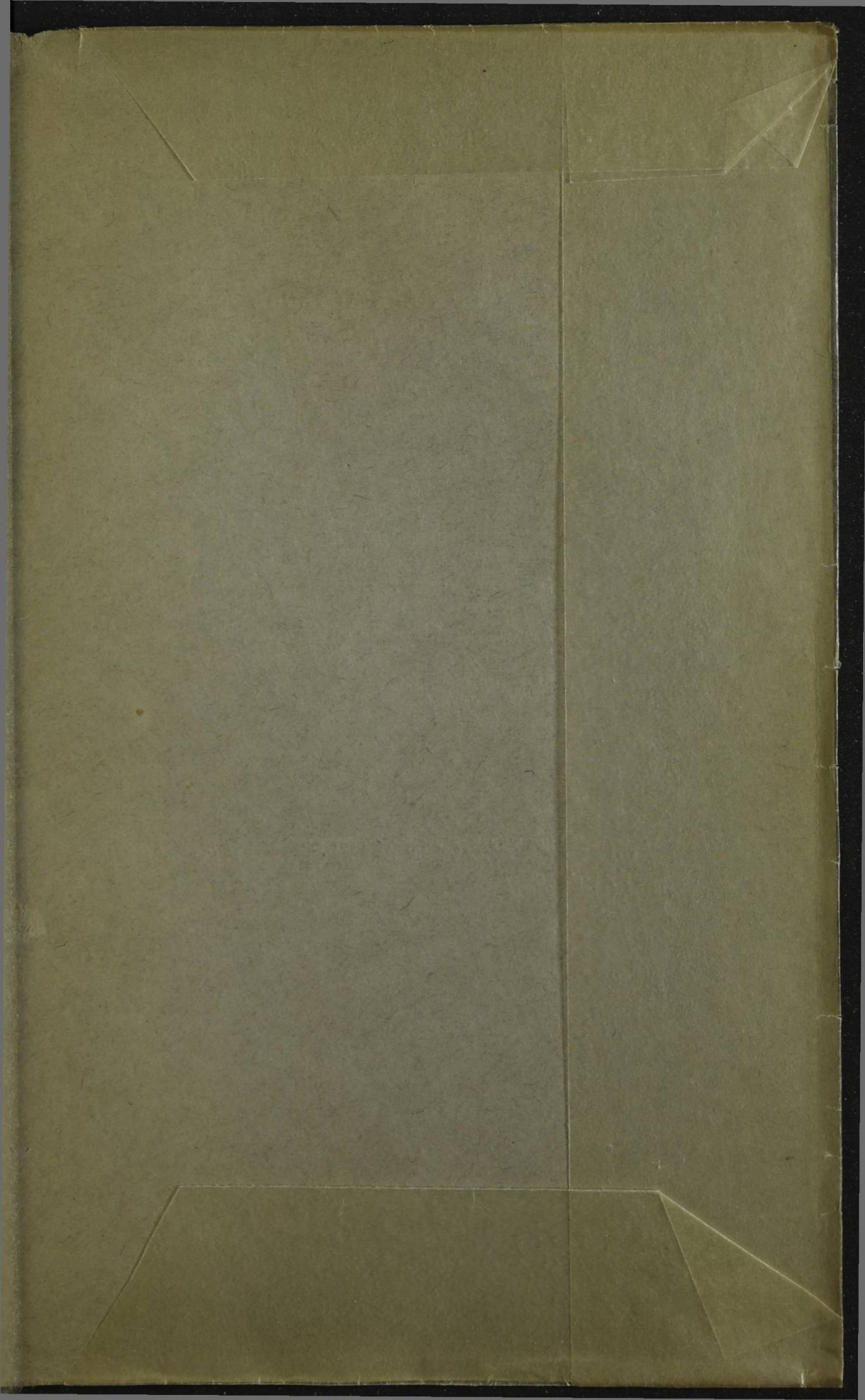


DU MÊME AUTEUR :

- PARADOXE SUR L'AVOCAT. — 1880.  
LA FORGE ROUSSEL. — 1881.  
L'AMIRAL. — 1883.  
MON ONCLE LE JURISCONSULTE. — 1884.  
LA VEILLÉE DE L'HUISSIER. — 1885.  
PRO ARTE. — 1886.  
LE JURÉ. — 1887.  
PAYSAGES JURIDIQUES. — 1888.  
EL MOGHREB AL AKSA, UNE MISSION BELGE AU MAROC. — 1889.  
HEPTALOGIE DÉCADENTE. — 1891.  
SYNTHÈSE DE L'ANTISÉMITISME. — 1892.  
QUARANTE-HUIT HEURES DE PISTOLE. — 1893.  
CONTRIBUTION A LA RÉVISION DES ORIGINES DU CHRIS-  
TIANISME. — 1893.  
VIE SIMPLE. — 1893.  
IMOGÈNE. — 1894.  
COMMENT ON DEVIENT SOCIALISTE. — 1895.  
LE SERMON SUR LA MONTAGNE ET LE SOCIALISME  
CONTEMPORAIN. — 1895.  
EN CONGOLIE. — 1896.  
LA MAISON D'ART « LA TOISON D'OR ». — 1897.
-









*DES PRESSES*  
*de la Veuve de FERDINAND LARCIER*  
*à Bruxelles.*

---

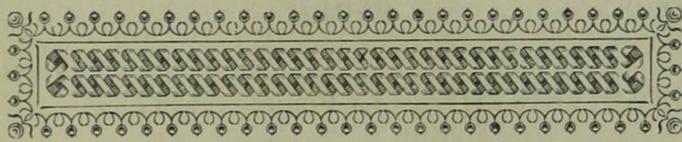
ACHEVÉ D'IMPRIMER

le 20 mars 1897

---

|  | Pages |
|--|-------|
| CHAPITRE VIII. — LA FORME LITTÉRAIRE<br>DANS LES ŒUVRES DRAMATIQUES. . . . . | 79    |
| CHAPITRE IX. — LA RENAISSANCE DU<br>CHŒUR ANTIQUE . . . . .                  | 89    |
| CHAPITRE X. — L'ENTREMÊLEMENT DES<br>FORMES . . . . .                        | 99    |
| CHAPITRE XI. — LE MONODRAME . . . . .  | 109   |
| CHAPITRE XII. — ÉPILOGUE. . . . .  | 123   |
| CHAPITRE XIII. — APPENDICULAIRE . . . . .                                    | 133   |

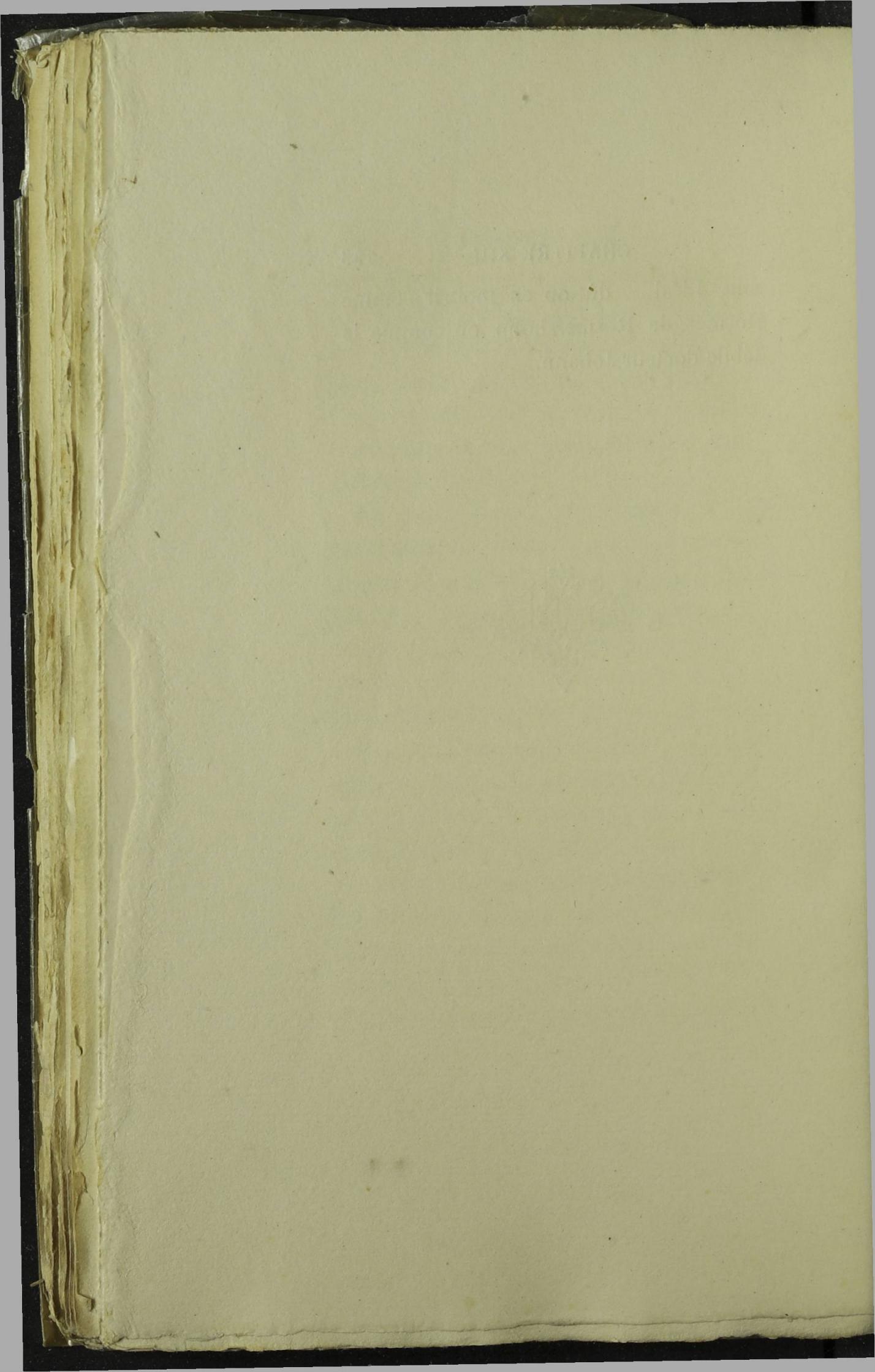




## TABLE

---

|  | Pages |
|--|-------|
| CHAPITRE PREMIER. — LA SITUATION<br>ACTUELLE DU THÉÂTRE DE LANGUE FRANÇAISE. | 1     |
| CHAPITRE II. — LE THÉÂTRE SYMBOLIQUE.  | 13    |
| CHAPITRE III. — LE THÉÂTRE TRANSCEN-<br>DANTAL . . . . .                     | 23    |
| CHAPITRE IV. — LE MYSTICISME CONTEM-<br>PORAIN . . . . .                     | 35    |
| CHAPITRE V.—LE THÉÂTRE SYNTHÉTIQUE.  | 47    |
| CHAPITRE VI.—LE THÉÂTRE HIÉRATIQUE.  | 57    |
| CHAPITRE VII. — LA PANTOMIME . . .   | 69    |



sans Idéal..., dût-on en mourir comme Rosmer de Rosmersholm ou comme le débile docteur Johann.



qu'il n'est, pour les humains lamentables, qu'un moyen d'échapper à leurs misères, moyen le même pour les plus grands et les plus infimes, seul efficace et égal pour les douleurs héroïques et pour les puériles souffrances de *nos âmes invinciblement solitaires* : la Mort !

On constate avec joie l'augmentation chez nous du respect pour ces chefs-d'œuvre. On ne siffle, on ne trépigne plus comme à la première de *la Puissance des Ténèbres* de cet autre mage lointain et ténébreux, Tolstoï. Les Masuirs grognent, mais discrètement, ou plutôt honteusement, entre eux, dans des coins. Ils sont devenus décents. Ils subissent et n'essaient plus de nuire. Ils assistent, mécontents mais silencieux, aux rappels et aux acclamations proférés par notre Belgique nouvelle et vivante, jeune reine à qui fait cortège une des plus belles et des plus enthousiastes jeunesses qui se vit jamais, éprise, elle, d'Idéal et ne comprenant pas la vie

l'incurable histoire familiale, incessamment renaissante en ses cahots, on frissonne (tant c'est près de chacun) comme à l'immédiat et imprévu contact d'un spectacle redoutable et insurmontable.

On y retrouve trop son passé, on y sent trop son présent, on y prévoit trop son avenir, infaillible malgré les désirs, les bonnes volontés, les inlassables espérances de jours mieux ordonnés et plus calmes ! Et vraiment, quand la pièce, brusquement, par un dénouement imprévu et terrible, sans accord visible ni avec l'événement banal du départ de l'étudiante aux cheveux courts et au corsage sans suggestion, ni avec la nature irrésolue et médiocre du docteur qui s'applique et se complaît à « dire son fait à Dubois-Rey-  
mond », finit par le suicide de ce savant douteux et inférieur, alors seulement et pour la première fois, il vous vient la pensée que Hauptmann a peut-être risqué quelque symbolisme ibsénien en affirmant

sité lamentable et poignante. Ces êtres secondaires, en leurs conflits secondaires, révèlent si puissamment la commune misère qui ternit la vie et entretient les affreux et méprisables malentendus entre époux, entre amants, entre amis, entre parents, entre tous les hommes, qu'on se sent constamment en proie à l'émotion des irrémédiables tourments sociaux, faits de si peu, et qui si ingénieusement torturent ou désespèrent. Ce groupe de fantoches s'agitant en leurs intestines disputes où l'on se heurte, où l'on se pique, où l'on se mord, où l'on se déchire pour des grains de poussière grossis aux dimensions de blocs de rocher, — et qui s'achèvent en des catastrophes, — résume avec cruauté et un âpre sarcasme les mille groupes dont chacun de nous connaît le sien, opprimant et douloureux, piteusement ballotté par l'impérieux besoin des choses secondaires. Avoir ainsi exprimée, en si peu d'espace, mais avec une concentration compacte,

l'étrangère, étudiante russe à cheveux courts et à plat corsage « sans suggestion », on les connaît, on les a vus, ils sont ici, là, près de moi, près de vous, dans les mêmes proportions, avec les mêmes attitudes, tenant les mêmes discours, s'escri-mant aux mêmes querelles, s'usant aux perpétuelles incompréhensions stériles et ridicules.

Et néanmoins le miracle s'opère ! Oui, le miracle artistique ! Avec ces caractères pauvres, avec ces riens, avec ces banalités, par un don d'agencement, une aptitude magique à faire saillir le détail et à le faire vibrer, Gerhart Hauptmann intéresse profondément et émeut prodigieusement. Le drame des mesquineries qui empoisonnent toute existence dans nos sociétés serrées et irritantes, où constamment sont unies ou réunies des individualités sans équation, dans des assemblages sans équilibre, qui font que chaque âme est, dans la foule, *une âme solitaire*, se manifeste avec une inten-

vulgaire que Hauptmann a plantée audacieusement sur le théâtre. Pas de héros ou d'héroïne pris aux confins où plane le grandiose humain et ses aspirations idéales, si tendres et si exaltantes. Pas d'êtres exceptionnels s'élevant au-dessus de l'ordinaire existence et qu'il faut placer dans des lieux étranges, presque chimériques, en des allures où l'Humanité confond ses contours avec la fantaisie tragique et obscure de l'émouvante excentricité. Des événements qui semblent détachés sans choix de la quotidienneté ambiante. Et pour mieux frapper cette marque qui le distingue violemment d'Ibsen, Hauptmann accumule dans le dialogue et la mise en scène les détails infimes de la réalité, ramenant par eux, incessamment, ses personnages aux dimensions des individus fongibles qui composent l'immense cohue des premiers venus peuplant les planitudes bourgeoises. Ce mari, cette femme, ce père, cette mère, l'ami épisodique,

sées gesticulantes. Pour se sentir quelqu'un, il a besoin de cette répercussion puérile en une âme féminine et admirative. Il ne s'obstine plus dès lors à l'œuvre impossible de transfigurer sa femme ou de convaincre ses vieux parents aux idées modernes; il les laisse à leurs journalières et tranquilles occupations. L'étrangère devient sa confidente et son inspiratrice. Il retrouve la sérénité. Mais l'épouse s'inquiète, d'une jalousie mal définie, faite surtout du sentiment de son infériorité psychique, qui la ronge. Les parents, qui la voient s'étioler et souffrir, exigent que l'intruse parte. Elle part et le docteur Johann, en son faible esprit de maniaque, désespéré jusqu'au paroxysme, va se noyer.

C'est cette noyade et cette jeune femme qui ont fait dire puérilement : Voyez-vous? c'est comme dans *Rosmersholm*!

Telle est, quand on décarcasse la pièce, l'affabulation très simple et en apparence

ser les premiers chapitres. Près de lui sa femme, une très douce et insignifiante petite ménagère allemande, qui vaque aux soins de l'enfant, du linge, des comptes, de la cuisine, sans rien comprendre aux « grands travaux de son époux ». Le père et la mère qui admirent leur fils, mais craintivement et avec des restrictions sermonneuses, parce qu'il ne croit plus en Dieu et que « sans la croyance en Dieu tout va mal ».

Au moment où le conflit sourd et permanent que ces discords entretiennent entre ces êtres, les uns placides et bornés, l'autre irritable, vaniteux et maladivement intellectuel, est à l'état aigu, le hasard jette entre eux une jeune femme émancipée vers la science, en laquelle le mari déçu et devenu rageur reconnaît tout de suite « celle qui le comprendra ». Avec elle il peut causer, enfin ! de ses études indécises et de ses projets à douteuse échéance, voir en elle, comme en un miroir, ses pen-

*Solness le Constructeur, la Dame de la Mer.* Elle ne vague pas dans les domaines du rêve et dans les ténèbres mystiques des destinées humaines. Elle ne pose pas les problèmes insolubles auxquels s'acharnent les âmes héroïques tourmentées par la passion de l'idéal. Elle s'en prend directement à la vie réelle dans la quotidienne et monotone évolution de ses petites misères. Elle ne les agrandit que dans la mesure des nécessités scéniques, pour obtenir le grossissement théâtral indispensable.

Voyez. C'est un ménage bourgeois : le mari, la femme, un enfant, deux vieux parents, un ami. Le mari, demi-savant quelconque, comme il en pullule, professoral, libre penseur, infatué, disproportionnellement préoccupé d'un livre qu'il écrit sous les portraits de Darwin et de Hœckel, dans lequel « il dit son fait à Dubois-Reymond » et dont, irrésolu et rêvasseur, il est à peine parvenu à esquis-

C'est eux aussi qui ont joué *Ames Solitaires* de Gerhart Hauptmann.

Suivant le procédé coutumier, on s'est évertué à rechercher s'il ne serait pas possible de démolir Hauptmann ou de l'amoinrir par comparaison avec quelque autre. Ibsen s'indiquait et les critiques s'en servirent copieusement pour démontrer que l'Allemand aurait imité le Norvégien. Quand il s'agissait du Norvégien on essayait, au début, de le déconsidérer avec quelque autre machine de guerre. Heureusement que, de notre temps, rien ne prévaut contre le sentiment esthétique et que ces messieurs de la presse finissent invariablement par se rallier à l'opinion de ceux qu'ils prétendent diriger, pareils aux chiens qui, au départ, aboient devant leur maître et bientôt le suivent, dans ses bottes.

La pièce de Hauptmann n'a rien du symbolisme rêveur et endolorant qui synthétise *Rosmersholm*, *le Canard sauvage*,

faite, être bouleversé dès le second acte ! » D'autres ricanaienent quand une lampe apportée en scène ne semblait pas allumable et que les allumettes étaient frottées en vain ; d'autres quand, dans ces pièces si rarement jouées et qui n'eurent et n'auront jamais les neuf cents représentations d'une seule affilée qui glorifièrent *le Tour du Monde en 80 jours*, un acteur avait une défaillance de mémoire ! Pauvres diables ! pauvres diables !

M. Lugne-Poé et son admirable troupe d'acteurs simples, miraculeusement dépouillés de cet impatient bagage de diction apprêtée, de gestes conventionnels, de traditions vieillottes qui composent « le jeu distingué » de la Comédie Française, ont joué *Rosmersholm*. Avec quelle joie ils font évader des accoutumances banales de l'art dramatique usé, pour assister, émus, à ces œuvres de vie jouées avec la vérité de la vie ! Et combien tout autre spectacle apparaît alors pur vaudeville !

hensibles en leur portée cruelle et occulte pour les bourgeoises cervelles du bel air. Les critiques influents de cette compagnie en bonne posture marronnaient et toute la clique trouvait le morceau indigérable. « Ah ! mon cher, parlez-moi de *Francillon* ! Et M<sup>lle</sup> Reichemberg ! est-elle plus élégante et distinguée que cette Bady qui ne remue ni bras ni jambes dans son rôle de Rebecca ! » Ainsi interloquaient les amateurs des mets à la Dumas ou à l'Augier. Il en fut un qui, lorsque le couple tragique de Rosmer et de Rebecca sort, tel qu'une gémination des fantômes, pour aller à l'hymen dans le suicide, a dit : « Y a pas de danger qu'ils se tuent ! » Il s'imaginait que tout allait finir par un joli mariage, absolument comme dans *Gilberte* ou *Madame Aubray*. Pauvres diables qui passent à côté de ce qui est beau en trouvant que c'est très embêtant ! Un autre encore criait dans les couloirs : « On ne peut pas pourtant, quand la pièce est bien

dans la nuit des choses pour découvrir qu'énigmatique est le tissu décevant de la vie. Ibsen est obscur parce que, vraiment, sauf pour les superficiels et les puérils, ô mes frères, tout est obscur, prodigieusement obscur !

