



4377

Le caduc

Les Arts des Pharmacies



Rj

4377

Rj 4377

13
LES ARTS DU THÉÂTRE

Le théâtre, tel qu'il existe aujourd'hui, est probablement le chef-d'œuvre de la civilisation. Aucun plaisir ni aussi vif, ni aussi subtil n'a pris naissance de l'état social; nulle manifestation esthétique ne met pareillement en œuvre les inventions de l'esprit et les découvertes de l'expérience, les unes aidant les autres pour aboutir à une prodigieuse illusion.

Son invention, comme son développement, appartient à la race aryenne et si les modèles viennent d'Athènes, pour l'ère chrétienne, le mot d'Henri Heine se trouve quand même juste : « Les Français sont les comédiens ordinaires du bon Dieu. »

Chez nous, le goût dramatique, véritablement national, tient une place légitime par la fréquence du don scénique, soit comme écriture, soit comme interprétation et nulle part on ne voit tant de gens, chaque soir, brusquer leur repas, se toiletter et venir, par tous les temps, occuper, jusqu'à la minuit, un étroit fauteuil dans des salles méphitiques. A quelle esthétique impulsion obéissent-ils ?

Le théâtre résume les Belles Lettres : et le génie y est plus rare que dans les autres genres. Trois Grecs, un Anglais, deux Français, Goethe et Wagner, voilà le legs de vingt-cinq siècles, le théâtre espagnol ne comptant que pour ceux qui ne l'ont pas lu. Hors de cela, on trouve des mérites, mais secondaires, et il s'en faut que ces huit maîtres soient constamment égaux à eux-mêmes. Ni le *Philoctète* de Sophocle, ni les *Henri* de Shakespeare, ni les *Attila* de Corneille, ne soutiennent le poids de si grands noms. Si on énumérait d'autres ouvrages, la rareté du chef-d'œuvre, dans cet art, se manifesterait comme un problème insoluble.

Au point de vue de la rhétorique, il semble qu'un drame ne soit qu'un dialogue : c'est une action poussée à son plus haut point de réalité.

S'il suffisait que les paroles fussent caractéristiques des personnages, Balzac aurait réussi, à la rampe. Qui donc mieux que lui a su faire parler les types divers, de l'homme de génie au forçat, et de la grande dame à la paysanne ?

La conduite de l'action et sa marche vers la catastrophe obéit à une logique particulière qu'on qualifierait bien de sentimentale. L'irascible OEdipe, devineur d'énigme périra par son entêtement à percer le mystère de sa propre destinée. Sous ce rapport la

fable dramatique ressemble à un raisonnement dont les termes seraient tout passionnels. Mais ce raisonnement se propose aux yeux, en même temps qu'à l'esprit.

Ecrire pour le théâtre, c'est composer des visages et toute la suite des aspects corporels. C'est voir au-dessous du mot le geste, c'est ordonnancer une fresque ou un tableau et non pas écrire seulement un dialogue. L'auteur compose en peintre et en statuaire, mais au lieu d'un instant choisi il doit établir la succession mimique et la contempler à mesure qu'il écrit.

Cela ne suffit point. Il faut aussi qu'il entende !

La musique n'a d'autre but que l'expression sonore des passions et le vrai tragédien revêt la phrase dramatique d'une musicalité réelle.

Ces conditions ne s'appliquent pas seulement aux sublinités, le genre le plus bas se manifeste par des gesticulations et des grimaces, par des intonations et des accentuations.

L'art du théâtre s'opère avec toutes les facultés de l'homme et se perçoit par les deux sens supérieurs.

Il n'est pas inutile de se souvenir des origines, si on veut pénétrer l'essence d'une manifestation humaine. Or, le plus ancien théâtre fut la salle d'initiation, à Eleusis. Des prêtres-philosophes, singulièrement conscients de l'âme humaine, conçurent et appliquèrent à l'enseignement des mystères ce même appareil d'illusion qui, aujourd'hui, sert au Châtelet à l'amusement de la foule. L'art scénique en sortant du sanctuaire en conserva ses lois, il en manifesta les doctrines, il fut la véritable chaire de l'ésotérisme, le sermon à la fois moralisateur et civique des Hellènes. Comment d'un pareil point de départ a-t-on abouti aux scènes dépravantes qui sollicitent le Parisien ? Comment un moyen aussi actif d'agr

sur la sensibilité d'une race est-il abandonné aux inconsciences de l'entreprise lucrative ? D'autant que la forme théâtrale seule permet à la foule de percevoir le sublime. Aucun manouvrier ne parviendra à lire la *Divine Comédie* ou bien il deviendra virtuellement un déclassé ; le livre a pour terrible effet, lorsqu'il offre un aliment trop fort à un cerveau sans souplesse, de le féler ; tandis que l'*Orestie*, voire le *Prométhée*, avec un très simple truchement, passionnerait la pensée collective, sans la troubler.

