pièce, parce qu'on est romantique, parce qu'on est royaliste, parce qu'on a eu des pièces sifflées ou des romans vendus sur les quais. Je répète que j'admets toutes les exceptions. Si je citais des exemples, on m'entendrait mieux; mais je ne veux nommer personne. La critique, si débonnaire pour les auteurs arrivés, se montre tout d'un coup enragée contre certains débutants. Ceux-là, on les massacre; et le public, devant cette fureur, ne doit plus comprendre. C'est qu'il y a, par derrière, une situation dont il faudrait d'abord débrouiller les fils. Souvent, le débutant est un novateur, un garçon gênant, un ours vivant dans son trou, loin de toute camaraderie.

D'ailleurs, notre critique théâtrale contemporaine a des reproches plus graves à se faire. Ses sévérités et ses indulgences exagérées ne sont que les résultats de la débandade, du manque de

méthode dans lequel elle vit. Elle est la seule critique existante, puisque les journaux dédaignent aujourd'hui de parler des livres, ou leur jettent l'aumône dérisoire d'un bout d'annonce griffonné par le rédacteur des Faits divers. Et j'estime qu'elle représente bien mal la sagacité et la finesse de l'esprit français. A l'étranger, on rit du tohu-bohu de ces jugements qui se démentent les uns les autres, et qui sont souvent rendus dans un style abominable. En Angleterre, en Russie, on dit très nettement que nous n'avons plus parmi nous un seul critique.

On doit accuser d'abord la fièvre du journalisme d'informations. Quand tous les critiques rendaient leur justice le lundi, ils avaient le temps de préparer et d'écrire leurs feuilletons. On choisissait pour cette besogne des écrivains, et si le plus souvent la méthode manquait, chaque article était au moins un morceau de style intéressant à lire. Mais on a changé cela, il faut maintenant que les lecteurs aient, le lendemain même, un compte rendu détaillé des pièces nouvelles. La représentation finit à minuit, on tire le journal à minuit et demi, et le critique est tenu de fournir immédiatement un article d'une colonne. Nécessairement, cet article est fait après la répétition générale, ou bien il est bâclé sur le coin d'une table de rédaction, les yeux appesantis de sommeil.

Je comprends que les lecteurs soient enchantés de connaître immédiatement la pièce nouvelle. Seulement, avec ce système, toute dignité littéraire est impossible, le critique n'est plus qu'un reporter; autant le remplacer par un télégraphe qui irait plus

vite. Peu à peu, les comptes rendus deviendront de simples bulletins. On flatte la seule curiosité du public, on l'excite et on la contente. Quant à son goût, il ne compte plus; on a supprimé les virtuoses pour confier leur besogne à des journalistes qui acceptent volontiers de traiter le Théâtre comme ils traiteraient la Bourse ou les Tribunaux, en mauvais style. Nous marchons au mépris de toute littérature. Il y a deux ou trois journaux, sur le pavé de Paris, qui sont coupables d'avoir transformé les lettres en un marché honteux où l'on trafique sur les nouvelles. Quand la marée arrive, c'est à qui vendra la raie la plus fraîche. Et que de raies pourries on passe dans le tas!

Comme il faut être de son temps, j'accepterais encore cette rapidité de l'information qui est devenue un besoin. Mais, puisqu'on a mis les phrases à la porte, on devrait au moins rejeter les banalités, condenser en quelques lignes des jugements motivés, d'une rectitude absolue. Pour cela, il faudrait que la critique eût une méthode et sût où elle va. Sans doute, on doit tolérer les tempéraments, les façons diverses de voir, les écoles littéraires qui se combattent. Le corps des critiques dramatiques ne peut ressembler à un corps de troupe qui fait l'exercice. Même l'intérêt de la besogne est dans la passion. Si l'on ne se jetait pas ses préférences à la tête, où serait le plaisir, pour les juges et pour les lecteurs? Seulement, la passion elle-même est absente, et le pêle-mêle des opinions vient uniquement du manque complet de vues d'ensemble.

Le public est regardé comme souverain, voilà la vérité. Les

meilleurs de nos critiques se fient à lui, consultent presque toujours la salle avant de se prononcer. Ce respect du public procède de la routine, de la peur de se compromettre, du sentiment de crainte qu'inspire tout pouvoir despotique. Il est très rare qu'un critique casse l'arrêt d'une salle qui applaudit. La pièce a réussi, donc elle est bonne. On ajoute les phrases clichées qui ont traîné partout, on tire une morale à la portée de tout le monde, et l'article est fait.

Comme il est difficile de savoir qui commence à se tromper, du public ou de la critique; comme, d'autre part, la critique peut accuser le public de la pousser dans des complaisances fâcheuses, tandis que le public peut adresser à la critique le même reproche: il en résulte que le procès reste pendant et que le tohu-bohu s'en trouve augmenté. Des critiques disent avec un semblant de raison: «Les pièces sont faites pour les spectateurs, nous devons louer celles que les spectateurs applaudissent.» Le public, de son côté, s'excuse d'aimer les pièces sottes, en disant: «Mon journal trouve cette pièce bonne, je vais la voir et je l'applaudis.» Et la perversion devient ainsi universelle.

Mon opinion est que la critique doit constater et combattre. Il lui faut une méthode. Elle a un but, elle sait où elle va. Les succès et les chutes deviennent secondaires. Ce sont des accidents. On se bat pour une idée, on rapporte tout à cette idée, on n'est plus le flatteur juré de la foule ni l'écrivain indifférent qui gagne son argent avec des phrases.

Ah! comme nous aurions besoin de ce réveil!

Notre théâtre agonise, depuis qu'on le traite comme les courses, et qu'il s'agit seulement, au lendemain d'une première représentation, de savoir si l'oeuvre sera jouée cent fois, ou si elle ne le sera que dix. Les critiques n'obéiraient plus au bon plaisir du moment, ils n'empliraient plus leurs articles d'opinions contradictoires. Dans la lutte, ils seraient bien forcés de défendre un drapeau et de traiter la question de vie ou de mort de notre théâtre. Et l'on verrait ainsi la critique dramatique, des cancans quotidiens, de la préoccupation des coulisses, des phrases toutes faites, des ignorances et des sottises, monter à la largeur d'une étude littéraire, franche et puissante.

II

La théorie de la souveraineté du public est une des plus bouffonnes que je connaisse. Elle conduit droit à la condamnation de l'originalité et des qualités rares. Par exemple, n'arrive-t-il pas qu'une chanson ridicule passionne un public lettré? Tout le monde la trouve odieuse; seulement, mettez tout le monde dans une salle de spectacle, et l'on rira, et l'on applaudira. Le spectateur pris isolément est parfois un homme intelligent; mais les spectateurs pris en masse sont un troupeau que le génie ou même le simple talent doit conduire le fouet à la main. Rien n'est moins littéraire qu'une foule, voilà ce qu'il faut établir en principe. Une foule est une collectivité malléable dont une main puissante fait ce qu'elle veut.

Ce serait un bien curieux tableau, et très instructif, si l'on dressait la liste des erreurs de la foule. On montrerait, d'une part, tous les chefs-d'oeuvre qu'elle a sifflés odieusement, de l'autre, toutes les inepties auxquelles elle a fait d'immenses succès. Et la liste serait caractéristique, car il en résulterait à coup sûr que le public est resté froid ou s'est fâché toutes les fois qu'un écrivain original s'est produit. Il y a très peu d'exceptions à cette règle.

Il est donc hors de doute que chaque personnalité de quelque puissance est obligée de s'imposer. Si la grande loi du théâtre était de satisfaire avant tout le public, il faudrait aller droit aux niaiseries sentimentales, aux sentiments faux, à toutes les conventions de la routine. Et je défie qu'on puisse alors marquer la ligne du médiocre où l'on s'arrêterait; il y aurait toujours un pire auquel on serait bientôt forcé de descendre. Qu'un écrivain écoute la foule, elle lui criera sans cesse: «Plus bas! plus bas!» Lors même qu'il sera dans la boue des tréteaux, elle voudra qu'il s'enfonce davantage, qu'il y disparaisse, qu'il s'y noie.

Pour moi, les écrivains révoltés, les novateurs, sont nécessaires, précisément parce qu'ils refusent de descendre et qu'ils relèvent le niveau de l'art, que le goût perverti des spectateurs tend toujours à abaisser. Les exemples abondent. Après la venue de chaque maître, de chaque conquérant de l'art qui achète chèrement ses victoires, il y a un moment d'éclat. Le public est dompté et applaudit. Puis, lentement, quand les imitateurs du maître arrivent, les oeuvres s'amollissent, l'intelligence de la foule décroît, une période de transition et

de médiocrité s'établit. Si bien que, lorsque le besoin d'une révolution littéraire se fait sentir, il faut, de nouveau, un homme de génie pour secouer la foule et pour lui imposer une nouvelle formule.

Il est bon de consulter ainsi l'histoire littéraire, si l'on veut débrouiller ces questions. Or, jamais on n'y voit que les grands écrivains aient suivi le public; ils ont toujours, au contraire, remorqué le public pour le conduire où ils voulaient. L'histoire est pleine de ces luttes, dans lesquelles la victoire reste infailliblement au génie. On a pu lapider un écrivain, siffler ses oeuvres, son heure arrive, et la foule soumise obéit docilement à son impulsion. Étant donné la moyenne peu intelligente et surtout peu artistique du public, on doit ajouter que tout succès trop vif est inquiétant pour la durée d'une oeuvre. Quand le public applaudit outre mesure, c'est que l'oeuvre est médiocre et peu viable; il est inutile de citer des exemples, que tout le monde a dans la mémoire. Les oeuvres qui vivent sont celles qu'on a mis souvent des années à comprendre.