Ce noir physique et moral, symbolisé sur la scène jusques en des accidents, des lampes qu'on essaie inutilement d'allumer ou qui brûlent mal, de telle sorte que constamment règnent l'hésitation et la vague terreur des nuits et des crépuscules, ne saurait plaire à la foule. Il y avait, lors de la représentation émouvante, deux contingents bien distincts de spectateurs : le groupe esthétique, de très nombreux et notoires artistes, émus, troublés, admiratifs ; le groupe banal, snobique, et muqueux qui transporte aux premières son ambulante et bruyant cabotinage pour faire acte de chic ; il a dû prendre pour une mystification cette œuvre où tout se passe en conversations à double sens, incompré-

danseuse serpentine livre aux projections électriques le désordre et la fantaisie de ses draperies ondoyantes. Et durant cette agitation dramatique et poignante, en apparence versatile et dérégulée, son œil reste fixe sur cette chose centrale : l'Idéal ! Il lui en faut un, dût-il en mourir, dût-il ne le conquérir que par le saut dans l'anéantissement. C'est le phare sur lequel darde son regard, et qui le guide, c'est le feu follet auquel il clignote, et qui l'égare.

Cette œuvre est-elle une leçon ? Un conseil d'imiter ou d'éviter le redoutable exemple de Rosmer ? Ce serait mal connaître et amoindrir l'extraordinaire dramaturge norvégien que de le croire. En son incomparable puissance de pathétique et d'inquiétude, il décrit, mais ne tire pas de conséquences. Il dédaigne. Cela est bon pour les fabricateurs de clartés, alors que lui a la sombre ironie d'un fabricant d'incertitudes et de problèmes, et le don douloureux de descendre assez profond

peine. Ce n'est plus l'événement, conçu unique, qui despotiquement pousse Œdipe ou ronge le lymphatique prince de Danemark. C'est l'appel de voix volantes et circulaires, emplissant l'atmosphère de l'invisible, inquiétant l'âme humaine par leurs cris brefs ou leurs murmures prolongés, ne lui laissant point de trêve, l'épouvantant et la tourmentant (sans qu'elle se plaigne, oh ! non, car c'est si grandiosement beau, ce dramatique qui joue avec l'humanité humble et souffrante), la tourmentant dès qu'en ses espérances sublimes elle se laisse aller à écouter leurs chants séducteurs et trompeurs. Rosmer a écouté ces anges ; l'un a parlé de liberté, un autre de chasteté, un autre de fraternité, un autre d'amour, un autre de pureté de conscience, et chaque fois il a couru, haletant et fiévreux, à l'enchanteur, et chaque fois s'est donné tout entier, livrant sa belle âme pathétique et tendre au coloriage de ces grandes lumières comme une

le calme et la paix. C'est un journaliste *qui ne veut que ce qu'il peut*. Pour lui la triste terrestre existence demeure dans les proportions supportables. Il détient, lui, les puissances capables de la faire admettre en son pis-aller incurable. Il n'a point bu, lui, le philtre terrible : à nul et à rien il ne demande un Idéal !

Telle la conception de ce nouveau miracle de mystique effroi sorti du prodigieux arcane qu'est le cerveau d'Ibsen. Et malgré tout, l'œuvre reste indécise et ténébreuse et résiste au besoin d'explications résolutes qui hante nos raisonneuses intelligences. Ce n'est pas plus beau, mais c'est aussi beau que le tremblant et résigné théâtre antique. Ce n'est pas plus beau, mais aussi beau que le flottant et énigmatique Hamlet. C'est la même oppression de l'artiste sous les ambiances irréductibles, mais senties dans l'effrayante multiplicité des facteurs que l'âme contemporaine subit en les entrevoyant à

dernier des Rosmer, qui, hystérisée par une frénésie de sacrifice, voulant faire place à l'Inconnue venue du Nord et des ténèbres, s'est jetée, une nuit d'hiver scandinave, dans le torrent du moulin, du haut de la passerelle où, depuis, Rosmer ne passe plus. Elle aussi a cherché l'Idéal dans la mort. Et tous ainsi cherchent l'Idéal, en une persistance de folie exaltée. Et tous aboutissent à la ténébreuse caverne de la Mort où on ne sait ce qu'ils ont finalement trouvé. A la Mort ! car Rosmer et l'Inconnue venue du Nord, absorbés par leurs rêves, balancés dans leurs doutes fluides, hésitants et bouleversés au milieu de la myriade des secrets de la vie, angoissés d'incertitudes, et surtout ! surtout ! assoiffés d'Idéal, vont, eux aussi, un soir d'hiver scandinave, se jeter dans le torrent du moulin du haut de la passerelle et rejoindre la morte dans la ténébreuse caverne.

Seul un des personnages subsiste dans

l'armée menaçante s'avance irrésistiblement. Un bohème scandinave, déclamatoire, perpétuel rêveur, tourmenté comme les autres, voulant comme eux vivre au-dessus de l'impassible réalité du monde sévère, soulevé sans cesse par le vent des infinis inaccessibles et qui résume son existence trompée et inutile en disant : « Avez-vous pas, pour mon usage, un Idéal... ou deux ? » Et de même que tantôt il quémandait une vieille paire de bottes pour ses pieds doloris par les routes : « Une paire d'idéaux... usés ? » Et comme on ne répond pas à son étrange et profonde prière, il ajoute : « Bonsoir ! je rentre chez moi », et va se noyer dans le golfe froid et rumorant, pénétrant par la mort dans le Néant paisible.

Il y a aussi une morte, invisible personnage plus présent que les vivants (ce n'est pas nous qui restons attachés aux morts, ce sont les morts qui, obstinément, s'attachent à nous), la femme stérile du

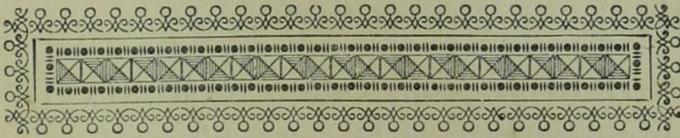
teurs de catastrophes. Et des êtres bizarres y vivent, ou y viennent, attirés par le charme inconscient du mystère et de ses abîmes, avides de qui recherche ces abîmes et pourrait les combler des décombres de ses illusions. Des êtres bizarres, oui, et prédestinés par les ascendances troubles.

Un dernier descendant des Rosmer de Romersholm, chargé de tous les détritiques maniaques et rêveurs de générations sans nombre qui ont vécu là, en Norwège, subissant les exaltations et les dépressions de la solitude et du besoin d'idéal maladif qui y monte comme un brouillard mélancolique, malsain dans sa douceur brumeuse. Une jeune femme venue d'un septentrion plus lointain encore, amenée par l'inconnu compliqué de la vie, à l'âme sauvage et surhumaine en ses espoirs. Un fanatique, souffrant des mille terreurs et dérisions qu'agite et brandit la foule macabre qui marche agitée et tumultueuse devant les idées sociales nouvelles dont

du Nord descend, comme si le gel et les banquises et la calme et effrayante solitude qu'ils font, étaient surtout les lieux hauts pour nos âmes résignées.

De là, ont lentement glissé, pareils à des glaciers redoutables, menant avec eux leur atmosphère neigeuse d'illusions, en leur beauté frigide et en si forte harmonie avec la mélancolie de nos contemporains paysages psychiques, deux drames, entre autres d'aussi boréale puissance : *Rosmersholm* d'Ibsen, *Ames Solitaires* d'Hauptmann.

Rosmersholm ! La maison, le home, le holm des Rosmer. Famille bizarre où les petits enfants ne crient pas, où les hommes faits ne rient pas, et ont même, par contagion fantastique, éteint le rire chez les paysans des environs. Maison bizarre, sorte de maison Usher, antique et lugubre, autour de laquelle galopent dans la fantaisie sinistre des rêves aériens nocturnes, des chevaux blancs inconnus, annoncia-



## CHAPITRE XIII

### Appendiculaire



QUE deux drames d'hier, ROSMERSHOLM et AMES SOLITAIRES, servent d'enluminures rapides et d'exemples sommaires à ce que je viens de dire. Peut-être ma pensée en gagnera-t-elle plus de clarté.

Hendrik Ibsen, Gerhart Hauptmann ! Un Norvégien, un Allemand ! Qui eût cru que de là viendrait, et non de Paris la routinière initiatrice, la lumière dramatique nouvelle ? Que de là descendrait la lumière, puisque, pour nos imaginations si obstinément symbolisantes, ce qui vient

fatal. Le public espère, les encouragements sauront éclore avec l'abondance et la sympathie des longues attentes enfin satisfaites. On veut, on veut du Théâtre, du théâtre neuf, rajeuni, original, hardi, audacieux, téméraire, mené par des insurgés de la pensée. Allons, en route! En avant! Sabre à la main!



niaiseries, des fadaises et des fastidieux recommencements qui importunent les esprits depuis tant d'années et, par exemple, font du stupide et nauséux adultère entre bourgeois le pivot central sur lequel pivotent, en France, les neuf dixièmes et demi des œuvres de théâtre.

L'heure est venue de tenter, sur d'autres vaisseaux, le voyage et l'aventure. Il semble qu'on ait le pressentiment que l'expérience sera heureuse et que des équipages vont surgir prêts à s'embarquer pour cette navigation lointaine à la découverte d'îles superbes. Chez nous, notamment, en cette petite Belgique désormais si remuante et si féconde, des écrivains sont déjà nés, vont, circulent, là, près de nous, autour de nous, inconnus encore mais prédestinés, à qui ne manque que le définitif coup d'instinct qui, ainsi que dans un lâcher de pigeons, pousse l'être hésitant en ses tournoiements, dans la droite direction vers le but assigné au retour

énorme influence sur les foules. Rien ne frappe davantage l'imagination des foules de toutes catégories que les représentations théâtrales. Toute la salle éprouve en même temps les mêmes émotions, et si ces émotions ne se transforment pas aussitôt en actes, c'est que le spectateur le plus inconscient ne peut ignorer qu'il subit des illusions et qu'il a ri ou pleuré à d'imaginaires aventures. Parfois, cependant, les sentiments suggérés par les images sont si forts qu'ils tendent, comme les suggestions habituelles, à se transformer en actes. C'est là un des indices les plus remarquables de l'état mental des foules. L'irréel a presque autant d'action sur elles que le réel.

Ah! l'admirable rôle, la séductrice mission de l'auteur dramatique, si vraiment (et comment en douter devant l'évidence des phénomènes?) son œuvre a cette portée et cette magie! Combien belle sa mission sociale, à la condition qu'elle sorte des

teur, pour la Foule ! Oui la foule, Briarée broyant en sa titanique structure tous ces matériaux humains, soudainement soudés l'un à l'autre, soudainement comprimés et réunis par des liens psychiques plus forts que s'ils étaient en dur métal d'acier ou d'or.

La mise à la scène des événements du dehors ou du dedans de l'Homme, ces deux mondes spéciaux et tragiques, n'est que la figuration de ces événements en images. Les Foules, écrivait récemment un profond observateur, ne pensent que par images, ne se laissent impressionner que par des images ; seules les images les terrifient ou les saisissent et deviennent des mobiles d'actions ou d'impressions. Et allant résistiblement au Théâtre, quoique son livre purement philosophique et sociologique en parut si loin, il ajoutait : Aussi, les représentations théâtrales qui donnent l'image sous sa forme la plus nettement visible, ont-elles toujours eu une

faire acte d'art pour les lettrés et les esthètes, d'épancher en une production qui, à la rigueur, pourrait demeurer discrète et méconnue, le psychique phénomène d'une âme en mouvement. L'entreprise grandit à des proportions imposantes, périlleuses, pathétiques et grandioses comme l'être total et informe, à taille de géant, auquel il s'adresse. C'est cet être géant, sans défini visage, sans figure d'homme et, comme la Divinité, invisible quoique présent, que l'auteur doit impressionner et séduire, au péril immédiat de sa vie littéraire. Certes mille têtes sont là, douées d'yeux et d'oreilles, qui regardent et qui écoutent; mais point pour chacune en particulier, point pour elles-mêmes, point pour les pensées qui gîtent derrière leur matérielle apparence : pour plus grand qu'elles toutes, pour le foyer inaperçu dont toutes ces oreilles et tous ces yeux ne sont que les communications, les soupiraux, les sabords extérieurs, pour le public specta-

mais qui a, comme objectif, redoutable et turbulent, la Foule ! La foule, ce monstre tentaculaire, cette entité en laquelle les individualités s'absorbent, unies violemment et cimentées par des fluides invisibles et puissants qui brassent et massent en un seul tout des centaines d'êtres, destitués tout à coup de leur direction personnelle et de leurs sensations propres pour ne plus ressentir que les chocs bousculants d'impressions d'ensemble, instinctives, irrésistibles, brutales, attendries, latentes à l'égal des forces inconnues.

Il y a dans cette conception récente des multitudes, dans le mystère qui les régit, les lois singulières qui les font penser, vibrer et mouvoir, une étrange séduction pour l'artiste, pareil alors, en ses tentatives de les interroger et de leur livrer son œuvre, à Œdipe devant le Sphinx, dévotrateur de quiconque ne résolvait pas ses énigmes. Il ne s'agit plus de conquérir les individuels suffrages de quelques-uns, de

exercices. Qui prend encore un intérêt sérieux à l'obsédante, à la sempiternelle affabulation romancière, aux gestes fatigués, à l'odeur rance des choses mille fois revues et accablées par l'infirmité d'être trop connues, banales et tristes et agaçantes à l'égal des airs qui achèvent de s'éliminer dans la mouture des orgues comme les vieux habits aux clous des friperies! Autre chose! autre chose! Et alors pourquoi, en une vaillante ruée, en un brusque et ardent changement de front, ne pas aller à l'art dramatique, et concentrer là toutes les forces en un vigoureux assaut?

Il est si grand, si impressionnant, si décisif en ses impressions ravageuses, salutaires et rénovatrices des âmes, cet art qui va non plus aux cerveaux isolés des lecteurs, par la calme communication des yeux marchant leur tranquille cheminement sur les pages, transfusant l'œuvre par un silencieux et solitaire écoulement,

plus qu'ailleurs, le passé ne doit jamais être un modèle, mais un enseignement.

Ce fut ensuite, et surtout, l'envie, oh ! très ardente ! de pousser vers le théâtre cet immense travail littéraire qui s'attarde au roman comme celui des chercheurs d'or sur les placers épuisés ; vers des terrains vierges, car vraiment si peu de théâtre fut extrait en ce siècle des terres dramaturgiques, du moins au point de vue de la réussite des récoltes, que le sol contient encore les substances les plus précieuses et que les plus belles végétations y trouveront intacts les éléments nécessaires à leur croissance.

Peut-on expliquer autrement que par l'ennui et le sentiment que les formes sont épuisées, cette abstention des uns loin d'un art si vivant et si beau, cette impuissance des autres à faire œuvre qui vaille ? Dans le cirque de la Littérature contemporaine tant d'ouvriers tournent indéfiniment et s'amoindrissent en d'identiques

dèrent à cette tournée, rapide comme une excursion à bicyclette.

Car ce ne fut pas seulement l'appétit d'écrire et le besoin cérébral si humain d'extérioriser les muettes girations intérieures des pensées, irritées de ne pas avoir de son.

Ce fut encore (le titre adopté ne le disait-il pas en son enseigne?) l'envie, oh! très ardente! de libérer le théâtre du gérontisme qui le dessèche et l'enride, lui soutirant peu à peu jusqu'aux dernières gouttes de suc, ne lui laissant que les teintes pâlies et l'odeur fade des plantes d'herbier. « Renouveler », c'est-à-dire raviver, rendre le mouvement et la fraîcheur du coloris. Ou, plus exactement, faire pousser d'autres fleurs, semer à nouveau, faire éclore d'autres corolles. Dans l'Art, comme ailleurs, plus qu'ailleurs, les recommencements sont des tentatives de redresser les morts couchés, les morts tombés; dans l'Art, comme ailleurs,



## CHAPITRE XII

### Epilogue.



**G**T maintenant que de façon sommaire certes (mais en ces temps de hâte, quelle chance as-tu d'être lu, écrivain, si tu es long?), suffisante, du moins l'espéré-je, pour être compris et éveiller l'attention, cette perpétuelle indifférente, j'ai dit, en un rapide décalogue, ce qu'une méditation de gravité et de fantaisie m'a fait voir aux horizons panoramiques de ce si vaste et si beau pays de l'art dramatique, — maintenant je voudrais, en ces ultimes lignes, insister sur le désir et sur l'espoir qui me déci-



rections et d'améliorations pour l'œuvre, vue chaque fois en meilleure lumière.

Conférences! Monologues! Lectures! Si, au lieu de ces simagrées artistiques et de ces procédés démodés, nos écrivains inauguraient *!e Théâtre pour lecture à haute voix* que je viens d'esquisser : *le Monodrame* (on dit bien Monologue), ils donneraient à la situation un renouveau dont elle a besoin, et ouvriraient à notre littérature dramatique un genre qui lui rendrait la vie.

Je confesse que c'est ce que j'ai tenté, il y a quelque dix ans, en écrivant *le Juré* et en allant le lire, ou plus exactement le jouer un peu partout en Belgique.



seront ceux d'une œuvre dramatique. Les scènes muettes sur les planches seront rendues par la parole. Il en sera de même des personnages : une esquisse rapide, vigoureuse.

Si l'artiste se charge de reproduire lui-même ce qu'il aura ainsi fait, quelle vérité dans l'expression et pour lui quelle jouissance ! Dans l'art, la période d'enfamment est assurément la plus délicieuse. Combien pâles, après elle, les satisfactions de la publicité ou du succès ! Mais communiquer ce qu'on a créé, rendre tout ce qu'on a voulu y mettre, dévoiler les secrets des moindres recoins, à chaque nouvelle interprétation mieux comprendre, découvrir quelque effet, d'abord inaperçu, avoir la joie d'un imprévu constant, éprouver le sentiment que les liens avec l'auditoire se serrent et que la pensée pénètre davantage, quelle joie, quelle ivresse, quelle récompense !

Et quelle source féconde aussi de cor-

du lecteur de varier juste assez le ton, l'accentuation, et de mimer autant qu'il le faudra pour donner l'illusion du jeu. Pas s'asseoir, pas se masquer à moitié derrière une table : debout, le manuscrit à la main, la face bien visible, le geste modéré, un va-et-vient circonscrit, rien d'excessif, une action constante et concentrée. L'œuvre sera divisée en actes et en scènes; les épisodes pourront être aussi sommaires et aussi multipliés que le sujet le comportera, puisque tout ce qui est matériel est peint par les mots. La longueur sera celle des drames, des comédies, et la lecture aura la durée d'une représentation, moins les entr'actes, remplacés par de courtes pauses. Le style pourra être le style intensif et sobre du théâtre, car l'accent et le jeu serviront à souligner, à éclaircir, à renforcer. L'ensemble devra se dérouler avec des liaisons plus visibles et plus fréquentes, mais le mouvement général, le dialogue

incomprise. Pour citer une fois de plus Shakespeare, n'est-ce pas le sort que lui font, en ce siècle, beaucoup de ceux qui le lisent : Très beau, sans doute, mais hors de notre portée? — Ecrire dans ces conditions n'est guère tentant. Aussi le fait-on peu. Qui doutera pourtant que, chez tant d'écrivains qui éclosent, il y ait des aptitudes pour le théâtre?

Mais qu'un artiste se dise : Ne pensons plus à la scène proprement dite, avec loges, banquettes, rampe, décors, directeur, machinistes, actrices et acteurs. Ce sont là de bons instruments, mais on peut s'en passer. Je vais écrire ma pièce pour qu'elle soit lue, à haute voix, devant un public comme celui des conférences. Les décors, je les remplacerai par des descriptions, qu'il faudra faire aussi évocatrices que possible, qui ne seront pas des hors-d'œuvre, mais des morceaux de style se rattachant intimement à l'ensemble. Pas de troupe : ce sera le rôle

dans le décor évoqué par l'imagination, genre tenant à la fois de l'œuvre écrite et de l'œuvre jouée, du Livre et du Théâtre ; évitant les inconvénients du premier : l'apparence terne, — et les inconvénients du second : la complication des moyens ; utilisant, en lui donnant une expression inattendue, ce besoin *d'entendre parler autrui* ; reprenant la tradition shakespearienne mais l'adaptant à notre temps ?

Je précise, car la chose en vaut la peine.

Un auteur veut écrire pour le théâtre. Il hésite, car sera-t-il jamais représenté ? Pourtant le sujet, tel qu'il le conçoit, s'accommode mal du roman. Mieux que cela : son tempérament est celui d'un dramaturge. Faire sa pièce quand même ?

Que vaut une pièce non jouée ? Courte par essence, nécessairement composée de mots expressifs, de phrases brèves, d'intentions, de sous-entendus à exprimer par le jeu des acteurs, elle risque de paraître une chose morte et de rester

la mise en scène, que nous ne nous accommoderions pas d'une troupe entière évoluant dans le vide.