L'individu incapable de se plaire à un discours de Bossuet, de Massillon ou aux *Pensées* de Pascal sera séduit par *Polyeucte* ou *Andromaque*, œuvres de la plus haute perfection ? Bossuet parle, Pascal pense, *Polyeucte* et *Andromaque* vivent ; et le peuple comprend la vie beaucoup mieux que la classe moyenne, à la fois sans vraie culture et sans ingénuité.

S'il fallait donner une définition du théâtre on n'en trouverait pas de meilleure que « l'imitation de la Vie ». Ici l'homme s'ajoute réellement à l'œuvre, il l'incarne au propre et littéralement. On lit une tragédie comme une partition, mais elle est destinée à être vue et entendue ; l'acteur prend dès lors une importance sans égale. Le chef-d'œuvre ne résiste pas à une mauvaise interprétation et d'autre part un Frédéric Lemaître tire de l'*Auberge des Adrets*, cette chose stupide, l'inoubliable création de Robert Maïcaire.

On s'étonne que les écrivains composent pour un interprète : il n'y a pas d'autre succès au théâtre que ceux du comédien et c'est pour cela que la gloire de l'auteur dramatique résiste moins au temps que toute autre. M. Scribe qui, selon l'expression de Villemain, « avait heureusement saisi l'esprit de son siècle et fait le genre de comédie dont il s'accommodait le mieux et qui lui ressemblait le plus », a irrémédiablement suivi son temps dans l'oubli ; le nôtre ne saurait s'accommoder de ce qui ne lui ressemble pas. Les reprises d'Alexandre Dumas fils ont été particulièrement significatives. Son *Demi-Monde* étonna sans amuser ; son *Etrangère* paraît fantasque en face de la notation actuelle de la *Gibson Girl* et de la *Fluffy*. Ces types transitoires déroutent davantage le spectateur de demain. *Rabagas*, comme la *Famille Benoiton* et le *Fils de Giboyer* comme les *Filles de marbre*, ne trouveraient plus de public, ni d'interprètes.

Seul le chef-d'œuvre se fait entendre, de siècle en siècle, parce que, construit d'une façon typique, il représente l'humanité synthétique. Le discours d'Antoine en face du cadavre de César n'emprunte qu'un décor, des costumes et la circonstance à l'histoire romaine, les sentiments jaillissent en images nées de la réalité humaine et la psychologie des foules et

des démocraties tient toute entière dans le mouvement du peuple.

On attribue à tort, à la pureté du style et à la valeur littéraire, la survie de certaines œuvres ; elles durent par leur vérité. Ce don de la psychologie transcendante accompagne celui du style, il n'y a point de bonne pièce mal écrite. On ne pourrait pas renverser la proposition, Voltaire imite remarquablement la langue de Racine et longtemps les régents s'y trompèrent. Au théâtre comme ailleurs, il faut créer sa forme sous peine de disparaître avant même que les interprètes aient quitté la carrière. Nous ne pouvons pas même nous figurer les motifs de l'enthousiasme suscité par M^{lle} Bigottini dans *Nina*, non plus que le charme de Déjazet.

La littérature dramatique sous l'Empire s'appelle Baour Lormian, Raynouard, d'Aignan, Delrieu, de Jouy, de Brifoul et l'interprétation se nomme Talma, Duchesnois, Georges, Lafon, Damas, Mars et Contat : Jamais on ne reprendra une pièce de la période impériale ; et pour donner un exemple actuel, à la retraite de M. Mounet-Sully, *Œdipe-Roi* disparaîtra du répertoire, où il n'est réapparu que par la puissance de ce comédien.