Alors, que nous veut-on avec la souveraineté du public au théâtre! Sa seule souveraineté est de déclarer mauvaise une pièce que la postérité trouvera bonne. Sans doute, si l'on bat uniquement monnaie avec le théâtre, si l'on a besoin du succès immédiat, il est bon de consulter le goût actuel du public et de le contenter. Mais l'art dramatique n'a rien à démêler avec ce négoce. Il est supérieur à l'engouement et aux caprices. On dit aux auteurs: «Vous écrivez pour le public, il faut donc vous faire

entendre de lui et lui plaire.» Cela est spécieux, car on peut parfaitement écrire pour le public, tout en lui déplaisant, de façon à lui donner un goût nouveau; ce qui s'est passé bien souvent. Toute la querelle est dans ces deux façons d'être: ceux qui songent uniquement au succès et qui l'atteignent en flattant une génération; ceux qui songent uniquement à l'art et qui se haussent pour voir, par-dessus la génération présente, les générations à venir.

Plus je vais, et plus je suis persuadé d'une chose: c'est qu'au théâtre, comme dans tous les autres arts d'ailleurs, il n'existe pas de règles véritables en dehors des lois naturelles qui constituent cet art. Ainsi, il est certain que, pour un peintre, les figures ont fatalement un nez, une bouche et deux yeux; mais quant à l'expression de la figure, à la vie même, elle lui appartient. De même au théâtre, il est nécessaire que les personnages entrent, causent et sortent. Et c'est tout; l'auteur reste ensuite le maître absolu de son oeuvre.

Pour conclure, ce n'est pas le public qui doit imposer son goût aux auteurs, ce sont les auteurs qui ont charge de diriger le public. En littérature, il ne peut exister d'autre souveraineté que celle du génie. La souveraineté du peuple est ici une croyance imbécile et dangereuse. Seul le génie marche en avant et pétrit comme une cire molle l'intelligence des générations.

III

Il est admis que les gens de province ouvrent de grands yeux dans nos théâtres, et admirent tout de confiance. Le journal qu'ils reçoivent de Paris a parlé, et l'on suppose qu'ils s'inclinent très bas, qu'ils n'osent juger à leur tour les pièces centenaires et les artistes applaudis par les Parisiens. C'est là une grande erreur.

Il n'y a pas de public plus difficile qu'un public de province. Telle est l'exacte vérité. J'entends un public formé par la bonne société d'une petite ville: les notaires, les avoués, les avocats, les médecins, les négociants. Ils sont habitués à être chez eux dans leur théâtre, sifflant les artistes qui leur déplaisent, formant leur troupe eux-mêmes, grâce à l'épreuve des trois débuts réglementaires. Notre engouement parisien les surprend toujours, parce qu'ils exigent avant tout d'un acteur de la conscience, une certaine moyenne de talent, un jeu uniforme et convenable; jamais, chez eux, une actrice ne se tirera d'une difficulté par une gambade; rien ne les choque comme ces fantaisies que l'argot des coulisses a nommées des «cascades». Aussi, quand ils viennent à Paris, ne peuvent-ils souvent s'expliquer la vogue extraordinaire de certaines étoiles de vaudeville et d'opérette. Ils restent ahuris et scandalisés.

Vingt fois, d'anciens amis de collège, débarqués à Paris pour huit jours, m'ont répété: «Nous sommes allés hier soir dans tel théâtre, et nous ne comprenons pas comment on peut tolérer

telle actrice ou tel acteur. Chez nous, on les sifflerait sans pitié.» Naturellement, je ne veux nommer personne. Mais on serait bien surpris, si l'on savait pour quelles étoiles les gens de province se montrent si sévères. Remarquez qu'au fond leurs critiques portent presque toujours juste. Ce qu'ils ne veulent pas comprendre, c'est le coup de folie de Paris, cette flamme du succès qui enlève tout, ces triomphes d'un jour que nous faisons surtout aux femmes, lorsqu'elles ont, en dehors de leur plus ou de leur moins de talent, le quelque chose qui nous gratte au bon endroit.

L'air de la province est autre. Les provinciaux ne vivent pas dans notre air, et c'est pourquoi ils suffoquent à Paris. En outre, il faut faire la part d'une certaine jalousie. Le point est délicat, je ne voudrais pas insister; mais il est évident que la continuelle apothéose de Paris finit par agacer les bons bourgeois des quatre coins de la France. On ne leur parle que de Paris, tout est superbe à Paris; alors, lorsqu'ils peuvent surprendre Paris en flagrant délit de mensonge et de bêtise, ils triomphent. Il faut les entendre: Vraiment, les Parisiens ne sont pas difficiles, ils font des succès à des cabotins que Marseille ou Lyon a usés, ils s'engouent des rebuts de Bordeaux ou de Toulouse. Le pis est que les provinciaux ont souvent raison. Je voudrais qu'on les écoutât juger en ce moment les troupes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Et ils retournent dans leurs villes, en haussant les épaules.

Ajoutez que le tapage de nos réclames irrite et déroute les gens qui, à cent et deux cents lieues, ne peuvent faire la part

de l'exagération. Ils ne sont pas dans le secret des coulisses, ils ne devinent pas ce qu'il y a sous une bordée d'articles élogieux, lancée à la tête du premier petit torchon de femme venu. Nous autres, nous sourions, nous savons ce qu'il faut croire. Eux, dans le milieu mort de leurs villes, en dehors de notre monde, doivent tout prendre argent comptant. Pendant des mois, ils lisent au cercle que mademoiselle X... est une merveille de beauté et de talent. A la longue, ils prennent du respect pour elle. Puis, quand ils la voient, leur désillusion est terrible. Rien d'étonnant à ce qu'ils nous traitent alors de farceurs.

Et ce n'est pas seulement les artistes que les provinciaux jugent avec sévérité, ce sont encore les pièces, jusqu'au personnel de nos théâtres. Je sais, par exemple, que l'importunité de nos ouvreuses les exaspère. Un de mes amis, furibond, me disait encore hier qu'il ne comprenait pas comment nous pouvions tolérer une pareille vexation. Quant aux pièces, elles ne les satisfont presque jamais, parce que le plus souvent elles leur échappent; je parle des pièces courantes, de celles dont Paris consomme deux ou trois douzaines par hiver. On a dit avec raison qu'une bonne moitié du répertoire actuel n'est plus compris au delà des fortifications. Les allusions ne portent plus, la fleur parisienne se fane, les pièces ne gardent que leur carcasse maigre. Dès lors, il est naturel qu'elles déplaisent à des gens qui les jugent pour leur mérite absolu.

Il ne faut donc pas croire à une admiration passive des provinciaux dans nos théâtres. S'il est très vrai qu'ils s'y portent

en foule, soyez certains qu'ils réservent leur libre jugement. Là curiosité les pousse, ils veulent épuisier les plaisirs de Paris; mais écoutez-les quand ils sortent, et vous verrez qu'ils se prononcent très carrément, qu'ils ont trois fois sur quatre des airs dédaigneux et fâchés, comme si l'on venait de les prendre à quelque attrape-nigauds.

Un autre fait que j'ai constaté et qui est très sensible en ce moment, c'est la passion de la province pour les théâtres lyriques. Un provincial qui se hasarderà à passer une soirée à la Comédie-Française ira trois et quatre fois à l'Opéra. Je veux bien admettre que ce soit réellement la musique qui soulève une si belle passion. Mais encore faut-il expliquer les circonstances qui entretiennent et qui accroissent chaque jour un pareil mouvement. Nous ne sommes pas une nation assez mélomane pour qu'il n'y ait point à cela, en dehors de la musique, des particularités déterminantes.

La province va en masse à l'Opéra pour une des raisons que j'ai dites plus haut. Souvent les comédies, les vaudevilles lui échappent. Au contraire, elle comprend toujours un opéra. Il suffit qu'on chante, les étrangers eux-mêmes n'ont pas besoin de suivre les paroles.

Je cours le risque d'ameuter les musiciens contre moi, mais je dirai toute ma pensée. La littérature demande une culture de l'esprit, une somme d'intelligence, pour être goûtée; tandis qu'il ne faut guère qu'un tempérament pour prendre à la musique de vives jouissances. Certainement, j'admets une éducation de l'oreille, un sens particulier du beau musical; je veux bien

même qu'on ne puisse pénétrer les grands maîtres qu'avec un raffinement extrême de la sensation. Nous n'en restons pas moins dans le domaine pur des sens, l'intelligence peut rester absente. Ainsi, je me souviens d'avoir souvent étudié, aux concerts populaires de M. Pasdeloup, des tailleurs ou des cordonniers alsaciens, des ouvriers buvant béatement du Beethoven, tandis que des messieurs avaient une admiration de commande parfaitement visible. Le rêve d'un cordonnier qui écoute la symphonie en *la*, vaut le rêve d'un élève de l'École polytechnique. Un opéra ne demande pas à être compris, il demande à être senti. En tous cas, il suffit de le sentir pour s'y récréer; au lieu que, si l'on ne comprend pas une comédie ou un drame, on s'ennuie à mourir.