Mais imaginez qu'une seule personne, comme dans les Conférences, les Monologues, les Lectures, tienne la redoutable estrade. L'absence du décor ne choque plus. Imaginez que, déclamant un drame, au lieu de dire seulement : *le théâtre représente une forêt*, — *le théâtre représente la salle du trône*, elle lise, avant de commencer le dialogue, une description vraiment littéraire, mais à l'emporte-pièce, faisant *tableau* dans l'esprit des auditeurs, avec une intensité qui les transporte au lieu où il faut être. Imaginez qu'alors le livret à la main, debout, avec une mimique sobre mais saisissante, avec une accentuation pénétrante elle rende la scène. Est-ce qu'il n'y aura pas là un genre littéraire nouveau, masquant la banalité des Lectures, des Monologues, des Conférences, sous l'action se développant

dans son développement rapide et changeant.

Mais s'il en est ainsi, s'il a existé un genre de littérature dramatique *sans décors*, y suppléant par des artifices de style, comportant toutefois le débit à haute voix et la mimique, pourquoi n'essaierait-on pas de le rénover, ne fût-ce que pour rendre Shakespeare autrement que par la lecture des yeux, dans un fauteuil ? N'y a-t-il point parmi nos ressources contemporaines ce qu'il faut pour le pratiquer ? Et si, allant au delà, on cherche à réaliser un art analogue, quelles modifications seraient à introduire dans les procédés dont il a laissé d'immortels vestiges ?

Certes, on aurait peu de chances de réussir en jouant *Hamlet* ou *Macbeth* sur l'estrade d'une salle de conférences, avec autant d'acteurs qu'il y a de personnages dans la pièce... et sans décors. Nous sommes si accoutumés aux merveilles de

Dans la conception shakespearienne, le décor matériel, irréalisable alors, n'était-il pas un accessoire? Pour le grand poète et pour tout son temps, la règle n'était-elle pas de le faire surgir fortement dans l'imagination des spectateurs par ces descriptions à grandes touches, souvent violentes, qui nous choquent quelque peu dans le dialogue des personnages en scène?

Cette observation a une grande portée. Elle explique deux choses obscures : la multiplicité des changements de lieux et les tirades descriptives. Elle est aussi d'accord avec l'idée qu'on se fait de l'art du décorateur et du machiniste à cette époque primitive ainsi qu'avec la tradition historique. Elle fait évanouir l'étonnement de ceux qui, voulant jouer actuellement ces drames puissants, n'y obtiennent que des effets médiocres parce qu'ils ne réussissent pas à adapter à l'œuvre des moyens matériels la suivant

Je m'y résigne difficilement.

C'est la question des décors, des changements et de la figuration qui cause l'embarras. Notre public admet difficilement des transformations si répétées et nos machinistes non plus. Ces derniers sont pourtant infiniment plus habiles et ont à leur disposition des moyens d'action insoupçonnés au temps d'Elisabeth.

Singulière contradiction !

Qu'y a-t-il donc qui nous empêche d'interpréter et surtout de goûter ces œuvres admirables qu'exécutaient les ancêtres de manière à enthousiasmer ?

Était-on plus facile à contenter ? Faible raison, car les représentations avaient lieu devant une cour raffinée et fastueuse. De plus, les pièces du grand Will étaient comprises, admirées sans réserve : or, cela n'aurait pas été possible avec une mise en scène qui eût été nécessaire et qu'on eût absolument négligée.

L'explication n'est-elle pas ailleurs ?

mais pour en faire une représentation sur la scène, il faudrait des remaniements considérables.

Certaines pièces de Shakespeare laissent une impression analogue et ceux qui, de notre temps, ont essayé de les jouer telles quelles, ont mal réussi; d'excellents critiques déclarèrent, après l'épreuve, qu'elles n'étaient pas faites pour le théâtre contemporain. Là aussi des épisodes variant incessamment, et des descriptions parlées fréquentes. Les décors n'existaient pas au temps du grand tragique, ou ils étaient rudimentaires. La salle était disposée comme celles où ont lieu les conférences modernes.

Assurément, voilà des observations qui rendent perplexe : elles ne tendent à rien moins qu'à proclamer injouables, à moins d'une mutilation sacrilège, des chefs-d'œuvre d'art dramatique incomparablement au-dessus de tout ce qu'on représente aujourd'hui.

est plus aisé de la créer que de la jouer ? D'où stérilité désolante pour une des formes les plus attachantes de la Littérature, surtout en Belgique, où avoir une pièce sur l'affiche est une bonne fortune exceptionnelle, et une pièce qui réussit, un prodige.

N'est-il pas possible de combiner ces éléments en apparence disparates et d'en faire un mélange qui nous sauverait de l'ennui des Conférences en même temps qu'il délivrerait la littérature dramatique des entraves qui la paralysent ?

Quand on lit la première partie de *Faust* de Goethe, on est frappé à la fois du puissant intérêt dramatique de l'œuvre et de l'impossibilité de la mettre au théâtre. Des épisodes multipliés, souvent très courts, des descriptions mises dans la bouche des personnages pour suppléer au décor absent. On se figure vivement les lieux, on sent que l'action indiquée par le dialogue serait très belle,

Lecture, par laquelle un auteur révèle, en un débit fort terne, et dans l'immobilité de la posture assise, ce que vous pourriez mieux déguster vous-même au coin du feu ?

En avez-vous assez ?

Oui, n'est-ce pas, depuis que cela dure ? Lecteurs, monologuistes, conférenciers diminuent en qualités s'ils augmentent en nombre, et la curiosité va s'émoussant.

Et pourtant l'universalité du phénomène ne vous a-t-elle pas donné à penser qu'il correspondait à un besoin, et que cette façon d'entretenir le public à *haute voix* dans les lieux qui ne sont pas le Théâtre, moins pour l'instruire que pour tenter de le charmer artistiquement, pourrait, mieux comprise et mieux réalisée, aboutir à un genre plus distrayant ?

D'autre part, avez-vous réfléchi aux difficultés énormes de faire arriver une œuvre dramatique à la représentation, de telle sorte qu'on ne pourrait dire s'il



## CHAPITRE XI

### Le Monodrame



VOUS en avez assez, parfois, n'est-ce pas, des Conférences, ce genre bâtard de la leçon et du discours, où l'orateur disserte sur un sujet le plus souvent dogmatique, parlant un article de revue ?

Vous en avez assez, parfois, du Monologue, passé à l'état de persécution mondaine, saynette puérile, chansonnette récitée, d'une monotonie de procédé agaçante, à la portée des petits jeunes gens impuissants à se produire autrement ?

Vous en avez assez, parfois, de la

au goût à sentir comment on évite les fautes et, entre autres, on se demande en vertu de quel absolu précepte, alors que la musique accompagnatrice surexcite si miraculeusement le sens des paroles même non chantées, il faudrait la proscrire de toute œuvre, ou plus exactement de toute situation scénique où l'on ne chante pas ? Quelles ressources offre la sourdine, murmurant indistincte à côté des événements comme, dans la nature, les météores jamais apaisés, jamais tout à fait silencieux ! Quelle admirable transposition des mélodies grégoriennes, si un art nouveau, reprenant leurs règles et les adaptant à la contemporanéité, les appliquait à ces chœurs, voix de la foule, dont précédemment je demandais la rénovation !

Oui, cette mosaïque de l'art correspondrait à l'émouvante mosaïque de la Vie !



de ces cercles. Nous n'analysons pas, nous ne soignons pas suffisamment nos ondulantes sensations. Le Sort nous fait, sans trêve, passer de l'une à l'autre, nous balançant, comme suspendus à un fil, dans leur concentrique emmêlement. Notre âme est essentiellement protéiforme et dès lors les sons que l'artiste lui fait rendre doivent être versatiles, nuancés, zigzaguant comme elle.

Les chœurs, la pantomime, la musique, le chant doivent aussi venir comme adjutants. Ah! ce n'est pas trop de toutes les ressources esthétiques humaines pour faire entendre aux foules l'infinie complication de nos intimes énigmes. Ce n'est pas séparément qu'il faut faire jouer tous ces instruments, c'est en orchestre, en clavier, en carillon. Certes, de gauches applications ont pu faire douter de la légitimité de ces mélanges. Le mélodrame, le vaudeville, je sais, je sais! inutile de les objecter, je pourrais vous répondre *l'Arlésienne*. C'est

en de déterminées circonstances, comme le meilleur cri, le plus convenant et le plus vibrant langage ?

Les autres modernes conceptions qui furent indiquées au cours de ce rapide discours dont le but sera suffisamment atteint s'il sert de point de départ à de plus ingénieuses visées, cet art symbolique, cet art transcendantal, ou synthétique, ou hiératique, ou mystique, pourquoi les cantonner chacun en un exclusif territoire et les imposer à l'œuvre du début à la fin ? Pourquoi rien que le romantisme, ou le réalisme, ou le classique, en une invariable coulée, alors que le Destin ricanant et farceur nous fait, dans la réalité, si gaillardement sautiller de l'un à l'autre, bon gré mal gré ? Eux aussi, chacun en ce qui le concerne, sont des forces et des artifices destinés à rendre visible la variabilité des phénomènes qui se succèdent en nous, perpétuels. Nous ne sommes point, nul au monde n'est constamment dans un seul

boîter sur le fond, serpenter en une ligne ondulante, voltiger au moindre souffle du changement psychique, s'acharner à un accord persistant et harmonieux.

Ainsi, étant donnée la variabilité infinie des situations et des personnages, des impressions, des entraînements, des valets mêlés aux maîtres, des jeunes gens aux vieillards, des sexes, des lieux-communs aux sublimités, du calme à l'angoisse, de l'indifférence à la passion, du comique au sentimental, pourquoi, ainsi que Shakespeare en donna déjà le mémorable exemple, ne pas, suivant l'occurrence, alterner du vers à la prose et de la prose au vers, librement ! Pourquoi, si ce qu'il faut dire le comporte, par l'instinctive action des lois de l'harmonie, du rythme, de la cadence, ne point passer du vers libre au vers prosodique ? Car ce serait une hérésie nouvelle que de prétendre absolument proscrire les formes anciennes alors qu'elles aussi peuvent apparaître,

La réflexion, dès qu'elle s'intensifie, ne démontre-t-elle pas le mensonge d'une telle école? Certes, l'œuvre alors atteindra parfois une beauté architecturale spéciale, correcte, grandiose, cérémonieuse et froide, pouvant plaire par ses proportions, son équilibre symétrique, sa netteté lapidaire. Mais cet avantage particulier et local n'a qu'une valeur en sous-ordre alors qu'on pressent l'abondance, la variété, la chaleur, l'émotion, l'effervescence, le mouvement, LA VIE, en un mot décisif, en un monosyllabe péremptoire, que l'abandon de cette discipline de caserne littéraire va répandre par la fécondité de l'âme délivrée des liens scolastiques.

Toutes les tendances, toutes les formes, tous les moyens, tous les procédés doivent, croyons-nous, s'enlacer, se suppléer, s'entraider, pour extérioriser une conception théâtrale, soumise à cette seule loi, qui est plutôt une affirmation d'indépendance : que l'expression doit étroitement s'em-

Nature, soumis, croirait-on, à une plus dure et plus conséquente logique, n'est que le décor du drame (presque immobile quand on le compare à notre agitation intérieure), de notre turbulence psychique et de son désordonné tumulte.

C'est de la vie ainsi conçue, trépidante et multisonore, que le théâtre doit, sur la scène, faire apparaître des lambeaux, « des tranches », ainsi que l'a dit avec quelque brutalité un contemporain. Or, si l'une des plus évidentes règles d'un art sain est l'adéquation de la forme au fond, la première s'assouplissant avec une docilité incessante au caractère de l'idée, à la nature de l'épisode, aux fluctuations intarissables des événements, comment admettre qu'il importe, au contraire, de la maintenir, d'un bout à l'autre de l'œuvre, en une uniformité réglementaire chargée d'accomplir ce miracle : rendre par un procédé unique toutes les variations multiformes et versicolores du déroulement vital ?

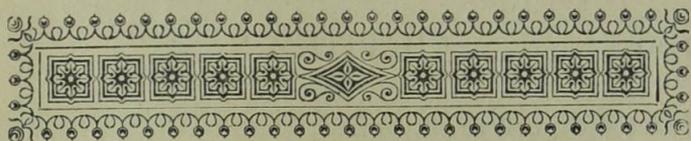
brûlant mécanisme, ne comporte pas la régularité logique et disciplinaire que les grammairiens du Parnasse prétendent imposer, comme une convenance académique, à ceux qui se mêlent de la dépeindre par le jeu merveilleux des mots et des images que ces mots, en cela plus merveilleux encore, suscitent dans les âmes. Cette régularité, elle aime à la bousculer. C'est une grande dérangeuse de programmes, devoir qu'elle accomplit avec une ironie constante. Elle n'est guère au dehors, cette vie capricieuse et tragique ; elle bourdonne surtout en nous, dans le fond de notre intellectualité incessamment fonctionnante en la série bizarre de ses conceptions kaléidoscopiques ; plus encore dans le tréfond de nos instincts souterrains, plus énergiques en leurs poussées et plus ténébreux que cette intellectualité qui s'agite au-dessus avec l'illusion de notre volonté libre et de notre imputabilité. Répétons-le : l'extérieur spectacle de la

incapables de marcher sans béquilles ou sans cordeaux. Pas un pli, pas un renflement, pas un écart, pas une déviation, pas une tache, est encore, pour certains esprits départementaux, la consigne d'un art qui se respecte ; et s'il est exact que beaucoup d'indépendance et d'originalité commence à s'infiltrer dans l'Esthétisme, il faudra, néanmoins, que le moissonneur Saturne fasse manoeuvrer sa grande faux dans plus d'une savane de préjugés à haute tige avant que les espaces soient suffisamment ouverts au pittoresque, à la liberté, à l'imprévu, à l'étrange, dont les enchevêtrements, pareils à la confuse végétation des jungles, forment le curieux et séduisant tohu-bohu de la vie en sa vérité.

Cette vie, que l'artiste a pour mission d'exprimer en ce qu'elle a de perpétuellement inaccessible pour les cerveaux ordinaires, impuissants quand ils sont laissés à leurs propres forces, cette vie devenant alors si intense en son secret et

s'engage-t-elle dans une direction, on ouvre le disque, on lui donne le rail et il faut qu'elle n'en sorte plus; la voilà partie, qu'elle aille ainsi jusqu'au terminus. Tout écart sera pris pour un déraillement, imputé à faiblesse, négligence, ignorance, impuissance, défaut de goût, absence de correction. Messieurs les critiques seront sévères et parleront des « modèles du grand siècle ». Ils auront pour eux tous les professeurs de rhétorique et tous les académiciens.

C'est, pourtant, une manie d'un conventionnel grotesque, qui procède, croirait-on, des mêmes poussées secrètes qui si longtemps ont mis et conservé en honneur, comme principes du Beau, ces fadaïses niaises : la symétrie, la pondération, la ligne régulière (spécialement la droite), le nivellement, la propreté (spécialement en son symbole le blanc), l'alignement et autres expressions de la planitude et du bon ordre qui sont les caractéristiques avérées des médiocres et des infirmes



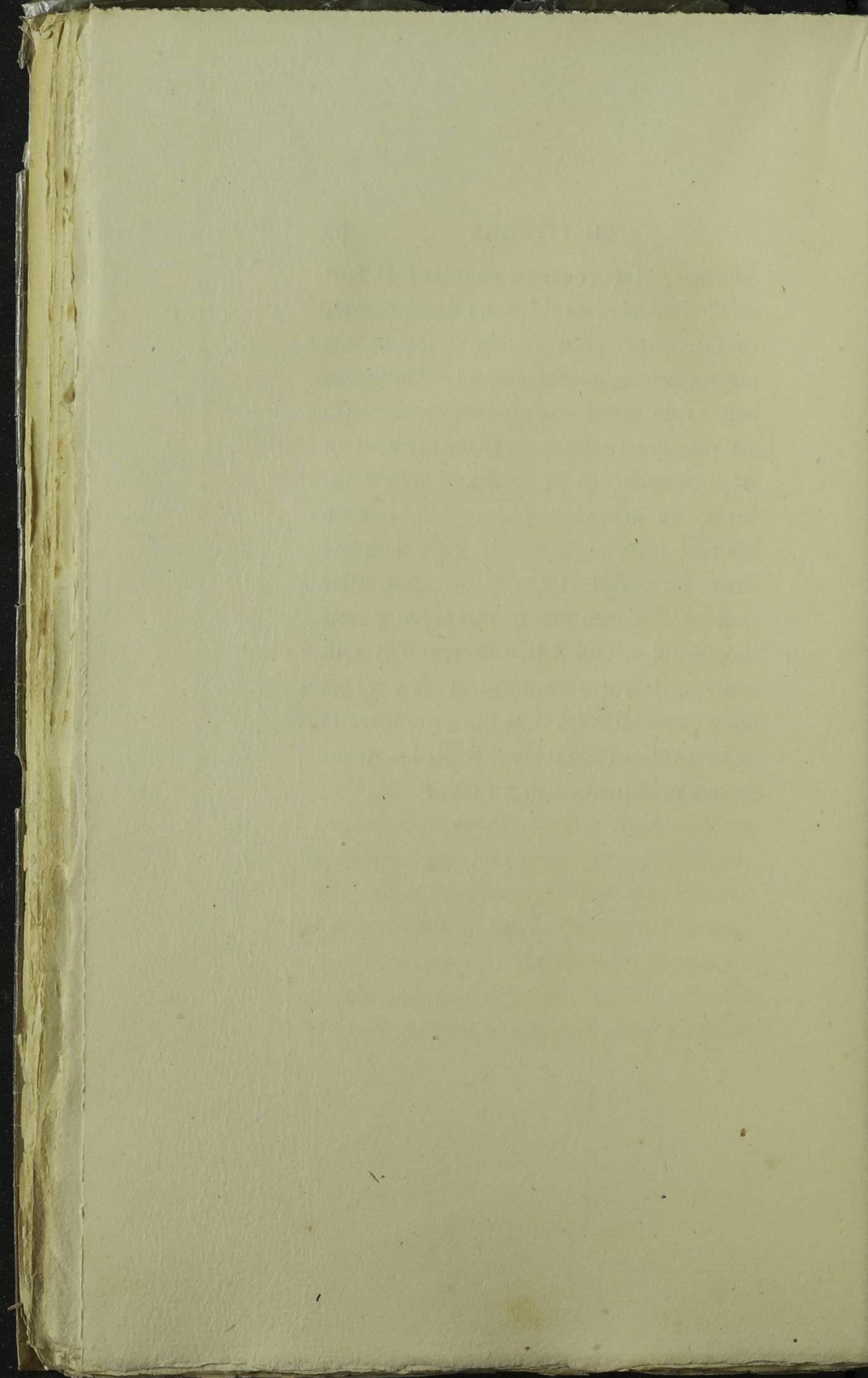
## CHAPITRE X

### L'entremêlement des formes.



'EST un préjugé fortement établi que celui qui impose au dramaturge, pour une œuvre théâtrale, l'UNITÉ !

Il semble que la fameuse et arbitraire règle des trois unités, mises en loi par Boileau, ce reviseur du cadastre littéraire, ait conquis peu à peu d'autres provinces que celles portant les étiquettes classiques : Temps, Lieu, Action. Vraiment, on croirait l'écrivain transformé en aiguilleur de la gare d'une grande ville d'où rayonnent multiples les voies ferrées : une œuvre



énormes. Mais courage, courage! Il faut oser! C'est une joie si intime de parcourir, ne fût-ce que pour soi, des terres inconnues et de retrouver les îles et les continents jadis explorés. Si la mappemonde terrestre n'a plus guère de terres inabordées, il en est autrement de la mappemonde cérébrale, de la psychisphère. Là, pas de limites! Là pas de retour sur soi-même dans les périples! On peut aller, aller toujours. L'aventure et l'imprévu y sont inépuisables. Oui il faut oser, oui il faut essayer, il faut recommencer les voyages pour conquérir les toisons d'or, car là abondent les Colchides... Seuls les Argonautes manqueront-ils au rêve?



bilités du présent, les antécédents du passé, révélant l'atavisme intellectuel et les prévisions du futur, montrant la vie universelle en ses racines et ses prolongements, totalisant ce qui fût et faisant entrevoir ce qui sera ! Quelle beauté dans les réflexions multitudinaires des foules disant ce qui s'agite dans les entrailles des masses à chaque coup frappé par l'Histoire et faisant parler ces groupes si impressionnables et si devinateurs, si muets aussi d'ordinaire pour qui les écoute avec l'attentive terreur de ceux qui savent que les foules sont les vrais et définitifs dépositaires de tout ce qui fait la majesté du monde et l'impériale domination de l'Obscur !

A ceux qui sentent en eux les agitations du dramaturge, nous livrons cette courte méditation sur un sujet si séducteur et si étrange. Certes la mise en œuvre de ces moyens rénovés, à l'encontre des habitudes et des préjugés d'un public déprimé ou hésitant, semble enveloppée de difficultés

rait-il comme jadis remplir son grand rôle d'interprète des mystères, d'orateur chargé d'exprimer l'âme du peuple et l'âme des choses, en leur collectivité pathétique? Pourquoi toute l'obscurité de la subconscience et de la subhistoire ne trouverait-elle pas en lui son instinctive narratrice, généralisant les détails de la vie et leur restituant l'ampleur cosmique?