Quoique les acteurs d'aujourd'hui aggravent leur pauvreté de moyens par une paresse excessive, la troupe du Théâtre-Français, par gageure et en s'appliquant, ferait applaudir exactement « n'importe quoi » ; Frédéric Lemaître, dans le *Chiffonnier*, tenait la salle intéressée pendant un quart d'heure d'horloge, aux mouvements de son croquet devant un tas d'ordures. Ailleurs, il jouait en mime un acte entier : époux heureux de rentrer chez lui, découvrant par hasard une lettre d'amant et devant la preuve de l'infidélité désespérante, écrivant son testament, pleurant et finalement se tuant : le drame n'était plus qu'un scénario pour les jeux de physiologie et de l'attitude. Diversement, dans le *Polyphème* de Samain, les effets vocaux de M. de Max agissaient d'une façon toute musicale, sans que la qualité du vers y fût pour rien.

Quand on lit un texte, on le juge ; au théâtre, on regarde et on écoute : c'est un spectacle et une déclamation, un corps qui se meut et une voix qui chante.

Le chanteur peut mal jouer, sa voix obéit à la notation précise du compositeur.

Au monologue de *Phèdre*, Agar disait « Malheureuse » de façon profonde et très basse et lançait exclamativement. « Et je vis ». Au contraire M^{me} Sarah Bernhardt, crie le « Malheureuse ! » et laisse tomber « Et je vis ». Une semblable différence, déconcerte.

Si on demande pourquoi on n'a pas inventé une notation déclamative, la réponse est simple. Le plaisir du spectacle résidant dans la revivification d'un

texte, plus l'artiste sera personnel, plus le plaisir sera intense. Retrouvant un vieux feuilleton sur Bocage dans *Antony*, si on pousse la curiosité jusqu'à parcourir la pièce de Dumas père, il faudra s'avouer qu'elle n'existe à aucun point de vue, qu'elle est née et morte avec son créateur : et son créateur s'appelle Bocage. Le cas d'*Antony* de Dumas est celui de toutes les pièces depuis la *Cléopâtre* de Jodelle jusqu'à *Chatterton*, excepté pour une cinquantaine d'ouvrages, que leur vérité, bien plus que leur écriture, impose aux générations qui se succèdent.

De 1809 à 1831, pendant vingt-deux ans, on a joué à Paris : 135 pièces de Scribe, 94 de Théaulon, 95 de Brazier, 92 de Dartois, 80 de Malesville, 56 de Dupin, 53 de Antier, 55 de Dumersan, 50 de Courcy.

Sauf M. Scribe comme type scandaleux de l'industrie dramatique, nul ne connaît les autres et jamais on ne reprendra rien de ces théâtres mort-nés.

Encore serait-il plus intéressant de savoir comment on jouait les Scriberies que de relire ces ouvrages sans style, sans psychologie, d'un métier dramatique fort contestable.

Si on ouvre *Henri III et sa cour* de Dumas père, on ne comprendra rien au succès qui fut celui du costumier et d'un certain réalisme historique ; la vogue de Dumas fils, d'Augier nous étonne et les succès d'aujourd'hui seront incompréhensibles demain : il manquera aux partitions les interprètes nécessaires.

Les pièces deviennent illisibles dès qu'elles ne sont plus représentées et cela ne tient pas à la médiocrité du style. « La différence entre Pradon et moi, c'est que je sais écrire », cette parole ne peut être attribuée à Racine : l'écriture ne sauve pas une œuvre théâtrale, sinon le théâtre de Voltaire serait encore au répertoire. Ailleurs se trouve la raison du caractère éphémère dans la production scénique. Elle vise le succès immédiat, n'imité que les superficialités connues et comprises de tous, ce qu'on appellerait les modes de la sensibilité ; et ainsi que les modes somptuaires, celles-là deviennent vite fausses et caricaturales et plus elles reflètent exactement un millésime, plus les années les abolissent jusqu'à néant.

Vainement, on voudrait séparer la pièce de sa représentation et distinguer entre la valeur littéraire et la scénique. Le style fait lire les classiques. Ce n'est pas lui qui les soutient devant la rampe. Au point de vue de l'écriture, Voltaire passerait aisément pour un auteur du grand siècle ; sa langue, fille de Racine, brille de correction et de clarté, mais la conduite de l'ouvrage, sa charpente et la psychologie des personnages manquent de vigueur et de puissance. La prophétie de Joad, le monologue de Phèdre, les fureurs d'Oreste comme les stances du

Cid et de *Polyeucte* sont des actions théâtrales en même temps que des chefs-d'œuvre de forme.