Eh bien, voilà pourquoi, selon moi, la province préfère un opéra à une comédie. Prenons un jeune homme sorti d'un collège, ayant fait son droit dans une Faculté voisine, devenu chez lui avocat, avoué ou notaire. Certes, ce n'est point un sot. Il a la teinture classique, il sait par coeur des fragments de Boileau et de Racine. Seulement, les années coulent, il ne suit pas le mouvement littéraire, il reste fermé aux nouvelles tentatives dramatiques. Cela se passe pour lui dans un monde inconnu et ne l'intéresse pas. Il lui faudrait faire un effort d'intelligence, qui le dérangerait dans ses habitudes de paresse d'esprit. En un mot, comme il le dit lui-même en riant, il est rouillé; à quoi bon se dérouiller, quand l'occasion de le faire se présente au plus une fois par an? Le plus simple est de lâcher la littérature et de se

contenter de la musique.

Avec la musique, c'est une douce somnolence. Aucun besoin de penser. Cela est exquis. On ne sait pas jusqu'où peut aller la peur de la pensée. Avoir des idées, les comparer, en tirer un jugement, quel labeur écrasant, quelle complication de rouages, comme cela fatigue! Tandis qu'il est si commode d'avoir la tête vide, de se laisser aller à une digestion aimable, dans un bain de mélodie! Voilà le bonheur parfait. On est léger de cervelle, on jouit dans sa chair, toute la sensualité est éveillée. Je ne parle pas des décors, de la mise en scène, des danses, qui font de nos grands opéras des féeries, des spectacles flattant la vue autant que l'oreille.

Questionnez dix provinciaux, huit vous parleront de l'Opéra avec passion, tandis qu'ils montreront une admiration digne pour la Comédie-Française. Et ce que je dis des provinciaux, je devrais l'étendre aux Parisiens, aux spectateurs en général. Cela explique l'importance énorme que prend chez nous le théâtre de l'Opéra; il reçoit la subvention la plus forte, il est logé dans un palais, il fait des recettes colossales, il remue tout un peuple. Examinez, à côté, le Théâtre-Français, dont la prospérité est pourtant si grande en ce moment: on dirait une bicoque. Je dois confesser une faiblesse: le théâtre de l'Opéra, avec son gonflement démesuré, me fâche. Il tient une trop large place, qu'il vole à la littérature, aux chefs-d'oeuvre de notre langue, à l'esprit humain. Je vois en lui le triomphe de la sensualité et de la polissonnerie publiques. Certes, je n'entends pas me poser

en moraliste; au fond, toute décomposition m'intéresse. Mais j'estime qu'un peuple qui élève un pareil temple à la musique et à la danse, montre une inquiétante lâcheté devant la pensée.

IV

Nos artistes de la Comédie-Française viennent de donner à Londres une série de représentations. Le succès d'argent et de curiosité paraît indiscutable. On a publié des chiffres qui sont vrais sans doute. La Comédie-Française a fait salle comble tous les soirs. C'est déjà là un fait caractéristique. J'ai vu une troupe anglaise jouer dans un théâtre de Paris; la salle était vide, et les rares spectateurs pouffaient de gaieté. Pourtant, la troupe donnait du Shakespeare. Il est vrai qu'à part deux ou trois acteurs, les autres étaient bien médiocres. Mais l'Angleterre pourrait nous envoyer ses meilleurs comédiens, je crois que Paris se dérangerait difficilement pour aller les voir. Rappelez-vous les maigres recettes réalisées par Salvini. Pour nous, les théâtres étrangers n'existent pas, et nous sommes portés à nous égayer de ce qui n'est point dans le génie de notre race. Les Anglais viennent donc de nous donner un exemple de goût littéraire, soit que notre répertoire et nos comédiens leur plaisent réellement, soit qu'ils aient voulu simplement montrer de la politesse pour la littérature d'un grand peuple voisin.

Est ce bien, à la vérité, un goût littéraire qui a empli chaque soir la salle du Gaiety's Théâtre? C'est ici que des documents

exacts seraient nécessaires. Mais, avant d'étudier ce point, je dois dire que je n'ai jamais compris la querelle qu'on a cherchée à la Comédie-Française, lorsqu'il a été question de son voyage à Londres. J'ai lu là-dessus des articles d'une fureur bien étrange. Les plus doux accusaient nos artistes de cupidité et leur déniaient le droit de passer la Manche. D'autres prévoyaient un naufrage et se lamentaient. Avouez que cela paraît comique aujourd'hui. Une seule chose était à craindre: l'insuccès, des salles vides, une diminution de prestige. Mais, là-dessus, on pouvait être tranquille; les recettes étaient quand même assurées, ce qui suffisait; car, pour le véritable effet produit par les oeuvres et par les interprètes, il était à l'avance certain, je le répète, qu'on ne saurait jamais exactement à quoi s'en tenir. Les journaux anglais ont été courtois, et nos journaux français se sont montrés patriotes. Dès lors, la Comédie-Française avait mille fois raison de se risquer; elle partait pour un triomphe, pour le demi-million de recettes qu'on vient de publier. Certes, je ne suis guère chauvin de mon naturel; mais, personnellement, j'ai vu avec plaisir nos comédiens aller faire une expérience intéressante dans un pays où ils étaient certains d'être bien reçus, même s'ils ne plaisaient pas complètement.

Cela me ramène à analyser les raisons qui ont amené le public anglais en foule. Je ne crois pas à une passion littéraire bien forte. Il y a eu plutôt un courant de mode et de curiosité. Nous tenons, à cette heure, en Europe, une situation littéraire de combat. Non seulement on nous pille, mais on

nous discute. Notre littérature soulève toutes sortes de points sociaux, philosophiques, scientifiques; de là, le bruit qu'un de nos livres ou qu'une de nos pièces fait à l'étranger. L'Allemagne et l'Angleterre, par exemple, ne peuvent nous lire sans se fâcher souvent. En un mot, notre littérature sent le fagot. Je suis persuadé qu'une bonne partie du public anglais a été attirée par le désir de se rendre enfin compte d'un théâtre qu'il ne comprend pas. C'était là les gens sérieux. Ajoutez les curieux mondains, ceux qui écoutent une tragédie française comme on écoute un opéra italien, ceux encore qui se piquent d'être au courant de notre littérature, et vous obtiendrez la foule qui a suivi les représentations du Gaiety's Théâtre.

Et ce qui s'est passé prouve bien la vérité de ce que j'avance. Tous les critiques ont constaté que nos tragédies classiques ont eu le succès le plus vif. C'est que nos tragédies sont des morceaux consacrés; les Anglais sachant le français les connaissent pour les avoir apprises par coeur. Après les tragédies, ce seraient les drames lyriques de Victor Hugo qu'on aurait applaudis, et rien de plus explicable ici encore: la musique du vers a tout emporté, ces drames ont passé comme des livrets d'opéra, grâce à la voix superbe des interprètes, sans qu'on s'avisât un instant de discuter la vraisemblance. Mais, arrivés devant les Fourchambault, de M. Emile Augier, et devant tout le théâtre de M. Dumas, les Anglais se sont cabrés. On les dérangeait brutalement dans leur façon d'entendre la littérature, et ils n'ont plus montré qu'une froide politesse.

L'expérience est faite aujourd'hui. J'en suis bien heureux. Le voyage de la Comédie-Française à Londres n'aurait-il que prouvé où en est l'Angleterre devant la formule naturaliste moderne, que je le considérerais comme d'une grande utilité. Il est entendu que le peuple qui a produit Shakespeare et Ben Jonson, pour ne citer que ces deux noms, en est tombé à ne pouvoir plus supporter aujourd'hui les hardiesses de M. Dumas.

Je ne puis résumer ici l'histoire de la littérature anglaise. Mais lisez l'ouvrage si remarquable de M. Taine, et vous verrez que pas une littérature n'a eu un débordement plus large ni plus hardi d'originalité. Le génie saxon a dépassé en vigueur et en crudité tout ce qu'on connaît. Et c'est maintenant cette littérature anglaise, après la longue action du protestantisme, qui en est arrivée à ne plus tolérer à la scène un enfant naturel ou une femme adultère. Tout le génie libre de Shakespeare, toute la crudité superbe de Ben Jonson ont abouti à des romans d'une médiocrité écoeurante, à des mélodrames ineptes dont nos théâtres de barrière ne voudraient pas.

J'ai lu près d'une cinquantaine de romans anglais écrits dans ces dernières années. Cela est au-dessous de tout. Je parle de romans signés par des écrivains qui ont la vogue. Certainement, nos feuilletonistes, dont nous faisons fi, ont plus d'imagination et de largeur. Dans les romans anglais, la même intrigue, une bigamie, ou bien un enfant perdu et retrouvé, ou encore les souffrances d'une institutrice, d'une créature sympathique quelconque, est le fond en quelque sorte hiératique dont pas un

romancier ne s'écarte. Ce sont des contes du chanoine Schmidt, démesurément grossis et destinés à être lus en famille. Quand un écrivain a le malheur de sortir du moule, on le conspue. Je viens, par exemple, de lire la *Chaîne du Diable*, un roman que M. Edouard Jenkins a écrit contre l'ivrognerie anglaise, comme oeuvre d'observation et d'art, c'est bien médiocre; mais il a suffi qu'il dise quelques vérités sur les vices anglais, pour qu'on l'accablât de gros mots. Depuis Dickens, aucun romancier puissant et original ne s'est révélé. Et que de choses j'aurais à dire sur Dickens, si vibrant et si intense comme évocateur de la vie extérieure, mais si pauvre comme analyste de l'homme et comme compilateur de documents humains!