Tant d'aperçus profonds, tant de réflexions tourmentantes viennent à la vue et à l'audition des œuvres. Enchevêtrés ils remuent dans l'âme des spectateurs. Ils restent là inexplicables et indéchiffrables. C'est au Chœur à accoucher ces angoisses, à faire la clarté dans ces ombres, soit qu'il accompagne l'action en s'y intercalant, soit qu'il remplisse les entr'actes, ces poses en lesquelles l'auditeur attentif et saisi par l'œuvre se replie sur lui-même en un essai de mise en ordre de ses sensations.

Quelle beauté aurait une pièce dans laquelle ces « voix » mêleraient aux visi-

monologuant en eux-mêmes sur l'infléchissabilité du Sort, se laissant aller aux rêveries douloureuses de quiconque se sent pris dans l'enchevêtrement des choses et se laisse aller résigné à leur cahotement, sans plus se tendre pour la lutte, sans plus croire que la volonté est une arme suffisante pour triompher de la Destinée.

La scène moderne serait-elle déstituée des mêmes situations tragiques, et devrait-elle se confiner amoindrie dans le simple mouvement des individus et dans les illusions de la prétendue liberté humaine? N'aurait-elle plus pour rendre les angoisses du cerveau méditant que le soliloque classique mettant sur les planches la ridicule image de l'acteur se parlant à soi-même au grand dam de toute vraisemblance?

Pourquoi, sinon sur les parties visibles du théâtre au moins dans les coulisses, peut-être dans les cintres, ne pourrait-on de nouveau faire gémir, chanter, prédire, paraphraser le chœur? Pourquoi ne pour-

de soleil et d'éclats de tonnerre. Ils expliquaient et résumaient. Ils posaient les problèmes humains et en indiquaient les solutions presque toujours tristes ou terribles. A côté de l'événement individuel, ou plutôt au-dessus dans le ciel, ou au-dessous dans les profondeurs souterraines, enveloppant l'anecdote des ténèbres de la vie, montrant la solidarité qui lie tout épisode à l'universelle action des forces en lesquelles se meut inflexiblement la Nature, ils posaient les larges plans du Cosmos, la toile d'araignée immense où se débattent les individualités mouche-ronnantes. Ils étaient aussi la voix du grand Tout, de Pan, incessamment en fonction, incessamment observateur, incessamment cruel ou pitoyable, allant à son but sans s'inquiéter des écrasements ou des exaltations.

Ils étaient enfin l'interprète compatissant des pensées des héros misérables, fléchissant sous les heurts de la Fatalité,

de leurs poursuivants, débarquant au rivage d'Argos et saluant éperdument la terre abordée. Les *Erynnies* se réveillent et s'élançant tumultueusement hors du temple, hurlant de rage contre le dieu qui a délivré Oreste et « aboiant au soleil ». Toutes ces conceptions de groupes, de « rassemblements », parlant, priant, raisonnant, criant, persécutant, animant de leurs mélopées et de leurs psalmodies le théâtre antique, sont-elles à jamais disparues et stérilisées?

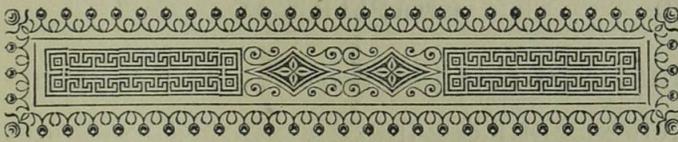
Ils exprimaient ces Chœurs, quand on les médite, la grande voix des FOULES, muette et pourtant incessamment résonnante, comme le murmure des flots sur les rivages sonores. Le passé et ses traditions et ses préjugés. Le présent et ses joies et ses inquiétudes. L'avenir et ses pressentiments et ses prophéties. Ils planaient sur la scène ainsi que de grands nuages passant en laissant tomber la pluie des paroles révélatrices, mélangée d'éclats

Je me demandais anxieusement pourquoi? Et je me demandais encore, si, pénétrant le secret de leur institution, il n'y aurait rien dans le théâtre contemporain, végétant et désormais si pauvre, qui pût justifier, imposer peut-être, leur retour et leur résurrection sur la scène. Car est-il facilement admissible qu'une forme énigmatique admise et consacrée par cette Grèce immortellement esthétique, put être tenue pour définitivement perdue et irrémissiblement superfétatoire?

Les *Fidèles*, le grave divan des vieillards chargés par le Grand Roi de gouverner la Perse pendant son absence alors qu'il allait inconscient aux désastres de Marathon et de Salamine. Les *Océanides*, ces trois mille filles de Thétis et d'Océanos, déesses des sources, des fontaines, des lacs, des rivières salutaires et douces comme les eaux qu'elles épanchent, qui pleurent autour de Prométhée, le titan enchaîné. Les *Danaïdes* échappées aux vaisseaux

immenses et en extraire les vérités essentielles, pour échapper au bourdonnement et au tourbillonnement de ces abîmes, j'ai relu le premier volume de ce livre incomparable : les *Deux masques*, par Paul de Saint-Victor. Le premier volume ! consacré tout entier « à celui qui, avec le génie, eut la vaillance ; à celui qui a agi et qui a chanté ; au héros né à Eleusis, dans l'aire des deux grandes déesses ; à celui qui, lorsqu'il dansait sur le théâtre, en tête de ses Chœurs, aurait pu frapper sa lyre de l'épée, comme les Curètes frappaient de leur glaive sur le bouclier ».

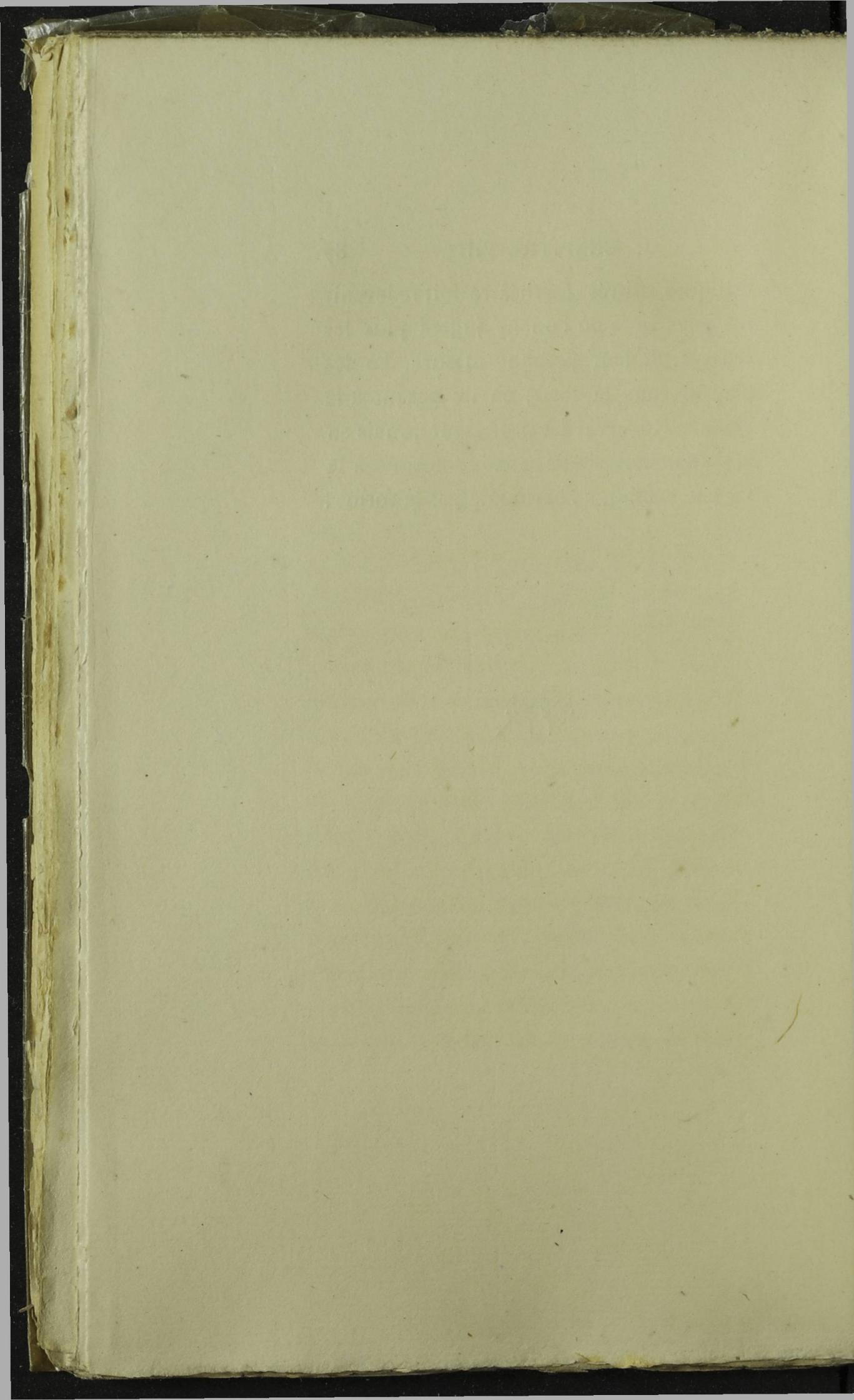
J'étais tourmenté du rôle de ces Chœurs, si amples et si mystérieux, dans la tragédie grecque. De cette persistance à les faire intervenir. De leur destination impérieuse admise par ce peuple d'artistes et invariablement respectée. De la place émouvante qui leur fut maintenue comme s'ils apparaissaient en organes essentiels, inévitables et indestructibles.



## CHAPITRE IX

### La Renaissance du Chœur antique

**B**ÉCEMMENT j'ai relu Eschyle, tout Eschyle. Hélas ! seulement tout l'Eschyle qui est venu jusqu'à nous, non les tragédies perdues au cours du voyage, en combien de naufrages, à travers l'océan des siècles. J'ai relu les *Perses*, j'ai relu *Prométhée enchaîné*, j'ai relu les *Suppliantes*, les *Sept Chefs devant Thèbes*, les *Atrides*, *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Erynnies*, les *Euménides* ! Et pour concentrer et résumer les impressions de ces chefs-d'œuvre, pour voir clair dans ces eaux



critiques attirés. Le théâtre doit redevenir un pays libre où l'on ne jugera plus les œuvres en leur prenant mesure, en les plaçant sous la toise, en les pesant à la balance Roberval des professeurs, mais en se demandant si elles sont conformes à la vie par le fond, à l'harmonie par la forme !



air, loin de toute pédantise et sans que pèse sur elle la discipline des magisters. Qu'elle se drape suivant sa fantaisie et que sa fantaisie ne soit que la poussée de l'instinct artistique. Qu'il n'y ait plus des recettes pour fabriquer permettant aux médiocres de se croire et de se dire poètes parce qu'ils cultivent la rime riche, comptent arithmétiquement les pieds et respectent la césure; plus de *Gradus ad Parnassum*, d'art poétique enregistré, de traités de versification donnant la série des dispositions réglementaires exposant à des procès-verbaux prosodiques quiconque les enfreint. Pégase n'eut jamais ni selle, ni bride, ni mors. Les neuf muses couraient nues comme les nymphes, les driades et les océanides. L'art est un révolté dont on a voulu faire un très obéissant domestique. Sur nos théâtres rancis, on manœuvre comme des soldats à la parade, sous l'œil des caporaux de lettres, menacé de la salle de police ou de la schlague des

préoccupation constante de l'écrivain. Spécialement au théâtre, elle apparaît comme le grand instrument pour dompter les cerveaux par l'oreille. Ah ! qu'on serait promptement loin, en comprenant ainsi la langue, des somnifères planitudes des « pièces en cinq actes et en vers » suivant la formule qui fait fuir le spectateur quand il la découvre menaçante sur l'affiche. On se reposerait du vers par la prose, et de la prose par le vers, leur alternante séduction conquerrait si charmeusement le capricieux intellect ; de l'un à l'autre la surprise, renaissante à chaque changement de registre, serait si savoureuse ; le voyage dans les méandres d'une œuvre aurait une variété si ondulante et d'un si doux massage cérébral !

Libérez-vous, libérez-vous, écrivains néophyles de l'orthopédie surannée qui vous inflige gêne et raideur et guindisme. Retrouvez la belle pensée en la grâce de sa nativité dansant sur les prés au grand

et du vers libre. Le Sar Péladan, dans cette pompeuse et tant méconnue *Babylone* a donné une manifestation décisive de la beauté du style où le puéril artifice de la rime est remplacé par une préoccupation constante de la musicalité des phrases, obtenue par le choix des sonorités, la mesure prosodique, l'enchaînement heureux des assonances et des dissonances, toutes ces ressources inépuisables qu'une langue belle et raffinée garde pour qui sait s'en servir et n'y voit pas seulement un vulgaire instrument composé de sons quelconques destiné à la désignation mécanique des choses et des êtres.

Cette grande et permanente musique, si intimement imprégnée de vie, où tout peut devenir harmonie de douceur, de brutalité, de caresse, d'énergie, où le sang se mêle au lait et au miel, où la couleur voisine le son, où les parfums émanent du parterre des mots, où le verbe se fait chair et matière, devrait être la

une sûreté singulière, dès qu'abandonnant la pédagogie littéraire on se livre aux bons conseils, aux chuchotements et aux salutaires entraînements de l'instinct.

Ah! combien vite, quand on adopte cette hygiène cérébrale nouvelle, ces habitudes de l'indépendance intellectuelle révoltée contre les clichards, on sent germer et monter des aptitudes inconnues, un savoir-faire naturel fécond comme toutes les forces primitives, en même temps qu'une allégresse dans les mouvements, dégagés enfin de toute callisthénie rhétorique! Combien ample le souffle, combien largement ouverte la poitrine, combien sereine la tête et émotif le cœur! Et comme d'eux-mêmes les mots, les images, la cadence, le rythme fonctionnent en rouages parfaitement alésés et huilés!

A cet assouplissement de la forme d'après le fond, à cet ajustage constant et incessamment varié, se rattache, avec évidence, la question de la prose rythmée

apparence de solidité et de maintien. Elle est une auxiliaire jamais en défaut qu'il appelle, renvoie, prend, abandonne, reprend selon l'occasion et la nécessité, avec une désinvolture élégante et un étonnant maniement d'escrimeur.

C'est cette liberté, cette souplesse d'adaptation qu'il faudrait introduire dans le théâtre. Il ne faudrait plus, suivant la vieille méthode, pousser le vers, le derrière assis sur une chaise, devant un bureau de normalien, un dictionnaire des rimes à portée, proche lui-même d'un dictionnaire analogique et d'un dictionnaire des synonymes (piteux arsenal des demi-castors de la littérature), mais laisser surgir en soi la forme adéquate, fidèle compagne de la pensée qui harmonieusement l'évoque et la commande, suivant le sentiment à exprimer, suivant la pensée à décrire. Il y a là un accord préétabli, un despotisme du goût, que l'accoutumance à suivre les intérieures suggestions fait discerner avec

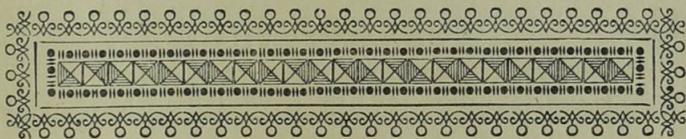
de pensées poétiques, et avec sa hardiesse, ou plutôt sa simplicité granitique, son originalité indomptable de cerveau natif libéré des misères scolastiques, il écrit selon ce que lui inspira son instinct, faisant parler en prose les gens de prose, donnant l'essor au vers quand vraiment il sentait monter en lui le flot des émotions héroïques ou tendres. En certaines de ses œuvres cette admirable variété se révèle avec un goût olympien, une adresse merveilleuse. De la lourdeur terne des banalités inévitables, il passe, souple, séducteur et fort aux paroles ailées du poète. Un accord divin s'établit entre les pensées et les discours. La transition est d'une habileté magnifique. Les soudures, presque invisibles. L'alternance, d'une harmonie superbe. Il se joue vraiment comme un équilibriste et un jongleur sublime de toutes les difficultés. La prosodie n'est pas pour lui une fournisseuse de béquilles pour donner à des idées quelconques une

et versificatoire. Mais une fois parti, il y aurait sacrilège académique à se départir, et scandale!

Cela amène les plus ridicules excès. Que le héros déclame son morceau de bravoure, que l'héroïne roucoule son amplification d'amour, ou qu'un valet apporte une lettre, que n'importe quel seigneur dise soit de fermer la porte, soit d'ouvrir la fenêtre, c'est à l'alexandrin majestueux, chevronné de ses rimes plates et au pas lourd, que l'on a recours.

Et ainsi la pièce marche en une démarche solennelle pesante dont le classique ennui est irrémissiblement proverbial. Oh! la tragédie! Oh! la diction pompeuse des conservatoires! Oh! les traditions!

Shakespeare (un des réservoirs géniaux, un de ces viviers où remue une poissonnerie d'idées et de nouveautés miraculeuse) avait compris en son goût tout puissant que la forme poétique ne s'accommode que de situations, de personnages, d'épisodes et



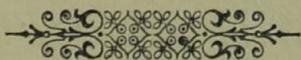
## CHAPITRE VIII

### La Forme littéraire dans les œuvres dramatiques.

**G**N dehors du sautillant vaudeville, qui admettait le mélange de la prose et des vers, ceux-ci servant à la confection des couplets chantés, avec le trait final obligatoire (Scribe fut le culminant fabricant de ces machines : il agrandit même le couplet jusqu'à la tirade), il est de règle, pour le théâtre, en France, d'aller invariablement jusqu'au bout soit en vers, soit en prose, selon la ligne posée en commençant. C'est cette première ligne qui fait la loi ! Libre de ne pas lui donner la forme prosodique



de geste. Rendre à ce geste impérieux, touchant et multiple, sa dignité curieuse et grave. Pousser l'extension jusqu'à la Pantomime complète. Choisir les sujets auxquels cette forme ingénieuse convient le mieux. Essayer sur le public l'impression singulière de ce mouvement sans bruit, de ce silence tumultueux, inquiétant et charmeur. Ici encore son éducation d'auditeur est à faire. Mais comme bientôt il serait converti quand on songe au besoin qu'ont les âmes de demeurer dans les brumes et de ne pas avoir trop à subir la détermination absolue amoindrissante de tout. L'homme baigne volontiers dans les effluves de l'indécis, l'homme est un amant de l'incertitude, l'homme est reconnaissant à la Science de lui faire quelquefois banqueroute et de ne pas matérialiser et éclaircir tous ses rêves.



les spectres des Erynnies, exprimant par ses bras projetés en avant, en un simulacre d'horreur, l'épouvante de se sentir menacé par les déesses infernales impitoyables. Moi-même, j'ai vu Rossi dans *Macbeth*, assis à sa table royale, entouré de convives, rendre par la physionomie, par une bouche entr'ouverte plus bruyante que si les lèvres y eussent composé des mots, par des regards plus éloquents que des harangues, l'affreuse peur et la déchirante surprise de l'apparition de Banco sanglant, surgissant blafard et vengeur à la porte de la salle du festin. Et Mounet-Sully, dans *Œdipe-Roi*, assis pendant un des intervalles que remplissent les chœurs, exprimant par son affaissement, par ses yeux désespérés, par ses mains lourdement pendantes, qu'il sent l'ombre de la Fatalité gagner sa vie et la vouer à l'horreur !

Il faudrait multiplier ces effets de silence. Il faudrait multiplier ces effets

être entremêlées en un harmonieux et souple enchevêtrement. Pourquoi faudrait-il que les personnages parlassent toujours, ne laissant jamais la scène sans un bruit de paroles? Pourquoi pas des scènes muettes, partant d'autant plus émouvantes puisqu'elles traînent avec elles le mystère de cette imprécision redoutable dont tantôt je rappelais l'immanquable et frissonnante action sur les auditoires?

Les grands comédiens ont compris les ressources des épisodes où, ne disant rien, retardant l'envolée des mots de leur rôle, usant de la liberté de se taire, qu'à l'encontre des pièces lyriques soumises à la mesure et à la continuité musicale, leur permettent les œuvres simplement parlées, ils aboutissent à des effets plus puissants que ceux du langage. Mon père m'a souvent parlé de Talma, jouant Oreste, entrant en scène à reculons, muet et terrifié, battant en retraite devant

carrière. Parmi elles, il faut avant tout citer la mise à la scène par Camille Lemonnier de son beau, court et nerveux poème en prose *Le Mort*, grevé, il est vrai, par les Martinetti, ses interprètes, de quelques intermèdes faisant trop sentir qu'en eux les mimes parfaits voisinaient avec les clowns, incurables amateurs de drôleries, de sauts et de cabrioles.