Comment manifester la foi du grand-prêtre, la conscience de la reine, la détresse de l'Atride, les trances du Campéador et la résolution du chrétien sans ces parties qu'on prend pour des concertos, comme si le génie ne consistait pas à faire exactement ce qu'il faut.

En art, il n'y a de perfection que lorsque l'imagination satisfaite ne conçoit rien de différent. Les péripéties interchangeable, les catastrophes qui ne seraient point fatales sont autant de malfaçons.

Traduisez *Œdipe* en jargon, en patois, en nègre, la conception passionnelle du tempérament irascible conservera toute sa force : sauf les chœurs qui, pour nous, font l'office d'intermèdes et sont récités par des solistes, (ce qui est absurde), le drame restera un chef-d'œuvre scénique.

Ni Corneille, ni Racine ne doivent leur survie à leurs vers : Victor Hugo, malgré son éloquence métrique, disparaîtra du répertoire, dès que les acteurs qui réussissent dans ses rôles quitteront la Comédie-Française.

Le théâtre imite la vie : il a donc pour point de perfection le trompe l'œil, le trompe-l'oreille, oserai-je dire le trompe-l'imagination. Toutefois, la vie s'exprime par des traits synthétiques et héroïques ou locaux et accidentels.

Lorsque Phèdre exhale son fatal amour, elle réunit les caractères de généralité et d'héroïsme, le comble de l'art est atteint et aucun public ne méconnaîtra l'humanité palpitante de ce personnage ; au contraire, la baronne d'Ange du *Demi-Monde*, qui fut vraie sans doute un moment, contredit, d'année en année, au changement des mœurs et paraît fausse et fantasque, car la vérité et la réalité lui manquent comme à toute notation de traits éphémères d'une ressemblance transitoire.

Les femmes d'Octave Feuillet nous paraissent plus singulières par leur sentiment que par leur crinoline.

Le *Fils de Giboyer* ou *Rabagas* ne correspondent plus à rien d'existant. Les mœurs changent avec les modes, ou du moins ces particularités de mœurs que l'auteur dramatique doit reproduire pour faire ressembler.

On envisage la littérature dramatique de son cabinet au lieu de l'étudier de la coulisse. La loi esthétique du spectacle, c'est-à-dire d'une action offerte aux yeux, subordonne le dialogue à la mimique et au costume. Sans beauté extérieure, point de beauté verbale et point de style, sans archaïsme.

Celui qui voulait être délivré des Grecs et des Romains était un étourdi, ignorant la perspective psychologique. Pour que le théâtre soit l'exaltation

de la vie comme dans l'art classique au lieu de son imitation comme dans l'art moderne, il faut une distance de temps, un éloignement de lieu, une disparité de race. Car le spectateur sait trop qu'actuellement à Paris et entre Français, l'homme ne manifeste aucun style, surtout quand il rage ou désespère.

C'est pour avoir oublié que le spectacle se voit, que tant de bons esprits se sont trompés, en s'efforçant d'écrire la pièce moderne, proposant ainsi la plus bizarre invention d'un art, où ce qu'on voit proteste contre ce qu'on entend. Les Bourgeois d'Emile Augier et le Forgeron de Coppée s'exprimant en vers offensent la logique ; et Beaumarchais l'a bien compris.

On ne peut dialoguer littérairement, si les personnages sont contemporains, sans se heurter à leur aspect qui ne correspondra jamais à aucune métaphore. Un monsieur en veston doit parler comme il est habillé, et qui met ses mains dans ses poches renonce au beau langage.

La forme impose sa limite au discours : importante proposition, ce semble, et qui condamne les auteurs contemporains à tirer tous leurs effets du développement psychologique : or ce développement présente des difficultés autrement redoutables que le style : et on ne s'étonne plus que les innombrables auteurs du XIX^e siècle soient moins connus que les acteurs et que les plus grands succès ne laissent d'autre mémoire que certains rôles.

Francisque Sarcey avait raison de répéter que l'art du théâtre est un art différent de la littérature ; mais sa culture insuffisante ne lui permit pas de voir que les beaux arts se confondaient tous pour former celui du théâtre et que le régulateur du dialogue était l'image même formée par les personnages, ce qui condamne les pièces modernes à suivre leurs interprètes dans l'oubli : parce qu'elles ne représentent que des contemporanéités, dont le public n'est plus juge, d'une génération à l'autre.

PÉLADAN.