Quant au théâtre anglais actuel, il existe à peine, de l'avis de tous. Nous n'avons jamais eu l'idée, à part deux ou trois exceptions, de faire des emprunts à ce théâtre; tandis que Londres vit en partie d'adaptations faites d'après nos pièces. Et le pis est que le théâtre est là-bas plus châtré encore que le roman. Les Anglais, à la scène, ne tolèrent plus la moindre étude humaine un peu sérieuse. Ils tournent tout à la romance, à une certaine honnêteté conventionnelle. De là, à coup sûr, la médiocrité où s'agite leur littérature dramatique. Ils sont tombés au mélodrame, et ils tomberont plus bas, car on tue une littérature, lorsqu'on lui interdit la vérité humaine. N'est-il pas curieux et triste que le génie anglais, qui a eu dans les siècles passés la floraison des plus violents tempéraments d'écrivains, ne donne plus naissance, à la suite d'une certaine évolution sociale, qu'à des écrivains

émasculés, qu'à des bas bleus qui ne valent pas Ponson du Terrail? Et cela juste à l'heure où l'esprit d'observation et d'expérience emporte notre siècle à l'étude et à la solution de tous les problèmes.

Nous nous trouvons donc devant une conséquence de l'état social, qu'il serait trop long d'étudier. Remarquez que la convention dans les personnages et dans les idées est d'autant plus singulière que le public anglais exige le naturalisme dans le monde extérieur. Il n'y a pas de naturaliste plus minutieux ni plus exact que Dickens, lorsqu'il décrit et qu'il met en scène un personnage; il refuse simplement d'aller au delà de la peau, jusqu'à la chair. De même, les décors sont merveilleux à Londres, si les pièces restent médiocres. C'est ici un peuple pratique, très positif, exigeant la vérité dans les accessoires, mais se fâchant dès qu'on veut disséquer l'homme. J'ajouterai que le mouvement philosophique, en Angleterre, est des plus audacieux, que le positivisme s'y élargit, que Darwin y a bouleversé toutes les données anciennes, pour ouvrir une nouvelle voie où la science marche à cette heure. Que conclure de ces contradictions? Évidemment, si la littérature anglaise reste stationnaire et ne peut supporter la conquête du vrai, c'est que l'évolution ne l'a pas encore atteinte, c'est qu'il y a des empêchements sociaux qui devront disparaître pour que le roman et le théâtre s'élargissent à leur tour par l'observation et l'analyse.

J'en voulais venir à ceci, que nous n'avons pas à nous émouvoir des opinions portées par le public anglais sur nos oeuvres

dramatiques. Le milieu littéraire n'est pas le même à Paris qu'à Londres, heureusement. Que les Anglais n'aient pas compris Musset, qu'ils aient jugé M. Dumas trop vrai, cela n'a d'autre intérêt pour nous que de nous renseigner sur l'état littéraire de nos voisins. Nous sommes, eux et nous, à des points de vue trop différents. Jamais nous n'admettrons qu'on condamne une oeuvre, parce que l'héroïne est une femme adultère, au lieu d'être une bigame. Dans ces conditions, il n'y a qu'à remercier les Anglais d'avoir fait à nos artistes un accueil si flatteur; mais il n'y a pas à vouloir profiter une seconde des jugements qu'ils ont pu exprimer sur nos oeuvres. Les points de départ sont trop différents, nous ne pouvons nous entendre.

Voilà ce que j'avais à dire, d'autant plus qu'un de nos critiques déclarait dernièrement qu'il s'était beaucoup régalé d'un article paru dans le *Times* contre le naturalisme. Il faut renvoyer simplement le rédacteur du *Times* à la lecture de Shakespeare, et lui recommander le *Volpone*, de Ben Jonson. Que le public de Londres en reste à notre théâtre classique et à notre théâtre romantique, cela s'explique par l'impossibilité où il se trouve de comprendre notre répertoire moderne, étant donnés l'éducation et le milieu social anglais. Mais ce n'est pas une raison pour que nos critiques s'amuse des plaisanteries du *Times* sur une évolution littéraire qui fait notre gloire depuis Diderot.

Quant au rédacteur du *Times*, il fera bien de méditer cette pensée: Les bâtards de Shakespeare n'ont pas le droit de se moquer des enfants légitimes de Balzac.

DES SUBVENTIONS

Lors de la discussion du budget, tout le monde a été frappé des sommes que l'État donne à la musique, sommes énormes relativement aux sommes modestes qu'il accorde à la littérature. Les subventions de la Comédie-Française et de l'Odéon, mises en regard des subventions des théâtres lyriques, sont absolument ridicules. Et ce n'était pas tout, on parlait alors de la création de nouvelles salles lyriques, la presse entière s'intéressait au sort des musiciens et de leurs oeuvres, il y avait une véritable pression de l'opinion sur le gouvernement pour obtenir de lui de nouveaux sacrifices en faveur de la musique. De la littérature, pas un mot.

J'ai déjà dit que je voyais, dans cette apothéose de l'opéra chez nous, la haine des foules contre la pensée. C'est une fatigue que d'aller à la Comédie-Française, pour un homme qui a bien dîné; il faut qu'il comprenne, grosse besogne. Au contraire, à l'Opéra, il n'a qu'à se laisser bercer, aucune instruction n'est nécessaire: l'épicier du coin jouira autant que le mélomane le plus raffiné. Et il y a, en outre, la féerie dans l'opéra, les ballets avec le nu des danseuses, les décors avec l'éblouissement de l'éclairage. Tout cela s'adresse directement aux sens du spectateur et ne lui demande aucun effort d'intelligence. De là le temple superbe qu'on a bâti à la musique, lorsque presque en face, à l'autre bout d'une avenue, la littérature est en comparaison logée comme une petite bourgeoise froide, ennuyeuse, raisonneuse, et qui

serait déplacée dans ce luxe d'entretien. C'est le mot, on entretient la musique en France. Rien de moins viril pour la santé intellectuelle d'un peuple.

Devant cette disproportion des sommes consacrées à la littérature et à la musique, il s'est donc trouvé un grand nombre de personnes qui ont réclamé. Il semble juste que les subventions soient réparties plus équitablement. Si l'on aborde le côté pratique, les résultats obtenus, la surprise est aussi grande; car on en arrive à établir que les centaines de mille francs jetées dans le tonneau sans fond des théâtres lyriques, se trouvent encore insuffisantes et n'ont guère amené que des faillites. L'Opéra lui-même, qui reste une entreprise particulière très prospère, n'a plus produit de grandes oeuvres depuis longtemps et doit vivre sur son répertoire, avec une troupe que la critique compétente déclare de plus en plus médiocre. N'importe, on s'entête. Quand un théâtre lyrique croule, ce qui se présente à chaque saison, on s'ingénie aussitôt pour en ouvrir un autre. La presse entre en campagne, les ministres se font tendres. Il nous faut des orchestres et des danseuses, dussent-ils nous ruiner. Singulier art qu'on ne peut étayer qu'avec des millions, plaisir si cher qu'on ne parvient pas à le donner aux Parisiens, même en le payant avec l'argent de tous les Français!

Dès lors, le raisonnement est simple. Pourquoi s'entêter? Pourquoi donner des primes aux faillites? La musique tiendrait moins de place que cela ne serait pas un mal. Je ne puis, personnellement, passer devant l'Opéra sans éprouver une sourde

colère. J'ai une si parfaite indifférence pour la littérature qu'on fait là dedans, que je trouve exaspérant d'avoir logé des roulades et des ronds de jambe dans ce palais d'or et de marbre qui écrase la ville.

Et je me joins donc très volontiers aux journalistes que cet état de choses a blessés. Qu'on partage les subventions entre la musique et la littérature; qu'on augmente surtout la subvention de l'Odéon, pour lui permettre de risquer des tentatives avec les jeunes auteurs dramatiques; qu'on essaye même de créer un théâtre de drames populaires, ouvert à tous les essais. Rien de mieux.

Voilà pour le principe. Maintenant, en pratique, je ne crois pas à la puissance de l'argent, lorsqu'il s'agit d'art. Voyez ce qui se passe pour la musique; les subventions sont dévorées comme des feux de paille, et les directeurs se trouvent forcés de déposer leur bilan. Si les subventions étaient plus fortes, ils mangeraient davantage, voilà tout, pour faire prospérer un théâtre, il ne faut pas des millions, il faut de grandes oeuvres; des millions ne peuvent soutenir des oeuvres médiocres, tandis que de grandes oeuvres apportent précisément des millions avec elles. Je ne veux pas parler musique, je ne cherche pas à savoir si les théâtres lyriques ne traversent point en ce moment la même crise que les théâtres de drames. C'est la question littéraire que je désire traiter, et j'y arrive.

D'abord, j'enregistre un aveu. Voici trois ans que je ne cesse de répéter que le drame se meurt, que le drame est

mort. Lorsque j'ai dit que les planches étaient vides, on m'a répondu que j'insultais nos gloires dramatiques; à entendre la critique, jamais le théâtre n'aurait jeté un tel éclat en France. Et voilà brusquement que l'on confesse notre pauvreté et notre médiocrité. On me donne raison, après s'être fâché et m'avoir quelque peu injurié. On constate la crise actuelle, on se lamente sur le malheureux sort de la Porte-Saint-Martin, vouée aux ours et aux baleines; de la Gaieté, agonisant avec la féerie; du Châtelet et du Théâtre-Historique, vivant de reprises; de l'Ambigu, où les directions se succèdent sous une pluie battante de protêts. Eh bien! nous sommes donc enfin d'accord. Tout va de mal en pis, le drame est en train de disparaître, si on ne parvient pas à le ressusciter. Je n'ai jamais dit autre chose.