La vigoureuse poussée donnée par Lemonnier, pour enfoncer et rouvrir des portes depuis trop longtemps condamnées, devrait trouver des imitateurs. Tout au moins, faudrait-il que dans les pièces parlées une part plus large fut accordée aux scènes muettes et aux beautés d'effroi et de mystère de la Pantomime. Ici, comme ailleurs, le théâtre contemporain est pris de la manie d'unité quand même, ayant perdu le sens qu'en une même œuvre les ressources scéniques peuvent s'entremêler, ou plutôt qu'elles doivent

visage humain malléable travaillé par une volonté s'appliquant à en faire le constant et changeant miroir des sensations, des transformations et des tourments intimes. Plus récemment, en une forme moins psychique, mais d'une beauté réaliste brutale, serpentante et poignante, les frères Martinetti, particulièrement par leur tragique *Robert Macaire*, drame de rire et d'épouvante, ont coloré de teintes éclatantes en leur crudité, cette région du geste qu'on croit, *à priori*, si terne et si muette. A son tour, Félicia Mallet, dans *l'Enfant prodigue*, a matérialisé la grâce légère et volante du corps féminin quand il veut parler, troubler et impressionner sans la voix.

Et si des acteurs, ainsi repris de l'antique besoin de mimer, ont attesté le caractère impérissable de cette fantaisie humaine et de cette faculté rare, quelques artistes auteurs ont essayé de bâtir des pièces nouvelles destinées à lui donner

nos muscles, nos artères, nos fibres, peuvent réaliser de phénomènes expressifs aux mille nuances, aux dix mille finesses, utilisant un alphabet de courbes, d'allures, de mouvements, de plissements, de sinuosités, d'attitudes auprès duquel n'est rien le classique alphabet scolaire des voyelles et des consonnes.

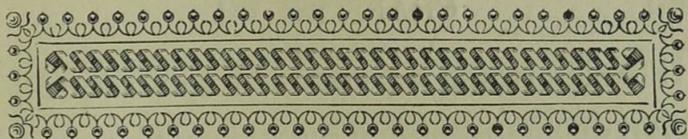
L'antiquité avait connu et réalisé cet art avec une intensité dont le souvenir est resté puissant. Les rivalités, à Rome, de Bathylle et de Pilade, les engouements et les admirations qui les enveloppèrent de leur tumulte, sont demeurées légendaires. Mais il a subi une longue éclipse dont à peine quelques tentatives modernes ont essayé de libérer l'astre autrefois si brillant. Dans un genre et avec des figurations limitées, Debureau, prisonnier volontaire du classique personnage de Pierrot, a, s'il faut en croire ceux qui assistèrent à son étrange spécialité, manifesté les ressources émotionnantes d'un

alors préparé par les circonstances, par la concordance des événements, par les mots antérieurement dits, par ceux qui vont éclore. Mais il y a aussi une condition intermédiaire, une demi-révélation, prenant place entre le mystère cataleptique de l'esprit quand rien du corps ne bouge, ni expression du visage, ni attitude ou mouvement des membres, et la pleine explosion, ou plutôt la tentative d'éruption des pensées au dehors, toujours insuffisante, lorsque la voix entre en travail et s'efforce par le mécanisme des sons divers ou des vibrations, de traduire les murmures et les agitations intérieures de nos âmes incommensurablement plus merveilleuses, plus compliquées, plus rayonnantes.

Cette région intercalaire, c'est le royaume du Geste, ou plus exactement c'est la Pantomime, l'art qui met en œuvre *tout* ce qu'en leurs complications et leurs combinaisons infinies, nos nerfs,

Il a déterminé de combien son imprécision dépasse, comme intensité d'élocution, l'insuffisance des paroles, et quelle grâce de vague ou de tragique cette imprécision maintient autour des tremblantes pensées, si séduisantes précisément parce qu'elles flottent dans les ténèbres des choses qui ne sont pas encore nées. Il a dit, en des images inoubliables et par des aperçus sublimes d'émotion, comment, en dédaignant l'amoindrissant à-peu-près du langage, fût-il le plus souple et le plus riche des instruments peu à peu agglomérés par l'ingéniosité humaine au cours des temps patients et féconds, deux âmes peuvent, sans ouvrir les lèvres, se mieux comprendre et descendre de concert, frémissantes et ravies, dans les abîmes du cœur et les labyrinthes du cerveau.

Cela c'est le Silence absolu, protégé par l'Immobilité du geste et la mise au repos de la physionomie. Son magique effet est



## CHAPITRE VII

### La Pantomime.



LE Silence a, dans l'activité humaine, une part énorme ! Nous nous taisons infiniment plus que nous ne parlons. Maurice Maeterlinck a écrit sur cette tendance et sur l'importance fatidique et prodigieuse du silence quelques pages incomparables, en lesquelles cet étonnant esprit de prophète et de révélateur a, peut-être plus que n'importe où ailleurs, donné la jauge de son volume intellectuel et l'étiage de sa profondeur. Il a marqué tout ce que dit le silence et l'éloquence de son mutisme.



polaire. Mais rapidement nos âmes reviendront au besoin de sensations élevées des âmes athéniennes dont elles sont les filles et dont elles attestent la survivance.



gence, méditant, subjugué par le vague avenir, implorant, ne portant plus la tiare qu'en signe de royauté sur les cœurs.

Cette œuvre est hiératique, sentencieuse à la grecque, calme, toute en grands gestes et en sacerdotales paroles. Elle eût pu être jouée avec le masque et le cothurne. Et pourtant elle est moderne, contemporaine au possible, car elle correspond à nos visions et à nos besoins d'aujourd'hui. Elle est un exemple !

Ici, comme toujours, il s'agira de surmonter les habitudes du public qu'a émasculé, déprimé, gâté ce détestable théâtre « distractif » dans la putridité duquel les directeurs, et les auteurs après les directeurs, l'ont peu à peu fait descendre. Le théâtre hiératique (que nous nommons ainsi à défaut d'un meilleur vocable exprimant son caractère de solennité grave et philosophique) apparaîtra d'abord, sans doute, ennuyeux et

roi, despote, Sar, César, Tzar, Kaiser, à Babylone, arrogant, batailleur, destructeur, massacreur, faisant fonctionner le Tau crucificateur comme fonctionne la guillotine, le Tau, obscène objet de parure que les femmes portaient en collier ou sur la poitrine, comme aujourd'hui les chrétiennes la Croix. Car le miracle est qu'il devint la croix, par la vertu d'un inégalable martyr, et que son horreur se transmuta en bonté, en foi, en charité, en espérance, en compassion, en amour (les mystérieux appels des contrastes opérant cette magie), quand une autre race, l'aryenne, la nôtre, venant en contact avec ces traditions abominables, en ressentit l'intolérable émoi et, par une réaction indignée de son âme fraternelle, culbuta et transfigura la psychologie de ce mythe de cannibales et de son redoutable symbole. Voici Mérodak tout à coup mage aryen au désert, ébranlé, apaisé, métamorphosé, pauvre et humble, en robe blanche, affranchi de toute contin-

exemple de ce renouveau théâtral spécial. Jamais peut-être la conception grecque n'a été mieux ressuscitée. Et il vient d'affirmer de nouveau cette puissante aptitude dans sa restitution des deux *Prométhée* perdus d'Eschyle, témoignage d'un si extraordinaire effort de ce très noble esprit.

L'œuvre de Péladan, en ses harmonieux et crépusculaires méandres, où se retrouvent sans peine les esprits attentifs, explique, avec une incomparable magnificence de langage, la transsubstantiation d'une idée religieuse quand, au hasard des aventures historiques, deux races devenant contiguës, il se fait un passage de dogme de l'une à l'autre. En un panorama ennobli de grandes lignes et à personnages rares, il concentre l'immense phénomène du Christianisme s'emparant des rites asiatiques pour les purifier et les diviniser en douceur et en mansuétude. C'est Mérodak Baladan qui le symbolise : il fut

C'est un préjugé de croire que ni le théâtre, ni la forme poétique ne s'appliquent aux pensées abstraites et aux généralisations puissantes et qu'ils ont horreur de toute théorie. Quand on leur conserve la forme professorale, quand on cathédrise, oui. Mais il en est autrement lorsqu'on enchâsse les généralités dans la mise en œuvre de quelque événement humain qui forme l'armature à laquelle ces pensées peuvent être appendues en ornements, comme des bijoux ou des fleurs brillantes ou funèbres. Alors on a comme modèles les tragédies antiques si belles en leurs leçons millénaires. Elles démontrent avec quelle simplicité pieuse l'essentiel des épisodes peut être extrait et frappé en phrases nettes comme des exergues de médailles, le profond des choses surgissant constamment à côté du quotidien détail pour lui donner une grandeur impérieuse.

La *Babylone* du Sar Péladan est un

de la paix intellectuelle. On ne ramène pas assez, pour le vulgaire, ses vibrations à l'unité et il en résulte une dépression et un désordre psychiques déplorables. L'anecdote règne en maîtresse dans tous nos actes et dans leurs directions. On ne synthétise pas, on n'entend plus les hauts et salutaires commandements de la Destinée envisagée avec la force péremptoire de l'éternelle Harmonie. Ces vues pénétrantes n'existent que pour les esprits d'élite qui les trouvent dans quelques œuvres rares ne descendant pas jusqu'aux masses.

Le théâtre est indiqué pour reprendre cette propagande des hautes et directoires idées, des Idées-forces. Sa destination dominante est l'apostolat des foules. Ce qu'ont fait si éloquemment et avec une portée si dominatrice les tragiques grecs, les tragiques contemporains, leurs vrais descendants, peuvent le refaire en l'adaptant à nos nouvelles conceptions du monde, de l'âme et de la vie.

le peuple existent encore pour nous et existeront toujours, mais en des proportions et sous des aspects bien différents. Les cerveaux de notre race, qui alors apparaissaient en une si belle simplicité marmoréenne, coupés à larges pans et dessinés en quelques fermes lignes, sont aujourd'hui des organes à mille facettes et effraient par le lacis et l'enchevêtrement de leur dessin. Comme les Grecs nous avons besoin que le génie vienne mettre de l'ordre dans ce fouillis en extrayant du chaos des ombres les vérités primordiales et en nous les montrant dans leur force, leur majesté, en pleine clarté. Les foules modernes vaguent, bourdonnantes, dans la multitude immense des petits faits, des petites notions tumultueuses, presque désintéressées du soin de grouper les détails et de généraliser. Elles fourmillent, sans comprendre les lois d'ensemble qui les mènent et dont la connaissance est la source de la beauté morale, du bonheur et

quasi-sacerdotale. Mais au lieu d'appliquer sa conception aux grands mystères de l'existence, elle l'avait, en général, concentrée sur l'examen des passions individuelles. Certes, un tel sujet a de la beauté, du pathétique, de l'ampleur et a conservé pour les hommes un intérêt puissant. Mais il est un rapetissement des proportions primitives et souvent apparaît un peu court pour les cinq actes classiques qu'on croyait devoir invariablement lui octroyer.

La vie moderne, pour nous nations de descendance aryenne, a pris une complication que la Grèce ignorait quoiqu'elle fût sinon notre directe ancêtre, au moins une fleur splendide épanouie sur la même tige dont nous sortîmes, secret motif pour lequel elle demeure notre inspiratrice de prédilection et nous incline à retourner à ses merveilleux souvenirs avec un entêtement indestructible. Tous les problèmes que les grands tragiques traitaient devant

pour la pièce, c'est la tirade, oui la tirade tenue aujourd'hui pour odieuse. Et, qui pire est, la tirade philosophique, abondante en maximes, en aphorismes, en vers qu'on peut détacher pour en faire une règle, un conseil, un proverbe, un lapidaire souvenir.

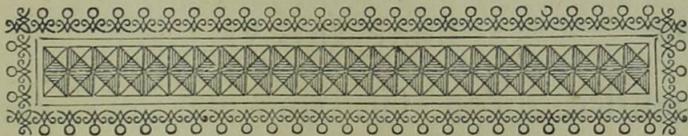
Eschyle, Sophocle, Euripide traitent ainsi les plus hauts problèmes concernant les hommes, les dieux, le monde, l'existence, l'âme. Leurs tragédies ont un aspect grandiose de leçons morales, divines et humaines. Ce sont de profonds historiens, des philosophes méditatifs, des croyants et des apôtres. Ah! que leurs exposés religieux, politiques, métaphysiques sont loin des caquetages de ces pièces à thèse auxquelles l'ingéniosité de Dumas fils a donné un temps quelque faveur et qui sont désormais si complètement coulées à fond.

La tragédie selon Corneille et Racine avait essayé de reprendre cette tradition

motrice qu'on fait sursauter par des décharges électriques dans le dos.

Eschyle, Sophocle, Euripide ne procédaient pas ainsi. Au point de vue des trémoussements physiques leur théâtre est très inférieur. Leurs personnages parlaient mais s'agitaient peu. C'était plutôt des tableaux vivants. Les acteurs, le visage couvert du masque figé en une physionomie et une expression immobiles, déclamant à travers un porte-voix, vêtus des costumes typiques de leur rôle, juchés sur les hauts patins des cothurnes, ne pouvaient guère aller et venir, changer d'expression, varier leurs gestes, leurs attitudes, leurs allures. Ils étaient statuaires. ILS ÉTAIENT HIÉRATIQUES !

Et leurs discours participaient de la même gravité solennelle. Leur dominante, ce n'est pas la conversation vive, courte, animée, dialoguée à outrance, du théâtre contemporain, considérée, elle aussi, comme une condition de vie et d'intérêt



## CHAPITRE VI

### Le Théâtre hiératique.

**L**E théâtre grec antique connaissait peu « l'action ». L'action, vous savez, cette agitation sur la scène, tantôt des personnages isolés, tantôt des masses, de « la figuration », qui paraît indispensable aux dramaturges modernes pour captiver le public et l'empêcher de s'endormir. Il faut qu'on se remue, il faut qu'on « brûle les planches » ! Le spectateur doit incessamment être tenu en haleine par des mouvements, des incidents, des surprises. On le traite comme un malade atteint d'ataxie loco-



Mais ne suffit-il pas d'indiquer la voie ? Elle ouvre des échappées si séduisantes que certes des artistes s'y engageront. Le fait même qu'un esprit tel que celui d'Emile Verhaeren en est hanté n'est-il pas un pressentiment et une prophétie ? Notre jeune théâtre belge peut faire cette tentative. Les ouvriers ne manquent pas à la tâche, ceux qui ont tant fait déjà en d'autres domaines et que l'imprévu, le neuf, le hardi, surtout le téméraire attirent si irrésistiblement. Ah ! avec quelle joie on accueillera, on saluera, on acclamera ces essais rénovateurs !



et de même les Savants, et de même les Magistrats, et de même les Politiques! Ce qu'ils pensent d'eux-mêmes, et ce qu'ils pensent entre eux, ce qu'ils font entre eux, ce qui remue en eux, ce qui s'y glisse, ce qui y bataille, d'où ils viennent, où ils vont dans la grande mêlée sociale ténébreuse.

Certes, devant les proportions de tels sujets, on s'arrête effrayé. Nous sommes tant habitués à concentrer notre objectif sur des types isolés et mesquins que nous nous rendons difficilement compte des procédés par lesquels on pourra maintenir l'intérêt en ne visant que la masse. Conférer à celle-ci la visibilité de ses secrètes allures, donner le relief à ce qu'elle renferme de profondément mystérieux, montrer les souterrains commandements auxquels elle obéit sans le savoir, tout cela exige un art puissant auquel devront s'assouplir non seulement les auteurs pour créer l'œuvre, mais aussi les auditeurs pour la comprendre.

instincts. C'est cela qu'il faudrait mettre en action, mettre en scène, dans un théâtre nouveau, que, sous la pression de ces ardentes projections d'idées, nous avons nommé le THÉÂTRE SYNTHÉTIQUE, essayant d'étiqueter cette tendance où l'ensemble s'étage dominateur au-dessus des détails fourmillants.

Pensez à ce que serait une pièce intitulée Les Mendiants. Pensez aux infinies ressources qu'elle offrirait au dramaturge, tourmenté du besoin de rendre avec le saisissant, le poignant de la scène cette existence de douleurs, de ruses, entremêlée de résignation et de révolte, alternant comme les battements d'un cœur tressautant. Pensez à ce que serait une pièce intitulée Les Soldats, où apparaîtrait en sa synthèse redoutable tout ce que la brutalité sans mesure et sans réflexion devient quand elle subit, dans le même alambic psychique, les effets chimiques de l'avidité pour la gloire. Et de même les Courtisans,

localise en un personnage devenant ce qu'on nomme « le héros de la pièce ». Tous s'effacent, tous semblent n'être que de très subordonnés serviteurs d'une idée plus haute et de plus d'amplitude. On ne se souvient ni d'un homme, ni d'une femme. Ce qui passe et repasse dans le souvenir c'est la masse, c'est le groupe, LES TISSERANDS, avec leurs cortèges de misères, de brutalités, d'invocations à la justice, de désir violent de vengeance et de bouleversement d'un ordre social odieux qui les opprime. Le principal personnage, le héros de la pièce, le seul, le dominant, le culminant, le voilà !

On peut généraliser un tel exemple. Il y a par les sociétés, nombre de groupes qui circulent ainsi, véhiculant leurs haines et leurs espérances, leurs infirmités et leurs douleurs, leurs aspirations mal comprises par eux mêmes, leurs entraînements, le drame poignant et terrible de leurs passions et de leurs

nisme que celui du mouvement en chaleur avec rétraction de la chaleur en mouvement. IL Y A LES GROUPES! Il y a l'être d'ensemble, l'agrégat d'humains, obéissant à une seule poussée, se mouvant sous l'influence d'une seule direction, concrétisant les mêmes désirs, les mêmes besoins, les mêmes appels de l'inconnu, et de cet inconnu suprême : l'Avenir; fondant en un seul magma les individus, les enrégimentant pour une œuvre commune, leur enlevant leur spécialité pour les reprendre à l'état de cellules enchâssées dans un tout, et donnant alors le spectacle de ce groupement agissant, combattant, pensant, jouissant, peinant, travaillant comme un être à part, très visible, très inquiétant, très curieux, très dramatique.

Quand Hauptmann fit LES TISSERANDS, il réalisa cette conception de mettre en scène un des groupes en lesquels s'annihilent les individus. On ne trouve rien dans cette œuvre rumorante qui se

dent au profond pathétique de l'homme et y laisse la trace d'une incurable morsure. C'est toujours ce maudit « art distractif » qui n'a d'autre effet que de se faire regardécouter passagèrement en amusant et qui jamais ne laisse sur les âmes la rude et salutaire empreinte, la rude poigne, qui transforme en ennoblissant.

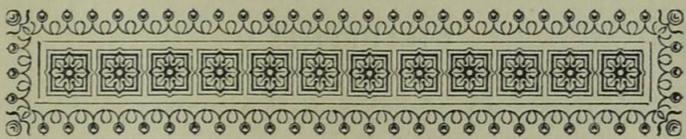
Mais il est encore une autre manière que la shakespearienne de concevoir la généralisation grandiose des types et des événements. L'historique et inépuisable agitation de l'Humanité turbulente et souffrante ne se manifeste pas seulement dans les individus, dépositaires transitoires de ses mystères passionnels, réceptacles étranges et conscients de ses forces inconscientes ; dans les individus où, matérielles et aveugles, elles prennent tout à coup cette beauté de se muer en sentiments animés projetant des joies et des douleurs, tragique miracle de transformation, cent fois plus émouvant et plus ténébreux en son méca-

tiques, des incarnations supra-réelles, conçues, concentrées et coulées en un indestructible métal par le génie.

Mais la pensée littéraire française contemporaine n'a pas cette expansion souveraine. Elle est avant tout anecdotique. Elle ne sait pas aller au-delà de l'épisode dans l'expression des multiples agitations de l'âme et de la vie. Dumas, Augier que nous citons et recitons, non pas certes par quelque animosité artistique, mais parce qu'ils furent chefs de file et chefs d'école, distillateurs du surextrait des idées de leur temps sur le théâtre, n'ont pas frappé en médaille un seul type. Ils ont raconté, sur la scène, de petites histoires intéressantes, localisées dans quelque salon, dans quelque château, dans quelque atelier, des faits divers bien choisis, bien ordonnés et adroitement combinés. Ce sont des mondains faisant le récit de mondanités. Rien qui tient à l'éternel des choses et des événements, rien qui donne le coup de

de manies, de passions, de travers. Il ne voit les éternelles forces psychiques qui traversent l'Humanité en grands courants généraux, en fluides universels affectant les individus, que dans la réaction cérébrale qu'elles provoquent en des unités considérées à part.

Parfois, certes, ces passions furent, ailleurs, exprimées avec une intensité si puissante qu'elles s'élargirent aux proportions de lois naturelles, de phénomènes cosmiques, grandeur et beauté qu'elles revêtent quand on les abstrait de toute contingence. Les amants, les jaloux de Shakespeare, ses ambitieux, ses exaltés, ses juifs, sont bien autre chose qu'un juif, un exalté, un ambitieux, un jaloux, un amant. Roméo, Othello, Macbeth, le roi Lear, Shylock évoquent moins des êtres humains déterminés que des fantômes gigantesques absorbant en eux l'amour, la jalousie, l'ambition, la folie, le sémitisme. Ce sont des symboles, des figures schéma-



## CHAPITRE V

### Le Théâtre synthétique.



EST Emile Verhaeren qui, récemment, à Paris, au sortir de l'exposition des œuvres de Corot, s'expliquait, en accumulant le pittoresque de son originalité abondante sur cette conception théâtrale, non pas absolument neuve, soit, mais jamais conçue, croyons-nous, en une entité bien distincte formant concentration nette d'idées spéciales.