Seulement, je crois fort que nous différons absolument sur le remède possible. La queue romantique, inquiète et irritée de la disparition du drame selon la formule de 1830, s'est avisée de déclarer que, si le drame mourait, cela venait simplement de ce qu'on n'avait point assez d'argent pour le faire vivre. Mon Dieu! c'était bien simple; si l'on voulait une renaissance, il s'agissait simplement d'ouvrir un nouveau théâtre qui jouerait, aux frais de l'État, toutes les oeuvres dramatiques de débutants, dans lesquelles on trouverait des promesses plus ou moins nettes de talent. En un mot, les oeuvres existent; ce qui manque, ce sont les théâtres.

Vraiment, de qui se moque-t-on? Où sont-elles, les oeuvres? Je demande à les voir. C'est justement parce qu'il n'y a pas

d'oeuvres que les théâtres se ruinent. Je n'ai jamais cru aux chefs d'oeuvre inconnus. Toutes sortes de légendes mauvaises circulent sur l'impossibilité où est un débutant d'arriver au public. Ce qu'il faut dire, c'est que toute bonne pièce a été jouée, c'est qu'on ne pourrait citer un drame ou une comédie de mérite qui n'ait eu son heure et son succès. Voilà la vérité, la vérité consolante, qui est bonne pour les forts, si elle gêne les incompris et les impuissants.

Certes, les directeurs se trompent souvent, et ils penchent naturellement davantage vers les succès d'argent que vers les spéculations littéraires pures. Mais quel est le directeur qui repousserait une bonne pièce, s'il la croyait bonne? Il faudra toujours passer par un jugement, même dans un théâtre ouvert exprès pour les débutants; et il y aura une coterie, et il y aura des sottises. Sottise pour sottise, celle de l'homme qui défend sa bourse est encore plus soucieuse de la réussite. Aujourd'hui, tous les directeurs en sont à chercher des pièces; ils sentent, leurs fournisseurs habituels vieillir, ils s'inquiètent, ils voudraient du nouveau. Questionnez-les, ils vous diront qu'ils feraient le voyage de toutes les mansardes de Paris, s'ils savaient qu'un garçon de talent se cachât quelque part. Ils ne trouvent rien, rien, rien, telle est la triste vérité.

Or, c'est l'instant que l'on choisit pour réclamer l'ouverture d'un nouveau théâtre. La Porte-Saint-Martin, l'Ambigu, le Théâtre-Historique ne trouvent plus de drames; vite ouvrons une salle nouvelle, pour élargir la disette des bonnes pièces. Et qu'on ne vienne pas dire que, systématiquement, les directeurs

repoussent les tentatives; ils ont tout essayé, les drames à panaches, les drames historiques, les drames taillés sur le patron de 1830. S'ils ont abandonné la partie, c'est que le public s'est désintéressé de ces formules anciennes, c'est que les prétendus jeunes, les poètes figés qui leur apportent ces pastiches, n'ont absolument aucune originalité dans le ventre. On ne galvanise pas le passé. Au théâtre surtout, il n'est pas permis de retourner en arrière. C'est l'époque, c'est le milieu ambiant, c'est le courant des esprits qui font les pièces vivantes.

Et ce n'est pas tout. Il n'y a pas que les pièces qui manquent, les acteurs eux aussi font défaut. Je ne veux nommer aucun théâtre, mais presque toutes les troupes sont pitoyables, si l'on excepte quelques artistes de talent. Les traditions du drame romantique se perdent; il faut attendre qu'une génération de comédiens apporte l'esprit nouveau. En attendant, si un grand théâtre s'ouvrait, il aurait toutes les peines du monde à réunir une troupe convenable.

Oui, le drame d'hier est mort; oui, il n'y a plus de directeur pour le recevoir, plus d'artistes pour le jouer, plus de public pour l'entendre. Mais c'est une idée baroque que de vouloir le ressusciter à coups de billets de banque. L'État donnerait des millions qu'il ne mettrait pas debout ce cadavre. Il n'y a qu'une façon de rendre au drame tout son éclat: c'est de le renouveler. Le drame romantique est aussi mort que la tragédie. Attendez que l'évolution s'achève, qu'on trouve le théâtre de l'époque, celui qui sera fait avec notre sang et notre chair, à nous autres contemporains, et vous verrez les théâtres revivre. Il faut de

la passion dans une littérature. Quand une formule tombe aux mains des imitateurs, elle disparaît vite. Nous avons besoin de créateurs originaux.

Ce sont là des idées bien simples, d'une vérité presque puérile tant elle est évidente, et je m'étonne que j'aie besoin de les répéter si souvent pour convaincre le monde. Il est certain que chaque période historique a sa littérature, son roman et son théâtre. Pourquoi veut-on alors que nous ayons la littérature de Louis-Philippe et de l'empire? Depuis 1870, après une catastrophe épouvantable qui a retourné profondément la nation, nous vivons dans une époque nouvelle. Des hommes politiques nouveaux se sont produits, ont mis la main sur le pouvoir et ont aidé à l'évolution qui nous emporte vers la formule sociale de demain. Dès lors, il doit se produire en littérature une évolution semblable; nous allons, nous aussi, à une formule qui triomphera demain; des hommes nouveaux travaillent à son succès, fatalement, jouant le rôle qu'ils sont venus jouer. Tout cela est mathématique, tout cela est régi par des lois que nous ne connaissons pas encore bien, mais que nous commençons à entrevoir.

Il serait aussi ridicule de vouloir revenir au mouvement romantique que de songer à recommencer les journées de 1830. Aujourd'hui, la liberté est conquise, et nous tâchons d'asseoir le gouvernement et la littérature sur des données scientifiques. Je jette ici au courant de la plume de grosses idées, sur lesquelles j'aimerais à m'étendre un jour.

Donc, pour conclure, si je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'on subventionne la littérature, si je trouve très bon qu'on entretienne un peu moins galamment l'Opéra pour donner davantage à l'Odéon, je suis absolument persuadé que l'argent ne fera pas naître un homme de génie et ne l'aidera même pas à se produire; car le propre du génie est de s'affirmer au milieu des obstacles. Donnez de l'argent, il ira aux médiocres, aux farceurs de l'histoire et du patriotisme; peut-être même cela causera-t-il plus de tort que de bien, mais il faut que tout le monde vive. Seulement, l'avenir se fera de lui-même, en dehors de vos patronages et de vos subventions, par l'évolution naturaliste du siècle, par cet esprit de logique et de science qui transforme en ce moment le corps social tout entier. Que les faibles meurent, les reins cassés; c'est la loi. Quant aux forts, ils ne relèvent que d'eux-mêmes; ils apportent un appui à l'État et ils n'attendent rien de lui.

LES DÉCORS ET LES ACCESSOIRES

I

Je veux parler du mouvement naturaliste qui se produit au théâtre, simplement au point de vue des décors et des accessoires. On sait qu'il y a deux avis parfaitement tranchés sur la question: les uns voudraient qu'on en restât à la nudité du décor classique, les autres exigent la reproduction du milieu exact, si compliquée qu'elle soit. Je suis évidemment de l'opinion de ceux-ci; seulement, j'ai mes raisons à donner.

Il faut étudier la question dans l'histoire même de notre théâtre national. L'ancienne parade de foire, le mystère joué sur des tréteaux, toutes ces scènes dites en plein vent d'où sont sorties, parfaites et équilibrées, les tragédies et les comédies du dix-septième siècle, se jouaient entre trois lambeaux tendus sur des perches. L'imagination du public suppléait au décor absent. Plus tard, avec Corneille, Molière et Racine, chaque théâtre avait une place publique, un salon, une forêt, un temple; même la forêt ne servait guère, je crois. L'unité de lieu, qui était une règle strictement observée, impliquait ce peu de variété. Chaque pièce ne nécessitait, qu'un décor; et comme, d'autre part, tous les personnages devaient se rencontrer dans ce décor, les auteurs choisissaient fatalement les mêmes milieux neutres, ce

qui permettait au même salon, à la même rue, au même temple de s'adapter à toutes les actions imaginables.

J'insiste, parce que nous sommes là aux sources de la tradition. Il ne faudrait pas croire que cette uniformité, cet effacement du décor, vissent de la barbarie de l'époque, de l'enfance de l'art décoratif. Ce qui le prouve, c'est que certains opéras, certaines pièces de gala, ont été montées alors avec un luxe de peintures, une complication de machines extraordinaire. Le rôle neutre du décor était dans l'esthétique même du temps.

On n'a qu'à assister, de nos jours, à la représentation d'une tragédie ou d'une comédie classique. Pas un instant le décor n'influe sur la marche de la pièce. Parfois, des valets apportent des sièges ou une table; il arrive même qu'ils posent ces sièges au beau milieu d'une rue. Les autres meubles, les cheminées, tout se trouve peint dans les fonds. Et cela semble fort naturel. L'action se passe en l'air, les personnages sont des types qui défilent, et non des personnalités qui vivent. Je ne discute pas aujourd'hui la formule classique, je constate simplement que les argumentations, les analyses de caractère, l'étude dialoguée des passions, se déroulant devant le trou du souffleur sans que les milieux eussent jamais à intervenir, se détachaient d'autant plus puissamment que le fond avait moins d'importance.

Ce qu'il faut donc poser comme une vérité démontrée, c'est que l'insouciance du dix-septième siècle pour la vérité du décor vient de ce que la nature ambiante, les milieux, n'étaient pas regardés alors comme pouvant avoir une influence quelconque

sur l'action et sur les personnages. Dans la littérature du temps, la nature comptait peu. L'homme seul était noble, et encore l'homme dépouillé de son humanité, l'homme abstrait, étudié dans son fonctionnement d'être logique et passionnel. Un paysage au théâtre, qu'était-ce cela? on ne voyait pas les paysages réels, tels qu'ils s'élargissent par les temps de soleil ou de pluie. Un salon complètement meublé, avec la vie qui l'échauffe et lui donne une existence propre, pourquoi faire? les personnages ne vivaient pas, n'habitaient pas, ne faisaient que passer pour déclamer les morceaux qu'ils avaient à dire.

C'est de cette formule que notre théâtre est parti. Je ne puis faire l'historique des phases qu'il a parcourues. Mais il est facile de constater qu'un mouvement lent et continu s'est opéré, accordant chaque jour plus d'importance à l'influence des milieux. D'ailleurs, l'évolution littéraire des deux derniers siècles est tout entière dans cet envahissement de la nature. L'homme n'a plus été seul, on a cru que les campagnes, les villes, les cieux différents méritaient qu'on les étudiât et qu'on les donnât comme un cadre immense à l'humanité. On est même allé plus loin, on a prétendu qu'il était impossible de bien connaître l'homme, si on ne l'analysait pas avec son vêtement, sa maison, son pays. Dès lors, les personnages abstraits ont disparu. On a présenté des individualités, en les faisant vivre de la vie contemporaine.

Le théâtre a fatalement obéi à cette évolution. Je sais que certains critiques font du théâtre une chose immuable, un art hiératique dont il ne faut pas sortir. Mais c'est là une plaisanterie

que les faits démentent tous les jours. Nous avons eu les tragédies de Voltaire, où le décor jouait déjà un rôle; nous avons eu les drames romantiques qui ont inventé le décor fantaisiste et en ont tiré les plus grands effets possibles; nous avons eu les bals de Scribe, dansés dans un fond de salon; et nous en sommes arrivés au cerisier véritable de l'*Ami Fritz*, à l'atelier du peintre impressionniste de la *Cigale*, au cercle si étonnamment exact du *Club*. Que l'on fasse cette étude avec soin, on verra toutes les transitions, on se convaincra que les résultats d'aujourd'hui ont été préparés et amenés de longue main par l'évolution même de notre littérature.

Je me répète, pour mieux me faire entendre. Le malheur, ai-je dit, est qu'on veut mettre le théâtre à part, le considérer comme d'essence absolument différente. Sans doute, il a son optique. Mais ne le voit-on pas de tout temps obéir au mouvement de l'époque? A cette heure, le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente. Il est fatal que le théâtre cède à cette impulsion, lorsque le roman n'est plus lui-même qu'une enquête universelle, qu'un procès-verbal dressé sur chaque fait. Nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils; ils écrivent, et il leur faut des tables; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet. D'autre part, nous étudions tous les mondes, nos pièces nous

promèment dans tous les lieux imaginables, les tableaux les plus variés doivent forcément défiler devant la rampe. C'est là une nécessité de notre formule dramatique actuelle.

La théorie des critiques que fâche cette reproduction minutieuse, est que cela nuit à l'intérêt de la pièce jouée. J'avoue ne pas bien comprendre. Ainsi, on soutient cette thèse que seuls les meubles ou les objets qui servent comme accessoires devraient être réels; il faudrait peindre les autres dans le décor. Dès lors, quand on verrait un fauteuil, on se dirait tout bas: «Ah! ah! le personnage va s'asseoir»; ou bien, quand on apercevrait une carafe sur un meuble: «Tiens! tiens! le personnage aura soif»; ou bien, s'il y avait une corbeille à ouvrage au premier plan: «Très bien! l'héroïne brodera en écoutant quelque déclaration.» Je n'invente rien, il y a des personnes, paraît-il, que ces devinettes enfantines amusent beaucoup. Lorsque le salon est complètement meublé, qu'il se trouve empli de bibelots, cela les dérouté, et ils sont tentés de crier: «Ce n'est pas du théâtre!»

En effet, ce n'est pas du théâtre, si l'on continue à vouloir regarder le théâtre comme le triomphe quand même de la convention. On nous dit: «Quoi que vous fassiez, il y a des conventions qui seront éternelles.» C'est vrai, mais cela n'empêche pas que, lorsque l'heure d'une convention a sonné, elle disparaît. On a bien enterré l'unité de lieu; cela n'a rien d'étonnant que nous soyons en train de compléter le mouvement, en donnant au décor toute l'exactitude possible. C'est la même évolution qui continue. Les conventions qui persistent n'ont rien à voir avec

les conventions qui partent. Une de moins, c'est toujours quelque chose.

Comment ne sent-on pas tout l'intérêt qu'un décor exact ajoute à l'action? Un décor exact, un salon par exemple avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages. Et comme les acteurs y sont à l'aise, comme ils y vivent bien de la vie qu'ils doivent vivre! C'est une intimité, un coin naturel et charmant. Je sais que, pour goûter cela, il faut aimer voir les acteurs vivre la pièce, au lieu de les voir la jouer. Il y a là toute une nouvelle formule. Scribe, par exemple, n'a pas besoin des milieux réels, parce que ses personnages sont en carton. Je parle uniquement du décor exact pour les pièces où il y aurait des personnages en chair et en os, apportant avec, eux l'air qu'ils respirent.

Un critique a dit avec beaucoup de sagacité: «Autrefois, des personnages vrais s'agitaient dans des décors faux; aujourd'hui, ce sont des personnages faux qui s'agitent dans des décors vrais.» Cela est juste, si ce n'est que les types de la tragédie et de la comédie classiques sont vrais, sans être réels. Ils ont la vérité générale, les grands traits humains résumés en beaux vers; mais ils n'ont pas la vérité individuelle, vivante et agissante, telle que nous l'entendons aujourd'hui. Comme j'ai essayé de le prouver, le décor du dix-septième siècle allait en somme à merveille avec les personnages du théâtre de l'époque; il manquait comme eux de particularités, il restait large, effacé, très approprié aux

développements de la rhétorique et à la peinture de héros surhumains. Aussi est-ce un non-sens pour moi que de remonter les tragédies de Racine, par exemple, avec un grand éclat de costumes et de décors.

Mais où la critique a absolument raison, c'est lorsqu'il dit qu'aujourd'hui des personnages faux s'agitent dans des décors vrais. Je ne formule pas d'autre plainte, à chacune de mes études. L'évolution naturaliste au théâtre a fatalement commencé par le côté matériel, par la reproduction exacte des milieux. C'était là, en effet, le côté le plus commode. Le public devait être pris aisément. Aussi, depuis longtemps, l'évolution s'accomplit-elle. Quant aux personnages faux, ils sont moins faciles à transformer que les coulisses et les toiles de fond, car il s'agirait de trouver ici un homme de génie. Si les peintres décorateurs et les machinistes ont suffi pour une partie de la besogne, les auteurs dramatiques n'ont encore fait que tâtonner. Et le merveilleux, c'est que la seule exactitude dans les décors a suffi parfois pour assurer de grands succès.

En somme, n'est-ce pas un indice bien caractéristique? Il faut être aveugle pour ne pas comprendre où nous allons. Les critiques qui se plaignent de ce souci de l'exactitude dans les décors et les accessoires, ne devraient voir là qu'un des côtés de la question. Elle est beaucoup plus large, elle embrasse le mouvement littéraire du siècle entier, elle se trouve dans le courant irrésistible qui nous emporte tous au naturalisme. M. Sardou, dans les *Merveilleuses*, a voulu des tasses du Directoire; MM. Erckmann-

Chatrian ont exigé, dans l'*Ami Fritz*, une fontaine qui coulât; M. Gondinet, dans le *Club*, a demandé tous les accessoires authentiques d'un cercle. On peut sourire, hausser les épaules, dire que cela ne rend pas les oeuvres meilleures. Mais, derrière ces manies d'auteurs minutieux, il y a plus ou moins confusément la grande pensée d'un art de méthode et d'analyse, marchant parallèlement avec la science. Un écrivain viendra sans doute, qui mettra enfin au théâtre des personnages vrais dans des décors vrais, et alors on comprendra.

II

M. Francisque Sarcey, qui est l'autorité la plus compétente en la matière, a bien voulu répondre aux pages qu'on vient de lire. Il n'est point de mon avis, naturellement. M. Sarcey se contente de juger les oeuvres au jour le jour, sans s'inquiéter de l'ensemble de la production contemporaine, constatant simplement le succès ou l'insuccès, en donnant les raisons tirées de ce qu'il croit être la science absolue du théâtre. Je suis, au contraire, un philosophe esthéticien que passionne le spectacle des évolutions littéraires, qui se soucie peu au fond de la pièce jouée, presque toujours médiocre, et qui la regarde comme une indication plus ou moins nette d'une époque et d'un tempérament; en outre, je ne crois pas du tout à une science absolue, j'estime que tout peut se réaliser, au théâtre comme ailleurs. De là, nos divergences. Mais je suis bien tranquille, M. Sarcey se flatte d'apprendre chaque jour et

de se laisser convaincre par les faits. Il sera convaincu par le fait naturaliste comme il vient de l'être par le fait romantique, sur le tard.