Le théâtre contemporain, surtout en France, met en scène des personnages isolés, constituant des types de caractères,

qui n'était que toiles de fond, entr'ouvrant celles-ci et créant une perspective sans bornes, riante ou sombre, trop longtemps inaperçue.



semblés, SUR UNE FOULE, et qui bénéficie des réactions spéciales que la pensée remuée dégage dans les foules. Aux œuvres d'Ibsen, l'égrégore, et de ses émules, l'extérieur des choses semble réduit à l'état de simple décor. L'intérêt du drame est invariablement pris dans le déroulement des agitations et des catastrophes des âmes et du mystère; c'est là que tout se passe sur le territoire incommensurable des consciences et de l'inconnu; le bruit, l'agitation coutumière du théâtre selon la formule, auquel on a prescrit pour principal ressort « l'action » au sens anecdotique des historiettes et des épisodes, sont absents ou n'apparaissent qu'en appui du drame interne et souterrain mis en pleine valeur, en pleine lumière, pivot, aimant central, attirant tout à lui et forçant tout à graviter autour de lui. C'est là que désormais l'attention de l'artiste doit aller, par un déplacement des portants intellectuels ramenant au premier plan ce

mité de nous-mêmes. Ceux qui l'ont mis en circulation y ajoutent cette conséquence salutaire : d'un besoin d'effort et d'action héroïsant les plus humbles fonctions par la grandeur entrevue de leur rôle émanant d'une âme aux prospects infinis, miroir, comme toutes ses sœurs, de l'universalité, *speculum mundi*, retentissant comme elles du bruit de la « Mécanique supérieure du monde », selon la forte expression de Bossuet.

L'art scandinave a eu sur cette évolution une influence singulière, lui dont les plus impressionnantes productions ont été celles du Théâtre, car vraiment, au rebours de la France confinée en ses romans fastidieux, on semble avoir compris, dans ce Nord à froids reflets électriques lamant des intimités si chaudes et si turbulentes, que, parmi toutes les formes esthétiques, l'art dramatique est la plus intensive, elle qui a ce prodigieux avantage d'agir sur des encéphales ras-

récemment écloses, ce heurt récent des poussées se succédant sans fin et affirmant que vraiment, sur cette route, un définitif aboutissement n'est qu'une illusion. A l'heure présente, ce sont les plus jeunes, dégoûtés du scepticisme élégant et du dandysme littéraire épicurien, infécond et démoralisateur, qui affirment cet évangile mystique et qui veulent qu'en toute création artistique on tienne compte largement de ce facteur, de ce moteur de sentiments et de pensées si puissamment vivant, consolateur et viril.

Peut-être le mot *Naturisme*, récemment entré dans la terminologie des doctrines sans cesse renouvelées qui jalonnent l'avancée esthétique, est-il l'étiquette la meilleure pour désigner le diptyque contemporain, qui réunit en un seul programme de panthéistiques recherches et de vue du monde, le regard jeté sur le monde extérieur et le regard plus ardent, plus fixe et plus passionné, jeté sur l'inti-

entraîna tant d'âmes à s'avatariser dans le renoncement des « biens terrestres », des « vanités du siècle ». On se dit que la vraie vie est là, oui là, LA-BAS, splendide et intarissable, dégagée des contingences misérables, et on rêve de « noces spirituelles », comme l'illuminé de Groenendaël et ses compagnons ingénus, noces non plus divines mais humaines au sens animique du terme. On devient mystique à la moderne. La matérielle existence semble s'écarter et lentement déchoir, sans disparaître, tandis que l'existence intellectuelle prend une réalité irrésistiblement séductrice.

Ainsi, d'effort en effort, l'Humanité aryenne arrive à une conception nouvelle, et apparemment plus exacte, de l'ambiance cosmique dans laquelle elle baigne ainsi que l'enfant à naître dans les eaux de l'amnios maternel. Et son Art, en même temps qu'il lui sert d'instrument de découverte, exprime par les œuvres les plus

mais avec la bonne foi qui se borne à observer la série des événements manifestés au profond de nous-mêmes, qui se garde de toute réduction au dénominateur commun d'une école, qui se refuse à inventer de toutes pièces et regarde pour dresser procès-verbal des choses vues, émues par la joie des découvertes et des horizons mystiques largement déchirés et rayonnants.

Le champ, ainsi ouvert et désormais accepté, est immense et d'une fécondité inépuisable. On ne se borne plus à augmenter la réalité extérieure de quelques inductions psychiques, s'ajoutant, ainsi qu'un brouillard, à la matière. Le monde de la conscience apparaît en ses proportions infinies, en sa dignité propre, pittoresque et imposante. Il suffit de le fréquenter avec quelque assiduité pour en subir la séduction et en apprécier l'énigmatique importance. On se rend compte alors aisément de tout le mouvement monastique ancien qui

nés par le spiritisme ou ses latéralités, parfois grevé d'un puéril retour à la magie et à la cabalistique. L'application de la tendance est plus conforme aux conceptions contemporaines soumises aux nécessités de la méthode. Ce n'est plus le ciel et ses lointaines merveilles qu'il s'agit de pénétrer naïvement. La méditation extatique ne dépasse plus autant les barrières de la vérité. C'est sa propre âme que le mystique moderne contemple et étudie par un dédoublement de sa subconscience; c'est elle le royaume qu'il parcourt et où il vit; c'est elle les Champs-Élyséens dans lesquels il accomplit ses méditatifs séjours, radieux ou tristes, consolants ou moroses. C'est l'ensemble des phénomènes internes de celle-ci, scrutée en son incessante vitalité, qu'il essaye d'analyser et de définir, — non pas selon la pédagogie absurde des professeurs de psychologie universitaire, réduisant tout en système, cathédrisant pédantesquement et à perte d'haleine, —

certitude, souvent effrayante, certes, des éclairs immatériels dont les coups, les productions, les combinaisons, les efforts et la bruyance le peuplent merveilleusement.

Une enjambée de plus, décisive, s'accomplit maintenant dans cette pénétration de ce qui est matériellement invisible : c'est le *Mysticisme*.

Le mot d'abord vaut qu'on s'y arrête pour se sauver des équivoques. Ce n'est point le mysticisme au sens du moyen-âge, quand, par exemple, durant tout le XIV<sup>e</sup> siècle, aux solitudes de Villers ou du Vallon d'Or des rêveurs inconnus, aux solitudes du Vallon-Vert Ruysbroeck l'Admirable, étaient le centre de colonies de moines lancés à âme perdue vers les cogitations eucharistiques, vivant spirituellement en plein paradis dans la compagnie des anges et des entités divines, ayant devant eux la face éblouissante du Très-Haut ! De nos jours, le fantastique est éliminé, si ce n'est dans certains cerveaux pathétiquement illusion-

intime » et mystérieuse qu'ils font sur les âmes et qui est pour celles-ci le seul moyen de les connaître, enfermées qu'elles sont dans la boîte de leur contactuelle enveloppe, sans autre communication avec le dehors que les tentacules des sens. Le *Symbolisme* a suivi, avec son besoin de rechercher sous l'apparente banalité des faits tournoyant dans l'évolution inlassable, le sens profond et l'action impassible du taciturne universel toujours présent, toujours occupé à magnifier et à dramatiser les transformations, à incarner dans un détail l'énormité de ses lois profondes. Puis à surgi le *Transcendantal*, plus pénétrant encore, révélant aux intellectualités inquiètes l'existence d'un monde invisible agitant ses fantômes autour des réalités, doublant celles-ci d'un univers qui d'abord parut obscur et imaginaire, mais qui peu à peu s'affirme invinciblement dominateur, non pas dans les rêves et les fantaisies craintives d'autrefois, mais dans la

d'une voix si haute et si opiniâtre, l'observation des faits et des êtres, ceux qui limitaient ce devoir aux étroites proportions des visibilités oculaires comprenaient insuffisamment la portée du principe majeur qu'elle avait posé.

Ce qui est curieux, c'est que la rectification, par extension, de la célèbre méthode est venue, moins de la Science que de l'Art. C'est celui-ci qui a eu l'initiative de la projection nécessaire et complémentaire. Les artistes ont compris, avant les savants, la fausseté d'une doctrine qui bornait l'effort humain à la phénoménalité de la matière. Résumons ce que nous avons dit jusqu'ici. *L'Impressionnisme* a été la première affirmation, vague encore, à incertains contours, de cet instinct plus juste, l'impressionnisme qui recherchait dans la traduction esthétique du drame cosmique et de l'innombrabilité de ces épisodes naturels ou humains, moins les superficialités linéaires ou colorées, que « l'impression

ture (et l'Art en général), se constituant l'élève et la fidèle observatrice des disciplines de la Science, inaugurerait la fameuse école réaliste — longtemps triomphante, et, semblait-il, pour toujours — dont l'insuffisance, comme peinture du Monde, apparaît aujourd'hui en une si indiscutable pauvreté?

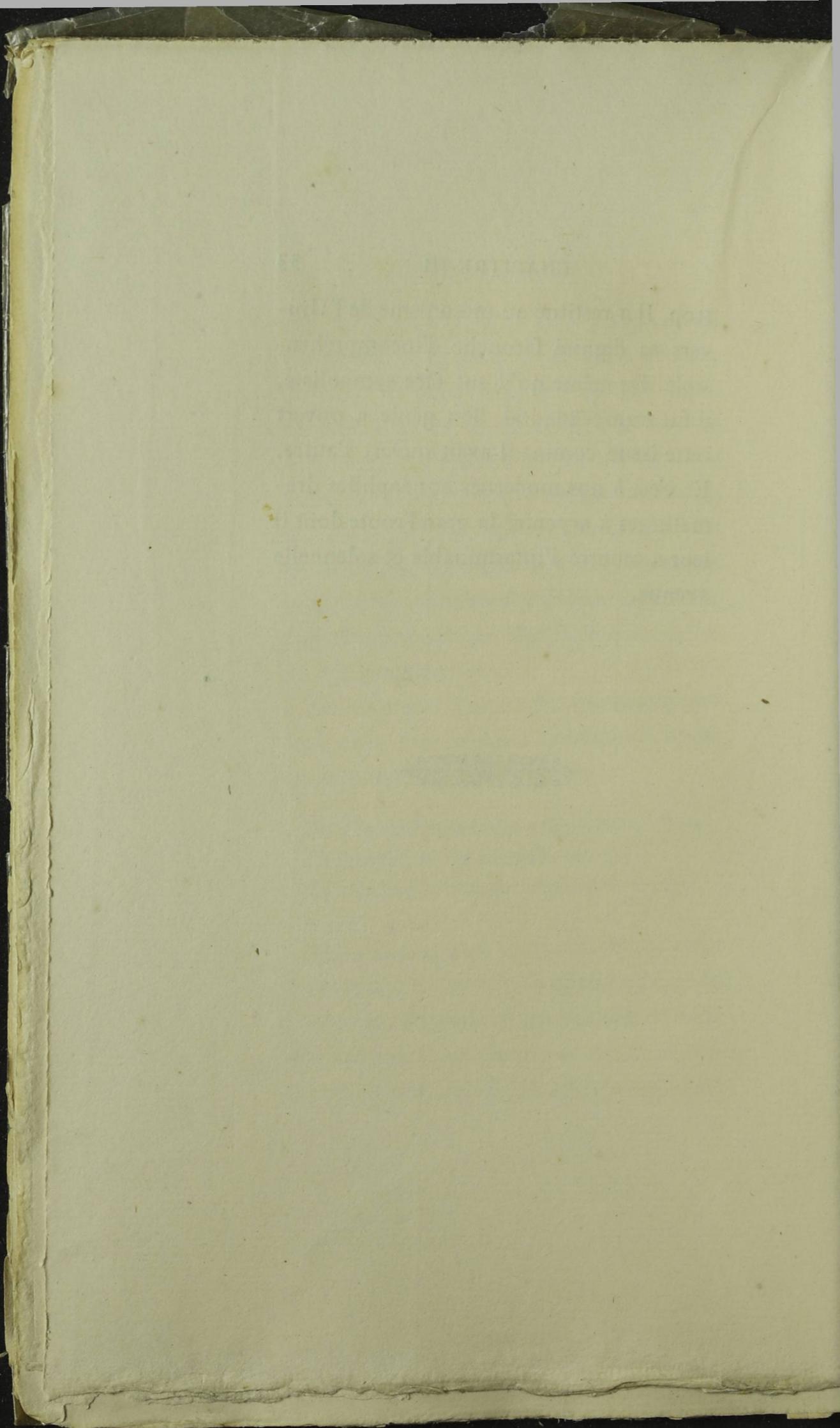
N'est-il pas étrange qu'il ait fallu une longue durée de cette erreur pour qu'on s'aperçût que l'observation des phénomènes de la matière proprement dite n'était que la moitié, la petite moitié apparemment, de la vie universelle, et que c'était une vue affreusement courte des choses que de se borner aux corporalités? Ce qu'on ne peut toucher ni prendre, ce qui échappe aux contacts digitaux, ce qui est fluide, ce qui flotte, s'agite, travaille dans le domaine de l'impondérable et de la pure intellectualité, apparaît désormais aussi réel, plus réel peut-être que les corps; et quand l'école positiviste recommandait,



## CHAPITRE IV

### Le Mysticisme contemporain.

**D**ONC la tendance actuelle de l'esprit humain à chercher et à étudier la Vie ailleurs que dans les visibles, tangibles, matérielles réalités, a pris une intensité extraordinaire. Qui l'eût pensé quand, il y a encore si peu de décades, la Science, avec intransigeance, sous prétexte d'observation positive, écartant systématiquement la métaphysique et l'hyperphysique, considérait comme un péché contre la méthode l'analyse de tout fait qui n'était pas doué des trois dimensions géométriques ! — Et que la Littéra-



trop. Il a restitué au mécanisme de l'Univers sa dignité farouche d'incompréhensible. De même qu'il sut être symboliste, il fut transcendantal. Son génie a ouvert cette issue comme il avait ouvert l'autre. Et c'est à nos modernes et néophiles dramaturges à arpenter la grand'route dont il leur a montré l'interminable et solennelle avenue.



des mille catastrophes de l'existence, du déroutement incessant de nos projets, de nos raisonnements et de nos espérances? Font-ils autre chose ces rêveurs qui parlent d'astralisme ou de quelque autre conception, admissible ou baroque, par laquelle ils essaient d'expliquer le perpétuel phénomène des arrangements bouleversés comme si quelque satanique apparition venait souffler la flamme claire de nos combinaisons?

Des cerveaux à parois étroites expliquent tout cela par quelque aphorisme bourgeois. Alphonse Karr disait :

Dans les projets humains et leurs folles visées  
La Providence a su se garder une part :  
C'est ce que le vulgaire appelle le Hasard!

Mais Ibsen, plus profond, écarte cette Providence qui serait en quelque point de l'invisible, surveillant le monde comme une cuisinière son pot-au-feu pour lever le couvercle dès que le bouillon bouillonne

dantal. C'est lui qu'il faut mettre en scène, comme cette jeune fille essaya de le faire en montrant la désagrégation, par des riens, d'un amour qui semblait indestructible, et comment ces riens sont projetés de l'Obscur, sans la volonté humaine, contrairement aux efforts désespérés de la volonté. Cette voie, si largement ouverte par Maeterlinck (et c'est là le secret de sa gloire, soyez-en certains, vous qui cherchez par quel miracle elle s'est en moins de rien répandue et affirmée dans les deux hémisphères), cette voie, d'autres peuvent y entrer et la parcourir, car les applications en sont d'une variété infinie. Cela nous changera un peu des Augiérades et des Dumascopées, et, certes, nous rafraîchira.

Fit-elle autre chose cette religion, perpétuel souci des hommes depuis les plus profonds lointains de l'Histoire, demandant, avec des supplications, aux divinités inconnues, l'explication des mille incidents,

sissable, la vibration d'une flamme, le craquement des boiseries, la marche silencieuse des événements, le souvenir des âmes qui palpitèrent entre ces murs. Le mystère existe! Les gens passent à travers l'existence avec un bandeau sur les yeux. Voyons, vous ne remarquez donc rien? ni le fantastique du hasard, ni les coïncidences? il faut être aveugle! Je pense près de vous. Vous parlez. Vous exprimez la pensée qui m'occupait. Hasard? Je songe à un ami absent. Au même instant je reçois une lettre de lui, inattendue. La nuit, je rêve d'une personne pas vue depuis longtemps. Le lendemain elle arrive. Hasard? Non, c'est l'obscurité qui s'éclaire tout à coup pour redevenir plus épaisse ensuite. Nous vivons dans la nuit, vous dis-je. Il y a des couleurs que nos yeux ne voient pas, des parfums que nous ne sentons pas. UN MONDE IMPÉNÉTRABLE SE JOUE DE NOUS! »

Cet impénétrable, c'est le transcen-

tique n'a rien compris, cette tendance vraiment neuve dans le théâtre parisien. Il dépeint cet état d'esprit qui semble anormal et qui vraiment est, au contraire, le sentiment d'une exacte correspondance avec l'envers inaperçu, et pourtant si vrai, de l'énigmatique création dans laquelle nous sommes plongés comme les animaux primitifs dans les limons d'une terre imparfaitement débrouillée. Écoutez ces paroles, d'autant plus saisissantes qu'elles émanent d'une âme féminine, d'une penseuse à peine née à la vie et à la littérature, vagissant, pour ainsi dire, encore, mais déjà prise par ces cogitations d'une si contemporaine inquiétude :

« Nous sommes dans une chambre bien claire; tu vois des meubles, des gens, des fleurs, et puis c'est tout, n'est-ce pas? Tu n'as que les yeux ordinaires, tes yeux de chair. Mais moi, ce ne sont pas ces meubles, ces gens qui m'entourent; c'est surtout ce que je ne vois pas, l'insai-

humanité jusqu'aux entrailles. C'est la Fatalité antique s'introduisant dans cette vie contemporaine affreusement multiple et qu'on croyait soumise à des lois si précises. L'homme misérable y reprend sa posture d'infirmes et de petit rien. Il y apparaît repris dans le grand tourbillon de l'Inconnaissable, luttant en vain pour échapper au souffle d'ouragan de la spirale universelle. Le tragique y retrouve sa redoutable puissance et sa fécondité d'émotion.

Récemment cette jeune fille dont quelques jours durant s'occupa avec entrain la versatilité parisienne, Judith Cladel, a tenté, en son *Volant*, d'appriivoiser le monstre et de saisir, pour les mettre au théâtre, quelques-uns de ses mouvements et de ses cris rauques. Elle a eu, cette commençante, l'intuition du parti à tirer, pour l'art dramatique, de cette conception de la vie. Son Antoine dénonce, en mots agités auxquels la cri-

moindre des scènes dont il déroule le panorama étrange, si souvent incompréhensible pour les esprits accoutumés aux quotidiennetés plates, ronfle ce bruit du mystère pareil au très lointain murmure d'une mer difficile et belliqueuse. Et si parfois il met ce tragique travail de la profonde Nature en des épisodes de vie ordinaire, plus souvent, entraîné par le fantastique de l'aventure, il préfère un monde et des régions féeriques et imaginaires, à première vue mieux en accord avec l'apparent détraquement de ces grandes forces qui ne paraissent désordonnées que parce qu'elles violent les mesquins arrangements selon lesquels nous voudrions régler nos vies débiles et fragiles d'écoliers s'imaginant être de grands personnages.

Le champ ouvert au dramaturge par cette conception de l'existence est immense. Les événements s'y révèlent sous une formule nouvelle, mélancolique et terrifiante, bien faite pour émouvoir notre

notre Maurice Maeterlinck. Et de lui est venu ce mot destiné à exprimer, autant qu'il est possible à une langue non préparée pour qualifier les linéaments de ces brumes : LE TRANSCENDANTAL. Il le mit pour la première fois, avec ce sens spécial et ténébreux, dans son admirable préface à la traduction d'Emerson par Marie Mali.

Son œuvre dramatique, prise en ses culminances, semble n'être qu'une série de tentatives pour rendre, en la forme saisissante de la scène, cette domination du non-vu sur le visible, de l'impalpable sur le tangible, avec les plus ingénieux raffinements des rapprochements et des images. Avec un art inégalé, au moyen d'artifices singuliers, fait la plupart du temps de simplesses déroutantes, il suscite, dans les âmes, l'effroi de cette ambiance invisible, toujours vivante, tantôt présente, tantôt approchante, tantôt s'éloignant après avoir accompli son acte dérisoire ou terrible.

En chacun de ses personnages, en la

par des êtres amorphes et fantomatiques.

Ici reparaît cet inconnu qui enveloppe le monde, ce halo des choses, prolongement de leur organisme dans les ténèbres, cet indéfini qui continue dans le mystère le visible des matérialités que nous pouvons tâter et que nous croyons être toute la réalité, alors qu'elle n'en n'est, apparemment, que le petit noyau solide et un insignifiant dessous, point de départ et support des vrais et inquiétants phénomènes qui l'enserrent de leur atmosphère prodigieuse. C'est de ce dehors énorme et impalpable pour nos sens limités comme nombre et comme projection, que viennent, on peut le croire, toutes les décisives influences qui règlent l'imprévu et le compliqué formidables de l'Histoire, en ses infiniment grands et ses infiniment petits.