La question des décors et des accessoires est un excellent terrain, circonscrit et nettement délimité, pour y porter l'étude des conventions au théâtre. En somme, les conventions sont la grosse affaire. On me dit que les conventions sont éternelles, qu'on ne supprimera jamais la rampe, qu'il y aura toujours des coulisses peintes, que les heures à la scène seront comptées comme des minutes, que les salons où se passent les pièces n'auront que trois murs. Eh! oui, cela est certain. Il est même un peu puéril de donner de tels arguments. Cela me rappelle un peintre classique, disant de Courbet: «Eh bien! quoi? qu'a-t-il inventé? est-ce que ses figures n'ont pas un nez, une bouche et deux yeux comme les miennes?»

Je veux faire entendre qu'il y a, dans tout art, un fond matériel qui est fatal. Quand on fait du théâtre, on ne fait pas de la chimie. Il faut donc un théâtre, organisé comme les théâtres de l'époque où l'on vit, avec le plus ou le moins de perfectionnement du matériel employé. Il serait absurde de croire qu'on pourra transporter la nature telle quelle sur les planches, planter de vrais arbres, avoir de vraies maisons, éclairées par de vrais soleils. Dès lors, les conventions s'imposent, il faut accepter des illusions plus ou moins parfaites, à la place des réalités. Mais cela est tellement hors de discussion, qu'il est inutile d'en parler. C'est le fond même de l'art humain, sans lequel il n'y a pas de production

possible. On ne chicane pas au peintre ses couleurs, au romancier son encre et son papier, à l'auteur dramatique sa rampe et ses pendules qui ne marchent pas.

Seulement, prenons une comparaison. Qu'on lise par exemple un roman de mademoiselle de Scudéri et un roman de Balzac. Le papier et l'encre leur sont tolérés à tous deux; on passe sur cette infirmité de la création humaine. Or, avec les mêmes outils, mademoiselle de Scudéri va créer des marionnettes, tandis que Balzac créera des personnages en chair et en os. D'abord, il y a la question de talent; mais il y a aussi la question d'époque littéraire. L'observation, l'étude de la nature est devenue aujourd'hui une méthode qui était à peu près inconnue au dix-septième siècle. On voit donc ici la convention tournée, comme masquée par la puissance de la vérité des peintures.

Les conventions ne font que changer; c'est encore possible. Nous ne pouvons pas créer de toutes pièces des êtres vivants, des mondes tirant tout d'eux-mêmes. La matière que nous employons est morte, et nous ne saurions lui souffler qu'une vie factice. Mais que de degrés dans cette vie factice, depuis la grossière imitation qui ne trompe personne, jusqu'à la reproduction presque parfaite qui fait crier au miracle! Affaire de génie, dira-t-on: sans doute, mais aussi, je le répète, affaire de siècle. L'idée de la vie dans les arts est toute moderne. Nous sommes emportés malgré nous vers la passion du vrai et du réel. Cela est indéniable, et il serait aisé de prouver par des exemples que le mouvement grandit tous les jours. Croit-on arrêter ce mouvement, en faisant remarquer que

les conventions subsistent et se déplacent? Eh! c'est justement parce qu'il y a des conventions, des barrières entre la vérité absolue et nous, que nous luttons pour arriver le plus près possible de la vérité, et qu'on assiste à ce prodigieux spectacle de la création humaine dans les arts. En somme, une oeuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et l'oeuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat.

Le fond de ceci est que, comme toujours, on s'en tient à la lettre. Je parle contre les conventions, contre les barrières qui nous séparent du vrai absolu; tout de suite on prétend que je veux supprimer les conventions, que je me fais fort d'être le bon Dieu. Hélas! je ne le puis. Peut-être serait-il plus simple de comprendre que je ne demande en somme à l'art que ce qu'il est capable de donner. Il est entendu que la nature toute nue est impossible à la scène. Seulement, nous voyons à cette heure, dans le roman, où l'on en est arrivé par l'analyse exacte des lieux et des êtres. J'ai nommé Balzac qui, tout en conservant les moyens artificiels de la publication en volumes, a su créer un monde dont les personnages vivent dans les mémoires comme des personnages réels. Eh bien! je me demande chaque jour si une pareille évolution n'est pas possible au théâtre, si un auteur ne saura pas tourner les conventions scéniques, de façon à les modifier et à les utiliser pour porter sur la scène une plus grande intensité de vie. Tel est, au fond, l'esprit de toute la campagne que je fais dans ces études.

Et, certes, je n'espère pas changer rien à ce qui doit être. Je

me donne le simple plaisir de prévoir un mouvement, quitte à me tromper. Je suis persuadé qu'on ne détermine pas à sa guise un mouvement au théâtre. C'est l'époque même, ce sont les moeurs, les tendances des esprits, la marche de toutes les connaissances humaines, qui transforment l'art dramatique, comme les autres arts. Il me semble impossible que nos sciences, notre nouvelle méthode d'analyse, notre roman, notre peinture, aient marché dans un sens nettement réaliste, et que notre théâtre reste seul, immobile, figé dans les traditions. Je dis cela, parce que je crois que cela est logique et raisonnable. Les faits me donneront tort ou raison.

Il est donc bien entendu que je ne suis pas assez peu pratique pour exiger la copie textuelle de la nature. Je constate uniquement que la tendance paraît être, dans les décors et les accessoires, à se rapprocher de la nature le plus possible; et je constate cela comme un symptôme du naturalisme au théâtre. De plus, je m'en réjouis. Mais j'avoue volontiers que, lorsque je me montre enchanté du cerisier de *l'Ami Fritz* et du cercle du *Club*, je me laisse aller au plaisir de trouver des arguments. Il me faut bien des arguments: je les prends où ils se présentent; je les exagère même un peu, ce qui est naturel. Je sais parfaitement que le cerisier vrai où monte Suzel est en bois et en carton, que le cercle où l'on joue, dans le *Club*, n'est, en somme, qu'une habile tricherie. Seulement, on ne saurait nier, d'autre part, qu'il n'y a pas des cerisiers ni des cercles pareils dans Scribe, que ce souci minutieux d'une illusion plus grande est tout nouveau. De

là à constater au théâtre le mouvement qui s'est produit dans le roman, il n'y a qu'une déduction logique. Les aveugles seuls, selon moi, peuvent nier la transformation dramatique à laquelle nous assistons. Cela commence par les décors et les accessoires; cela finira par les personnages.

Remarquez que les grands décors, avec des trucs et des complications destinés à frapper le public, me laissent singulièrement froid. Il y a des effets impossibles à rendre: une inondation par exemple, une bataille, une maison qui s'écroule. Ou bien, si l'on arrivait à reproduire de pareils tableaux, je serais assez d'avis qu'on coupât le dialogue. Cela est un art tout particulier, qui regarde le peintre décorateur et le machiniste. Sur cette pente, d'ailleurs, on irait vite à l'exhibition, au plaisir grossier des yeux. Pourtant, en mettant les trucs de côté, il serait très intéressant d'encadrer un drame dans de grands décors copiés sur la nature, autant que l'optique de la scène le permettrait. Je me souviendrai toujours du merveilleux Paris, au cinquième acte de *Jean de Thommeray*, les quais s'enfonçant dans la nuit, avec leurs files de becs de gaz. Il est vrai que ce cinquième acte était très médiocre. Le décor semblait fait pour suppléer au vide du dialogue. L'argument reste fâcheux aujourd'hui, car, si l'acte avait été bon, le décor ne l'aurait pas gâté, au contraire.

Mais je confesse que je suis beaucoup plus louché par des reproductions de milieux moins compliqués et moins difficiles à rendre. Il est très vrai que le cadre ne doit pas effacer les

personnages par son importance et sa richesse. Souvent les lieux sont une explication, un complément de l'homme qui s'y agite, à condition que l'homme reste le centre, le sujet que l'auteur s'est proposé de peindre. C'est lui qui est la somme totale de l'effet, c'est en lui que le résultat général doit s'obtenir; le décor réel ne se développe que pour lui apporter plus de réalité, pour le poser dans l'air qui lui est propre, devant le spectateur. En dehors de ces conditions, je fais bon marché de toutes les curiosités de la décoration, qui ne sont guère à leur place que dans les féeries.

Nous avons conquis la vérité du costume. On observe aujourd'hui l'exactitude de l'ameublement. Les pas déjà faits sont considérables. Il ne reste guère qu'à mettre à la scène des personnages vivants, ce qui est, il est vrai, le moins commode. Dès lors, les dernières traditions disparaîtraient, on réglerait de plus en plus la mise en scène sur les allures de la vie elle-même. Ne remarque-t-on pas, dans le jeu de nos acteurs, une tendance réaliste très accentuée? La génération des artistes romantiques a si bien disparu, qu'on éprouve toutes les peines du monde à remonter les pièces de 1810; et encore les vieux amateurs crient-ils à la profanation. Autrefois, jamais un acteur n'aurait osé parler en tournant le dos au public; aujourd'hui, cela a lieu dans une foule de pièces. Ce sont de petits faits, mais des faits caractéristiques. On vit de plus en plus les pièces, on ne les déclame plus.

Je me résume, en reprenant une phrase que j'ai écrite plus haut: une oeuvre n'est qu'une bataille livrée aux conventions, et

l'oeuvre est d'autant plus grande qu'elle sort plus victorieuse du combat.

III

Quitte à me répéter, je reviens une fois de plus à la question des décors. Tout à l'heure, j'examinerai le très remarquable ouvrage de M. Adolphe Jullien sur le costume au théâtre. Je regrette beaucoup qu'un ouvrage semblable n'existe pas sur les décors. M. Jullien a bien dit, çà et là, un mot des décors; car, selon sa juste remarque, tout se tient dans les évolutions dramatiques; le même mouvement qui transforme les costumes, transforme en même temps les décors, et semble n'être d'ailleurs qu'une conséquence des périodes littéraires elles-mêmes. Mais il n'en est pas moins désirable qu'un livre spécial soit fait sur l'histoire des décors, depuis les tréteaux où l'on jouait les Mystères, jusqu'à nos scènes actuelles qui se piquent du naturalisme le plus exact. En attendant, sans avoir la prétention de toucher au grand travail historique qu'elle nécessiterait, je vais essayer de poser la question d'une façon logique.

M. Sarcey a fait toute une campagne contre l'importance que nos théâtres donnent aujourd'hui aux décors. Ils a dit, comme toujours, d'excellentes choses, pleines de bon sens; mais j'estime qu'il a tout brouillé et qu'il faudrait, pour s'entendre, éclairer un peu la question et distinguer les différents cas.

D'abord, mettons de côté la féerie et le drame à grand

spectacle. J'entends rester dans la littérature. Il est certain que les pièces où certains tableaux sont uniquement des prétextes à décors, tombent par là même au rang des exhibitions foraines; elles ont dès lors un intérêt particulier, faites pour les yeux; elles sont souvent intéressantes par le luxe et l'art qu'on y déploie. C'est tout un genre, dont je ne pense pas que M. Sarcey demande la disparition. Les décors y sont d'autant plus à leur place, qu'ils y jouent le principal rôle. Le public s'y amuse; ceux qui n'aiment pas ça, n'ont qu'à rester chez eux. Quant à la littérature, elle demeure complètement étrangère à l'affaire, et dès lors elle ne saurait en souffrir.

J'entends bien, d'ailleurs, ce dont M. Sarcey se plaint. Il accuse les directeurs et les auteurs de spéculer sur ce goût du public pour les décors riches, en introduisant quand même des décors à sensation dans des oeuvres littéraires qui devraient s'en passer. Par exemple, on se souvient des magnificences de *Balsamo*; il y avait là une galerie des glaces et un feu d'artifice d'une utilité discutable au point de vue du drame, et qui, du reste, ne sauvèrent pas la pièce. Eh bien! dans ce cas nettement défini, M. Sarcey a raison. Un décor qui n'a pas d'utilité dramatique, qui est comme une curiosité à part, mise là pour éblouir le public, ravale un ouvrage au rang inférieur de la féerie et du mélodrame à spectacle. En un mot, le décor pour le décor, si riche et si curieux soit-il, n'est qu'une spéculation et ne peut que gâter une oeuvre littéraire.

Mais cela entraîne-t-il la condamnation du décor exact, riche

ou pauvre? Doit-on toujours citer le théâtre de Shakespeare, où les changements à vue étaient simplement indiqués par des écriteaux? Faut-il croire que nos pièces modernes pourraient se contenter, comme les pièces du dix-septième siècle, d'un décor abstrait, salon sans meubles, péristyle de temple, place publique? En un mot, est-on bien venu de déclarer que le décor n'a aucune importance, qu'il peut être quelconque, que le drame est dans les personnages et non dans les lieux où ils s'agitent? C'est ici que la question se pose sérieusement.

Une fois encore, je me trouve en face d'un absolu. Les critiques qui défendent les conventions, disent à tous propos: «le théâtre», et ce mot résume pour eux quelque chose de définitif, de complet, d'immuable: le théâtre est comme ceci, le théâtre est comme cela. Ils vous envoient Shakespeare et Molière à la tête. Du moment où les maîtres, il y a deux siècles, faisaient jouer des chefs-d'oeuvre sans décors, nous sommes ridicules d'exiger aujourd'hui, pour nos oeuvres médiocres, les lieux exacts, avec un embarras extraordinaire d'accessoires. Et de là à parler de la mode, il n'y a pas loin. Pour les critiques en question, il semble que notre goût actuel, notre souci de la vérité des milieux, de l'illusion scénique poussée aux dernières limites, ne soit qu'une pure affaire de mode, un engouement du public qui passera. Ainsi, M. Sarcey s'est demandé pourquoi meubler un salon; ne peignait on pas tout dans le décor autrefois? et il n'est pas éloigné de vouloir qu'on revienne à la nudité ancienne, qui avait l'avantage de laisser la scène plus libre. En effet, pourquoi ne

retournerait-on pas au décor abstrait, si rien ne nous en empêche, s'il n'y a dans nos complications actuelles qu'un caprice? M. Sarcey, avec son bon sens pratique, fait valoir tous les avantages: l'économie, les pièces montées plus vite, la littérature épurée et triomphant seule.

Mon Dieu! cela est fort juste, fort raisonnable. Mais, si nous ne retournons pas au décor abstrait, c'est que nous ne le pouvons pas, tout bonnement. Il n'y a pas le moindre engouement dans notre fait. Le décor exact s'est imposé de lui-même, peu à peu, comme le costume exact. Ce c'est pas une affaire de mode, c'est une affaire d'évolution humaine et sociale. Nous ne pouvons pas plus revenir aux écriteaux de Shakespeare, que nous ne pouvons revivre au seizième siècle. Cela nous est défendu. Sans doute des chefs-d'oeuvre ont poussé dans cette convention du décor; car ils étaient là comme dans leur sol naturel; mais, ce sol n'est plus le nôtre, et je défie un auteur dramatique d'aujourd'hui de rien créer de vivant, s'il ne plante pas solidement son oeuvre dans notre terre du dix-neuvième siècle.

Comment un homme de l'intelligence de M. Sarcey ne tient-il pas compte du mouvement qui transforme continuellement le théâtre? Il est très lettré, très érudit; il connaît comme pas un notre répertoire ancien et moderne; il a tous les documents pour suivre l'évolution qui s'est produite et qui continue. C'est là une étude de philosophie littéraire qui devrait le tenter. Au lieu de s'enfermer dans une rhétorique étroite, au lieu de ne voir dans le théâtre qu'un genre soumis à des lois, pourquoi n'ouvre-t-il pas

sa fenêtre toute grande et ne considère-t-il pas le théâtre comme un produit humain, variant avec les sociétés, s'élargissant avec les sciences, allant de plus en plus à cette vérité qui est notre but et notre tourment?

Je reste dans la question des décors. Voyez combien le décor abstrait du dix-septième siècle répond à la littérature dramatique du temps. Le milieu ne compte pas encore. Il semble que le personnage marche en l'air, dégagé des objets extérieurs. Il n'influe pas sur eux, et il n'est pas déterminé par eux. Toujours il reste à l'état de type, jamais il n'est analysé comme individu. Mais, ce qui est plus caractéristique, c'est que le personnage est alors un simple mécanisme cérébral; le corps n'intervient pas, l'âme seule fonctionne, avec les idées, les sentiments, les passions. En un mot, le théâtre de l'époque emploie l'homme psychologique, il ignore l'homme physiologique. Dès lors, le milieu n'a plus de rôle à jouer, le décor devient inutile. Peu importe le lieu où l'action se passe, du moment qu'on refuse aux différents lieux toute influence sur les personnages. Ce sera une chambre, un vestibule, une forêt, un carrefour; même un écriteau suffira. Le drame est uniquement dans l'homme, dans cet homme conventionnel qu'on a dépouillé de son corps, qui n'est plus un produit du sol, qui ne trempe plus dans l'air natal. Nous assistons au seul travail d'une machine intellectuelle, mise à part, fonctionnant dans l'abstraction.

Je ne discuterai point ici s'il est plus noble en littérature de rester dans cette abstraction de l'esprit ou de rendre au corps sa

grande place, par amour de la vérité. Il s'agit pour le moment de constater de simples faits. Peu à peu, l'évolution scientifique s'est produite, et nous avons vu le personnage abstrait disparaître pour faire place à l'homme réel, avec son sang et ses muscles. Dès ce moment, le rôle des milieux est devenu de plus en plus important. Le mouvement qui s'est opéré dans les décors part de là, car les décors ne sont en somme que les milieux où naissent, vivent et meurent les personnages.

Mais un exemple est nécessaire, pour bien faire comprendre ce mouvement. Prenez par exemple l'Harpagon de Molière. Harpagon est un type, une abstraction de l'avarice. Molière n'a pas songé à peindre un certain avare, un individu déterminé par des circonstances particulières; il a peint l'avarice, en la dégageant même de ses conditions extérieures, car il ne nous montre seulement pas la maison de l'avare, il se contente de le faire parler et agir. Prenez maintenant le père Grandet, de Balzac. Tout de suite, nous avons un avare, un individu qui a poussé dans un milieu spécial; et Balzac a dû peindre le milieu, et nous n'avons pas seulement avec lui l'abstraction philosophique de l'avarice, nous avons l'avarice étudiée dans ses causes et dans ses résultats, toute la maladie humaine et sociale. Voilà en présence la conception littéraire du dix-septième siècle et celle du dix-neuvième: d'un côté, l'homme abstrait, étudié hors de la nature; de l'autre, l'homme d'après la science, remis dans la nature et y jouant son rôle strict, sous des influences de toutes sortes.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.