Nul peut être ne sentit plus intensément ces obscurités inquiétantes, ne discerna davantage cette matrice chaotique, que

pour quiconque observe la marche capricante des événements, les plus conséquents comme les moindres, que l'homme est un animal libre et responsable qui dirige lui-même sa vie, et peut, selon ses décisions, la rendre bonne ou mauvaise, pure ou vicieuse, ordonnée ou dévergondée.

Ces messieurs de la critique parisienne règlent là-dessus leurs jugements, et suivant que les personnages agissent ou n'agissent pas selon cette norme aussi enfantine que pédantesque, ils déclarent solennellement, avec l'aplomb des courtes vues, que les bonshommes mis en scène « tiennent ou ne tiennent pas ».

C'est absolument bête ! et démenti par cette diablesse et cette chienne de vie qui se plaît à bousculer, à désorienter, à chicaner tous les programmes et toutes les résolutions, probablement avec de grands éclats de rire que nous n'entendons point parce qu'ils sont lâchés derrière les décors de l'existence et dans les coulisses du Sort

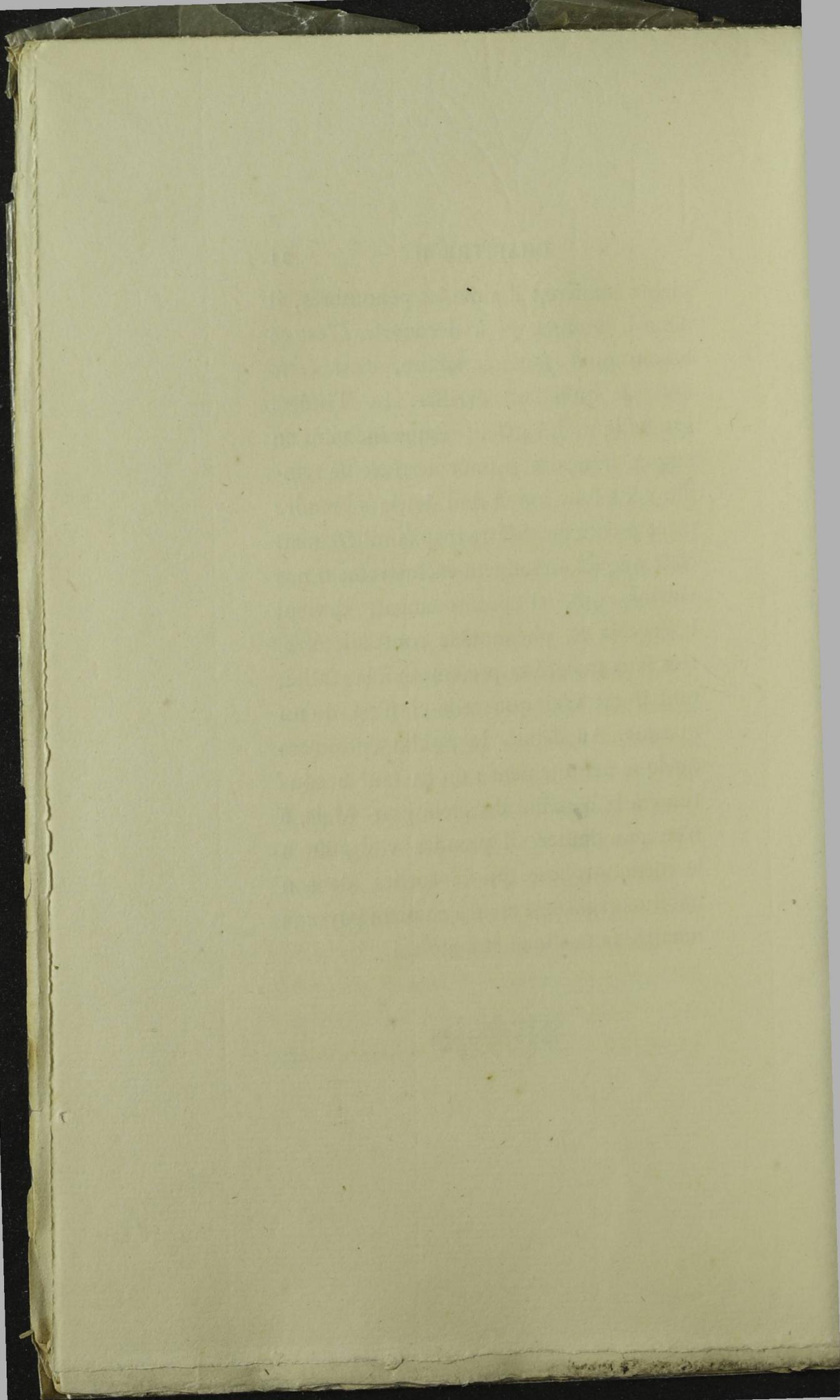


## CHAPITRE III

### Le Théâtre transcendantal.



QUAND le théâtre à la sauce Augier ou suivant la recette Dumas fils met en scène un épisode de vie contemporaine, l'auteur apparaîtrait fort déshonoré s'il n'enchaînait pas tous les faits dans la logique vulgaire des caractères attribués aux personnages et n'attribuait pas toute l'affaire à des actes de volonté humaine bien déterminés et régulièrement déduits. Ce théâtre très pondéré a, en effet, comme base cette vieillerie, affreusement démentie par les caprices de la Destinée et vraiment archi-démodée



pleine lumière : il aime les pénombres, il aime à tâtonner et à découvrir. C'est ce besoin qu'il faut satisfaire, c'est cette aptitude qu'il faut éveiller. Le Théâtre symbolique, jusqu'ici presque inconnu en langue française, a pour destinée de remplir cette fonction et doit dès lors prendre place à côté du théâtre trop familièrement clair auquel s'adonnent exclusivement nos voisins, qui, si promptement, devient bourgeois et, phénomène contradictoire, très faux malgré sa prétention à la réalité, tant il est vrai que celle-ci n'est qu'un masque. Au début, le public éprouvera quelque déroutement : on l'a tant accoutumé à la banalité du plein jour. Mais, à n'en pas douter, il prendra vite goût à la métamorphose qui le sortira de son habituel régal et le mettra en plein paysage lunaire, fantastique et angoissé.



son idée première, le symbolisme de la pure légende populaire et qu'à ce point de vue un théâtre qui viserait à traduire le développement millénaire de l'Humanité dépasserait en grandeur intellectuelle celui du wagnérisme en ses pompes de contes de fée.

Les champs ouverts au Symbole sont indéfinis. Il peut être introduit, comme expression de la vie, dans les choses les plus vastes et dans les plus quotidiennes. Ibsen, cet étrange génie que nous signalerons encore en d'autres expressions théâtrales, et qui, vraiment, semble avoir, sinon complètement réalisé, au moins entrevu, toutes les formes nouvelles propres à la scène, a bien montré dans quelques-unes de ses pièces les plus célèbres, que le Symbole peut être employé comme moyen d'expression pénétrante ailleurs que dans l'Histoire : Solness, Rosmersholm, la Dame de la mer. L'homme compliqué si volontiers les jeux de sa cérébralité, il se blase si aisément sur ce qui se voit en trop

tantôt puissant. Une des dernières et des plus rayonnantes incarnations du génie latin, Victor Hugo, n'a-t-il pas en ses différents âges, avec une égale beauté poétique, parcouru l'un et l'autre domaine? Les œuvres de sa vie parvenue au zénith de la vieillesse, ne sont-elles pas revêtues, presque invariablement, des majestueuses draperies de ce supraterrrestre énigmatique?

Or, si cette forme de penser, d'exprimer et d'émouvoir est à ce point humaine, elle doit avoir place au théâtre, et récemment le Sar Peladan, dans sa superbe tragédie BABYLONE, a, certes, montré quel parti peut être tiré de ce genre très noble, très élevé, très séducteur. Il y a réduit en symboles un des phénomènes les plus étonnants de l'histoire de notre race, les transformations évolutives de la force religieuse. Chaque scène, presque chaque vers, exprime un chaînon de cette chaîne des générations. Assurément, on peut dire que pareille conception dépasse, au moins en

ne sont-elles pas préférables aux brumes « allemandes », enveloppant l'action de leurs nuages? celles-ci ne sont-elles pas un simple effet de psychologie nationale et racique?

Eh bien, non! Les cerveaux humains, spécialement ceux de la grande race aryenne, à laquelle appartiennent fraternellement tous les peuples européens, (les Latins aussi bien que les Germains, qui, vraiment, identiques sur toutes les catégories profondes, ne diffèrent que par des nuances), ne se parquent pas en des divisions aussi nettes. L'esprit français aime et a soif du symbole et de ses multiples applications autant que l'esprit teuton ou slave. On ne saurait lui faire ce tort de le tenir pour dénudé de cette aptitude curieuse et si attirante à doubler les jouissances intellectuelles. Il suffit de parcourir sa littérature pour y trouver, à toutes les époques, des œuvres où le Symbole se manifeste, tantôt ingénieux,

Cette conception de l'art scénique, qu'il a si prodigieusement réalisée, a un caractère d'une netteté parfaite et constitue vraiment une des formes théâtrales les mieux déterminées. C'est le Mythe mis en action, l'événement présenté aux seules fins d'en susciter un autre dans l'esprit attentif des spectateurs, à qui l'on donne ainsi, outre le plaisir de voir et d'entendre, celui plus raffiné, mieux en accord avec l'imaginatif foncier de leur nature psychique, de passer du connu à l'inconnu, du vu à l'invu et d'avoir la sensation de ce travail intime d'intellectualité supérieure et ingénieuse.

Le phénomène est assurément bizarre et à première vue puéril. Pourquoi ne pas aller directement au but? Pourquoi ce détour? Pourquoi cette complication dans le mécanisme cérébral? Le théâtre français contemporain n'a-t-il pas raison de dédaigner ces lacis et ces arabesques en présentant, sans intermédiaire, le fait tel qu'il est? Cette clarté et cette simplicité

expriment ce qui sort directement et irrésistiblement d'un de ces fragments d'humanité qu'on nomme nation, ce qui en émane comme une évaporation incompressible, ce qui en suinte comme la sueur du corps. Le surextrait des légendes germaniques n'est-il pas à jamais cliché dans la prodigieuse série des drames lyriques du grand druide de Bayreuth?

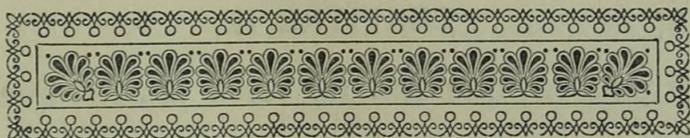
Mais de cette vie cérébrale supra-sensible des grandes masses humaines, il n'a pris qu'une des expressions : LE SYMBOLE. Il n'a pas creusé les ténèbres plus souterraines des causes, des influences indéchiffrables, des riens insaisissables devenant directoires et décisifs pour les événements, de tout ce fantastique à la fois goguenard et redoutable qui, à petits coups d'ailes légers autant que le duvet, fait mouvoir la roue et fait dévier la machine du monde, par un jeu fantastique tantôt de la réalité vue, tantôt de l'irréalité transcendantale.

revient, qu'il s'égare au pays ingénieux des légendes, qu'il s'élève dans les aériennes et lointaines régions des mythes, qu'il parsème ses rêves ou ses discours d'images florescentes, qu'il crée des systèmes du monde et des théories explicatives de tout ce qu'il ignore, comme s'il écoutait aux portes condamnées du palais des mystères. Ces divagations, si séductrices en leurs obscurités, ont été le principal aliment de l'agitation intellectuelle de l'Humanité, la source de ses conceptions les plus harmonieusement singulières, le pays enchanté où elle a vécu de préférence, en des féeries, des théodicées, des paganismes, des philosophies attirantes, baroques et merveilleuses.

Richard Wagner a fait de cette poésie à la fois enfantine et profonde la substance même de son colossal théâtre. De parti pris, il a fixé en ses œuvres un lot puissant de ces imaginations dites « populaires » et méritant ce grand vocable si elles

jamais vu, que nul ne verra jamais, que nul n'a jamais touché, que nul ne touchera jamais, l'Attraction, par exemple, qui tient ensemble, qui unit et qui sépare, qui rapproche et qui repousse, l'infini des atomes et des mondes ; que seuls ses effets la révèlent, alors qu'elle demeure cachée en d'indésignables abîmes, partout présente et pourtant aussi inconnue en soi que Dieu. Qu'il en est de même de la Chaleur, du Mouvement, du Temps, de l'Espace. Que partout donc l'Incognoscible nous enserme, sans jamais se montrer, mais se révélant néanmoins par une activité, bonne ou méchante, railleuse ou dramatique, et une rumeur ininterrompues.

Prédisposé ainsi à l'influence et à la réalité de l'Invisible et de l'Intangible, en lesquels il baigne comme le fœtus dans les eaux de l'amnios, le cerveau humain se complaît aux cogitations immatérielles, et quoi qu'il fasse, fût-il le plus positif des organes pensants, incessamment y

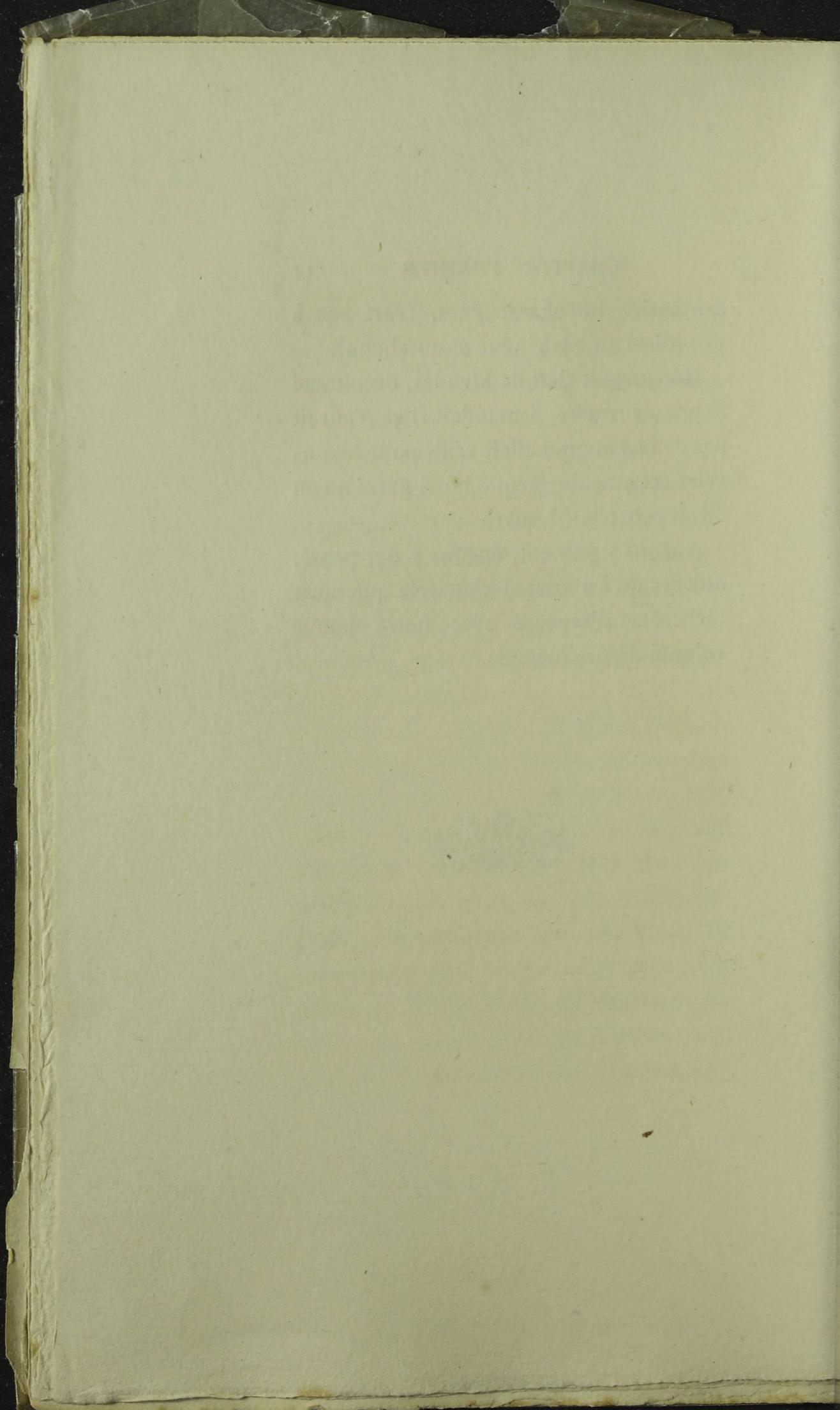


## CHAPITRE II

### Le Théâtre symbolique.



L'INTELLECT humain ne se contente pas de la réalité visible et tangible. En tous les temps, en tous les lieux, par une irrésistible inclination, il a été, il va, vers le halo qui enveloppe le calme, riant ou terrible spectacle de l'Univers. Il sent, il sait que d'immatériels rapports, plus vrais que la réalité, forment la trame qui unit par de multiples et puissants liens tout ce qui est, tout ce qui vit. Il sent, il sait que les forces les plus énergiques sont en même temps les plus mystérieuses. Que nul n'a



cantharide les champagnes. L'art peu à peu glisse au bastringue et au chahut.

Récemment Catulle Mendès, découragé et pris de nausée, demandait si ça n'aurait pas de fin? et quoi allait venir pour renouveler cet ameublement d'hôtel garni qu'on dirait acheté au Louvre.

Aucuns y pensent, aucuns y ont pensé, ailleurs qu'à Paris, et c'est cela que nous tâcherons d'exposer avec notre bonne volonté départementale.



rompre les mailles du réseau, un vaillant qui fend la presse, crie, gesticule, apporte une œuvre de nouveauté, de profondeur ou de beauté. Ah! ouiche. On le repousse, on le bouscule, on le renfonce, on l'évacue. Il importe de ne déranger ni les certitudes, ni les habitudes. Vas te coucher, gêneur! Et la parade reprend avec ses paillasses valétudinaires et ses friperies de l'autre demi-siècle, jugée gravement et applaudie mathématiquement par messieurs les critiques.

Soumis à ce régime de table d'hôte, le goût du public se déprime et tourne à l'albuminurie. Toute aptitude à comprendre et à aimer le noble et le grand s'atrophie. On meurt d'ennui à Paris aux pièces d'Ibsen et on goguenarde Maeterlinck. Mounet-Sully seul fait avaler de temps en temps un peu d'Eschyle. Aux pièces de Victor Hugo ne vont que les lycées de jeunes filles. Le théâtre n'est plus qu'un restaurant de nuit où l'on

succès pédantesques. Occasions pour les élèves du Conservatoire de rafraîchir en la mémoire les us de la déclama-tion traditionnelle où l'on fait un sort à tous les *e* muets et où la pratique des liaisons (dites dangereuses) entre les moindres vocables s'en donne jusqu'à la débauche.

Il y a, enfin, le vaudeville élargi aux proportions des trois actes, en attendant les cinq; la bouffonnerie ininterrompue, compliquée parfois d'acrobatisme pour montrer les dessous fanfreluchés de la jeune première, le triomphe des quiproquos et des polissonneries. C'est là qu'on s'amuse! Aussi y va-t-on de préférence et peu à peu ce genre, excitateur du rire et du rut, semble vouloir absorber tous les autres, à l'exception de la cavalcadante machinerie Victorienne.

Tel le bilan, rapidement esquissé, du théâtre contemporain chez la Grande Nation! De temps en temps un effort pour

Dennerly, le mélo pleurnichard et saugrenu, nous offrant l'éternel supplice des mères à qui l'on supprime un fruit d'entrailles, l'éternel supplice de filles dont quelque abominable individu lubrique convoite les appas et traque la vertu, fâcheux mélo qui nous valut ces geignantes et poussives compositions illustres : LES DEUX ORPHELINES, L'AÏEULE, MARTYRE, etc. »

Bien croqué, mais, que diable ! comment se fait-il que ces ridicules échafaudages aient encore crédit et profit chez le peuple le plus spirituel de la planète ?

Il y a encore la pièce en vers, à laquelle s'applique en sages alexandrins M. François Coppée, et que M. Armand Silvestre revêt parfois de draperies plus légères et plus gracieuses. C'est de l'ennui kilométriquement calendré, s'étalant en longues bandes solennelles et plates, d'un factice irréprochable, que les pieux de la prosodie admirent et auquel les pions font des

cal mélodrame en ses variétés classiques :  
« Il existe trois sortes de *mélos* qu'une intelligence même moyenne ne saurait confondre pour peu qu'elle possède le sens du spécifique : d'abord le grand, le seul, le vrai, le pur mélodrame, gloire de nos ères romantiques, le mélo de cape et d'épée illustré par Dumas le père, comme Dieu lui-même (et de fait, ce créole extraordinaire n'a-t-il pas *tonitrué* toutes ses œuvres?); ensuite le mélo sinistre et judiciaire à la Rocambole, où la nuit descend à l'horizon avec des *allures*, où toute porte qui se respecte dissimule un aimable guêpier de chourineurs en éveil, où des épaules de policiers hantent les ruelles, où le quatrième acte suscite la Cour d'assises et du rouge magistral, où le septième tableau évoque généralement la perspective de la Roquette et le petit jour bleu transi, bleu grelottant et une nuque; enfin, très au-dessous, à des distances, le misérable et piètre mélo à la

voltigeante que colorent des appareils disposés dans les cintres. De-ci, de-là, un bel épisode, tel qu'une fleur orchidéeenne entraînée par un ruisseau d'eaux ménagères. Ces compositions ont, d'ordinaire, trois cents représentations, tant à Paris qu'en province et aux Amériques!

Le vieux mélo (ah! combien il a la vie dure, le vieux mélo!) se présente ensuite. On ne saurait mieux le résumer que ne le fit cette *Revue blanche* très artistique en laquelle toutefois nous lûmes, non sans étonnement, ces deux lignes, seul hommage rendu au dernier fort beau livre de Georges Eekhoud, MES COMMUNIONS : « Contes flamands, locaux et drus. De bonne Flandre est bonne, et Georges Eekhoud est de bonne Flandre. » Ah! vraiment, la littérature belge commence à être supportée difficilement sur « les bords fleuris » et nos voisins s'impatientent. Mais laissons. Voici comment la *Revue blanche* caricature à bon escient le patriar-

quelque époque fameuse, dignes la plupart d'un Shakespeare. Mais, dans la mise en œuvre, quel amincissement et quel cabotinage ! Tout tourne invariablement autour d'une invraisemblable fable d'amour ou de débauche amoureuse introduite dans l'Histoire comme une gousse d'ail dans le gigot. Les événements, expliqués par cet art batifolant, apparaissent en des allures funambulesques qui leur enlèvent toute pénétration. On s'amuse de la beauté du décor et de la splendeur des costumes. Les péripéties, réglées suivant un programme inévitable (la scène de jalousie, la scène de séduction, la scène d'indignation, etc.), servent à faire valoir les qualités connues et les spécialités de quelque comédien ou comédienne célèbres. On s'émeut à fleur de peau, juste ce qu'il faut pour ne rien déranger aux règles de la digestion. C'est de la kaléidoscopie scénique, une sorte de danse serpentine où la trame de l'œuvre fait l'office de l'étoffe

en ses superficialités les plus conventionnelles, quelques types mondains, de préférence aristocratiques, et à les faire mouvoir autour du sempiternel adultère, pivot obligé en France de toute affaire théâtrale sérieuse. C'est d'ordinaire bâti comme ça vient, sans réalité vraie, mais avec une très séduisante abondance de traits aiguisés, de rapprochements amusants dans les mots ou les idées, d'images originales et ingénieuses, avec lesquels se mettent en harmonie d'élégance les toilettes des dames de la troupe sur lesquelles l'auteur compte beaucoup pour amorcer l'auditoire et qui ne lui font jamais banqueroute.

C'est ensuite la pièce « à grand spectacle » nouveau modèle, dont M. Victorien Sardou tient la spécialité avec une virtuosité inégalée. On connaît ces machines pompeuses et compliquées dont la base assurément d'un choix heureux et noble) est quelque personnage historique ou

leur primauté, qu'on a l'air d'en savoir peut-être un peu plus qu'eux sur la matière de plume, ou qu'on risque, avec discrétion, de leur glisser un conseil, voici qu'une bande couraillante de chroniqueurs et de critiques clame avec ensemble et énergie : qu'ils savent tout cela, qu'ils le savent même depuis vingt-cinq ans et plus !

Soit. Ne chicanons pas là-dessus. Mais alors pourquoi cette brumeuse stagnation en plein dans les vieux marécages ?

Ces vieux marécages, en voici la topographie.

C'est d'abord la comédie dite de caractère ou d'intrigue, en laquelle excella jadis M. Alexandre Dumas fils, en laquelle triompha en des temps plus lointains M. Émile Augier, en laquelle s'essaient imperturbablement, et, ma foi, avec succès auprès des muses et des belles, MM. Pailleron et Jules Lemaître. Cela consiste à détacher de la vie parisienne,

tractif, art fort bas et en général de camelote, — accepte avec bonhomie ce régime suranné, à l'étranger, où les choses ne vont pas aussi commodément, on trouve que vraiment la dramaturgie n'y est plus « à la hauteur ». Rien n'est piteux, en n'importe qu'elle saison (fût-ce la brillante saison d'hiver en laquelle les spectacles battent leur plein), comme la lecture des affiches théâtrales sur les boulevards : les plats du jour les plus vulgaires, les pièces aux relents de gibier avancé, les légumes flétris, les pâtisseries rances y forment un très écœurant menu auquel aucun apéritif ne saurait restituer l'appétissance.

Inventorions, pour mieux mettre le fait en évidence, car nos voisins de là-bas, s'ils ont mille qualités aimables et des talents à foison, n'aiment pas à confesser leurs infirmités, spécialement celles du domaine de la Littérature dont ils se croient toujours les plus notables représentants humains ; dès qu'on y conteste



## CHAPITRE PREMIER

### La Situation actuelle du théâtre de langue française.

**L**E théâtre de langue française, dont le centre est à Paris (nombre du monde trop regardé par les Parisiens-fakirs), n'est assurément pas, à la présente heure, en belle condition de force et de santé. Depuis des ans et des ans (mettons un demi-siècle au moins) il bat l'estrade dans les mêmes champs très épuisés. Il s'attarde en des formes d'une usure devenue lamentable et si son public national, très patient, peu esthétique, bourgeois et facile à contenter, — parce qu'il ne demande à la scène que l'art dis-

EDMOND PICARD

DISPOSERS

Proprietary and

EDMOND PICARD

---

DISCOURS

SUR LE

**Renouveau au Théâtre**



*BRUXELLES*

VEUVE FERD. LARCIER

26-28, RUE DES MINIMES

PAUL LACOMBLEZ

31, RUE DES PAROISSIENS

1897

*Il n'a été tiré que 150 exemplaires  
tous sur papier de Hollande*

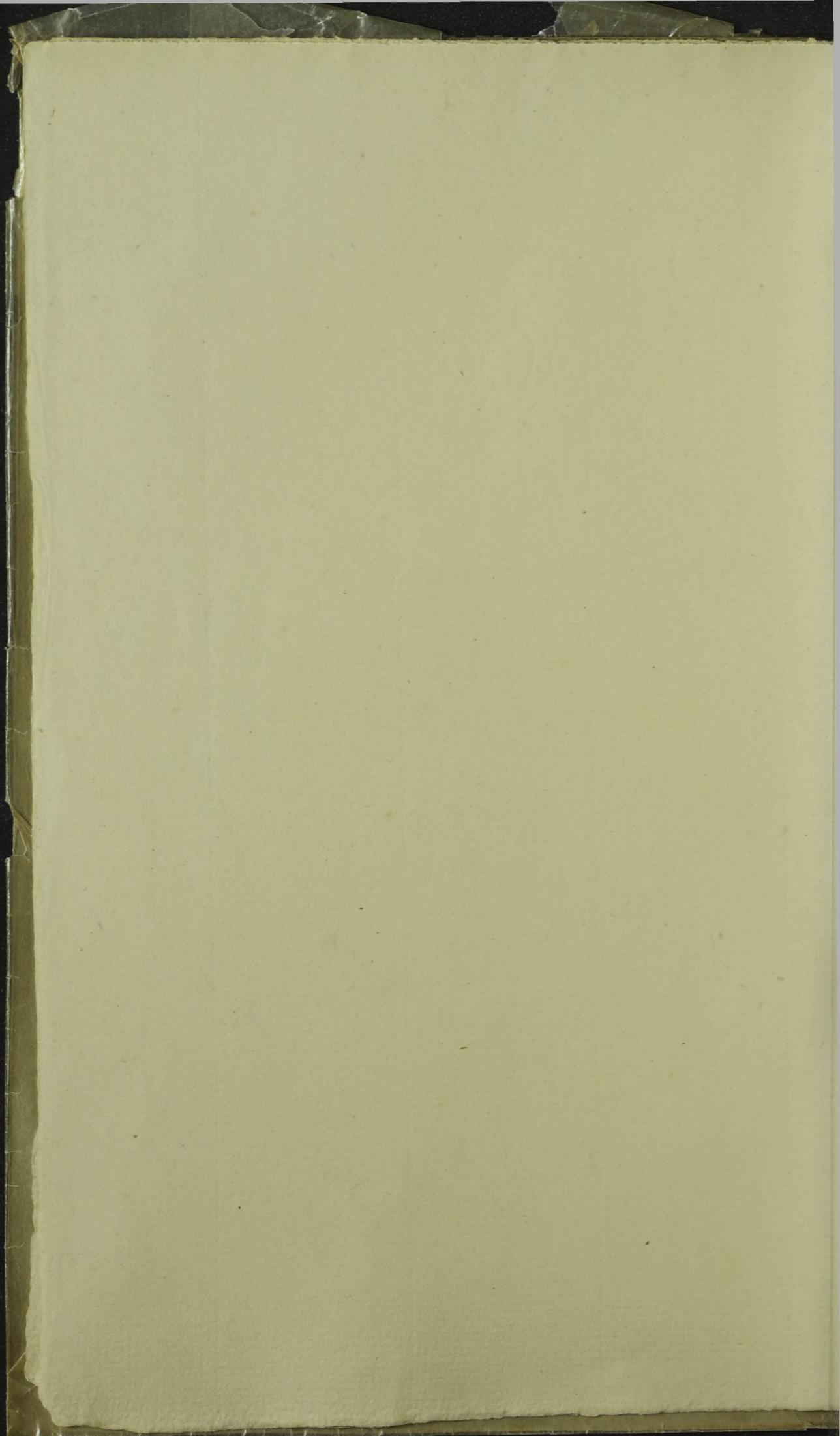
M.L.T.A 1410

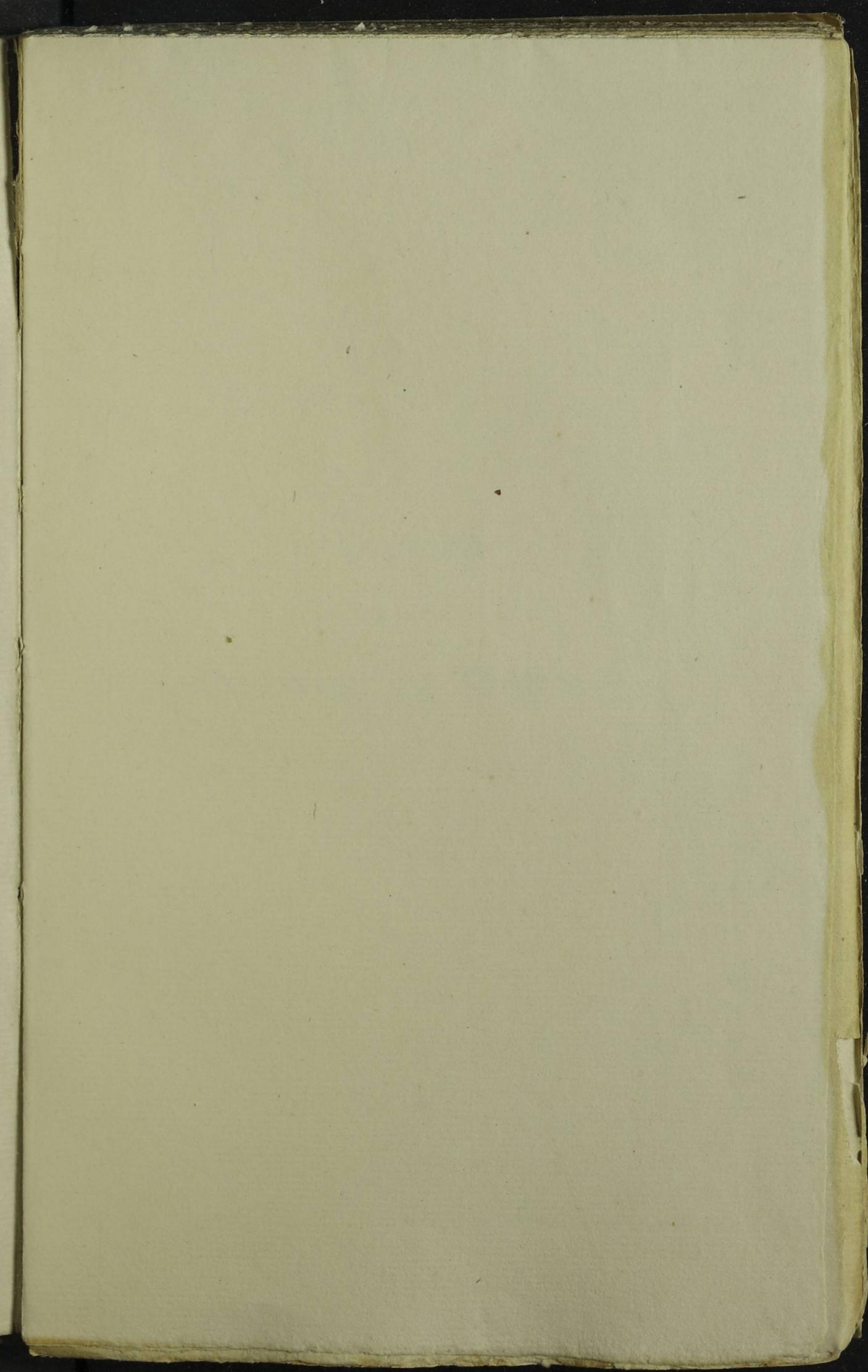


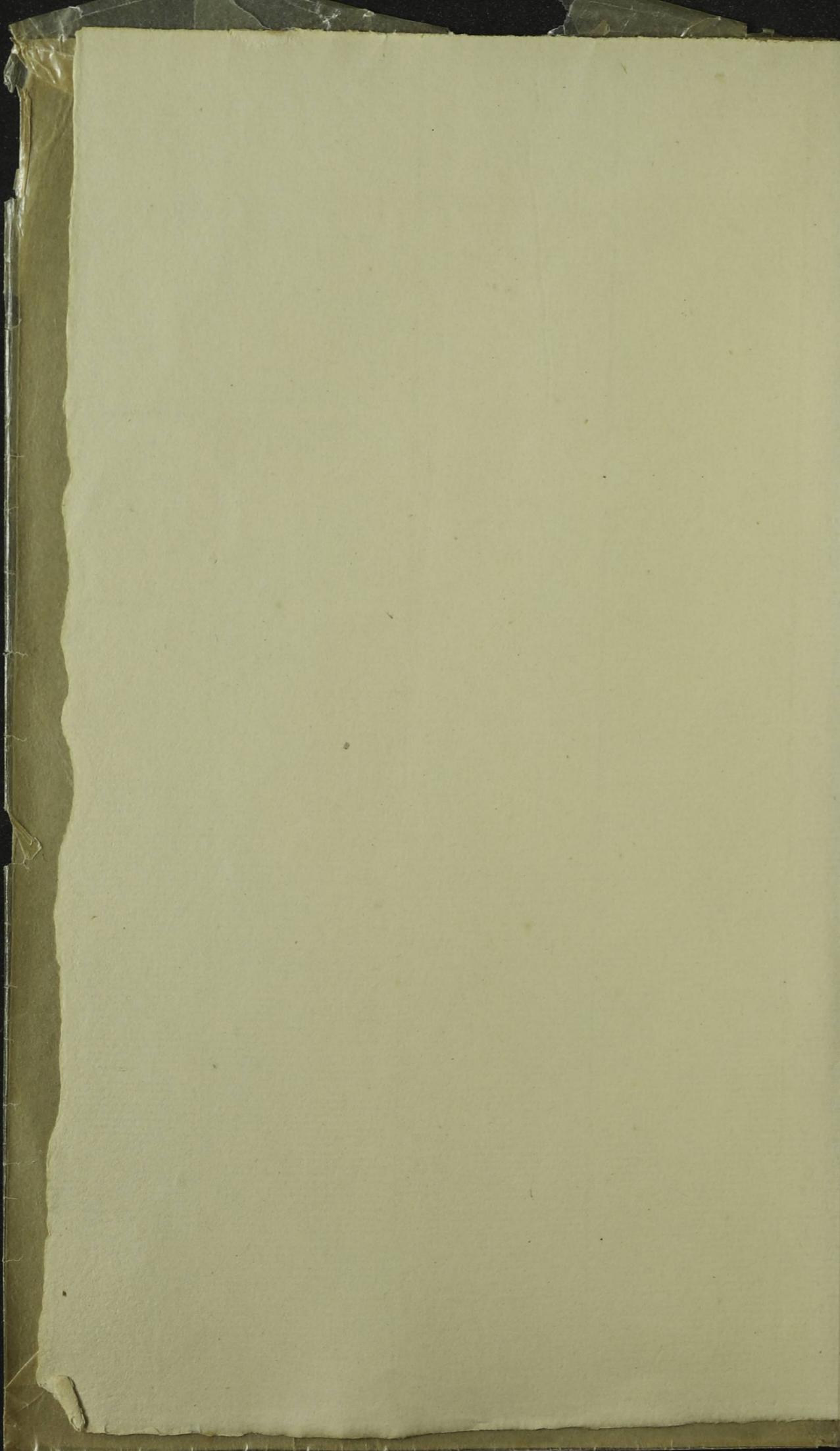
DISCOURS

SUR LE

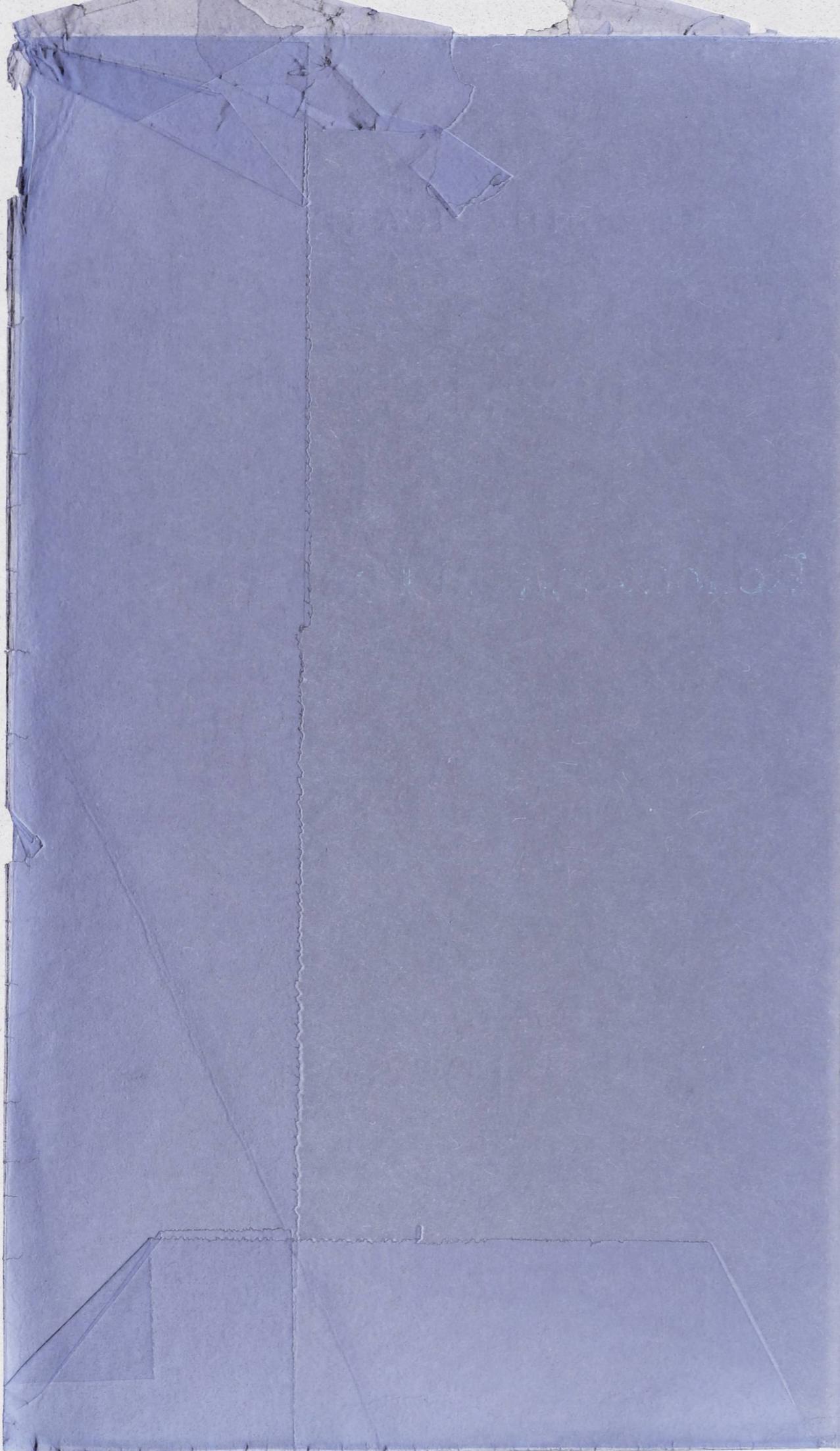
Renouveau au Théâtre







119



*Hollander*

EDMOND PICARD

DISCOURS

SUR LE

Renouveau au Théâtre



BRUXELLES

VEUVE FERD. LARCIER

26-28, RUE DES MINIMES

PAUL LACOMBLEZ

31, RUE DES PAROISSIENS

1897