

# L'art de la mise en scene - Essai d'esthetique theatrale

*L. Becq de Fouquieres*

Project Gutenberg's L'art de la mise en scene, by L. Becq de Fouquieres

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at [www.gutenberg.net](http://www.gutenberg.net)

Title: L'art de la mise en scene  
Essai d'esthetique theatrale

Author: L. Becq de Fouquieres

Release Date: June 2, 2004 [EBook #12489]

Language: French

Character set encoding: ASCII

\*\*\* START OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK L'ART DE LA MISE EN SCENE \*\*\*

Produced by Robert Connal, Renald Levesque and the Online Distributed Proofreading Team from images generously made available by gallica (Bibliothèque nationale de France) at <http://gallica.bnf.fr>.

L. BECQ DE FOUQUIERES

L'ART DE LA MISE EN SCENE

ESSAI D'ESTHETIQUE THEATRALE

PARIS  
G. CHARPENTIER ET Cie, EDITEURS

1884

PREFACE

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Il n'existe pas d'ouvrage d'ensemble sur la mise en scene; c'est donc sans fausse modestie que j'ai donne le titre d'\_Essai\_' a cette etude. Ceux qui, apres moi, s'interessent a ce sujet et voudront le traiter de nouveau auront sans doute a combler quelques lacunes, a completer ou a rectifier quelques-unes des theories exposees et peut-etre a pousser plus loin et en differents sens leurs investigations.

Au premier abord, le sujet parait simple et tres limite; mais plus on y reflechit, plus il apparait tel qu'il est en realite, complexe et d'une etendue infinie. Pour beaucoup de personnes il se resume dans une question toute materielle; et la mise en scene se reduit au plus ou moins de splendeur apportee a la representation d'un ouvrage dramatique, au plus ou moins de richesse des costumes et a une plus ou moins nombreuse figuration. Ce ne sont la cependant que les dehors les plus apparents du sujet, car, en y regardant bien, la mise en scene se confond presque avec l'art dramatique, et c'est dans le cerveau meme du poete qu'il faudrait en commencer l'etude.

Toutefois, il y a la une ligne de partage assez nettement tracee: d'un cote, l'art dramatique, c'est-a-dire tout ce qui est l'oeuvre propre du poete; de l'autre, la mise en scene, c'est-a-dire ce qui est l'oeuvre commune de tous ceux qui, a un degre quelconque, concourent a la representation. Sans doute ces deux arts se penetrent reciproquement. Quand le poete se preoccupe de dispositions sceniques, qui ne se deduisent pas necessairement des caracteres et des passions, il fait de l'art theatral; quand un comedien met en relief certains sentiments auxquels l'auteur n'avait pas tout d'abord accorde une importance suffisante, il fait de l'art dramatique. Cependant, comme il est necessaire que tout sujet soit delimite, je maintiendrai la distinction au moins apparente qui separe l'art dramatique de l'art theatral. Cette etude commence donc au moment ou le poete a termine son oeuvre.

Ainsi limitee, elle est encore fort complexe; elle comprend la recherche de l'effet general que doit produire la representation et la determination des effets particuliers des actes et des tableaux, dans lesquels se decomposent la piece. Il faut donc arreter le caractere pittoresque de la decoration, son plus ou moins de relief et de profondeur, etc. L'artiste charge d'executer une decoration en trace d'abord une vue d'ensemble sur un plan vertical, qu'il suppose place dans l'encadrement de la scene a la place du rideau. Ensuite il execute la maquette, c'est-a-dire une reduction du decor tel qu'il doit etre dispose sur le plan geometral. Le public a pu voir dans plusieurs expositions quelques maquettes celebres, conservees a la bibliotheque de l'Opera. Pendant que les peintres preparent et brossent les decors, on monte la piece. L'operation preliminaire, qui est la distribution des roles, est peut-etre la plus importante, car le succes definitif en depend. Une fois les roles distribues, chaque acteur apprend le sien. La conception et la composition d'un role imposent a l'acteur qui en est charge un labeur considerable et un grand effort subjectif. Quand tous les roles sont sus, on les assemble; alors commence le travail long et minutieux des repetitions, car on se propose d'arriver a une harmonie generale et a un ensemble, qui souvent, a defaut d'acteurs de premier ordre, suffisent a assurer le succes. Tel role doit etre eteint, tel autre doit etre au contraire plus accentue. En meme temps, on etudie les mouvements sceniques; on determine les places successives que les personnages doivent occuper les uns par rapport aux autres ou par rapport a la decoration; on regle les entrees et les sorties, ce qui exige parfois des remaniements dans le texte de la piece. Puis vient la composition de la figuration, et son instruction orchestrale, s'il y a

lieu. Pendant le temps des répétitions, on confectionne les costumes, dont les dessins exigent beaucoup de goût et demandent souvent de longues recherches. Bientôt, aux répétitions partielles succèdent les répétitions d'ensemble, où tous les accessoires jouent le rôle qui leur est assigné. La répétition générale a lieu en costume: c'est une première anticipée. Enfin arrive le jour de la première représentation, qui délivre tout le personnel du théâtre de l'anxiété finale et libère auteur, directeur et acteurs d'un labeur où commençaient à s'user les meilleures volontés.

Telle est l'esquisse sommaire du sujet complexe dont j'ai entrepris l'étude. Si celle-ci devait être poussée à fond, elle exigerait plusieurs volumes, car elle comprendrait: l'architecture théâtrale, la peinture décorative, la science très compliquée de la perspective, la mécanique particulière des machines, les applications de l'électricité,

la description des dessous, du cintre et des coulisses, le rôle de ces différentes parties, la plantation des décors, la composition et l'examen des magasins d'accessoires, puis les sciences de l'optique et de l'acoustique, et enfin l'art sans limites précises du comédien, etc.

De tout ce vaste ensemble, je ne retiendrai que l'ESTHÉTIQUE THÉÂTRALE, c'est-à-dire l'étude des principes et des lois générales ou particulières qui régissent la représentation des œuvres dramatiques et concourent à la production du pathétique et du beau.

Pour la composition de cet ouvrage, la division du sujet et la répartition des matières, j'avais le choix entre l'ordre historique et l'ordre esthétique. Le premier exigeait que je suivisse pas à pas le travail de la mise en scène, à partir du moment où l'auteur dépose son manuscrit jusqu'au moment où le rideau se lève pour la première représentation. J'ai préféré le second, qui va du général au particulier et qui, des principes généraux, déduit les lois particulières. Le premier aurait été préférable si cet ouvrage avait dû être anecdotique.

Quant à la méthode de travail qui a présidé à l'élaboration de cette étude, je crois devoir en dire ici quelques mots. La méthode érudite consiste à suivre chaque jour le mouvement littéraire, à noter les faits à mesure qu'ils éveillent l'attention du public et les discussions critiques auxquelles ils donnent lieu dans les journaux et dans les revues; à extraire des ouvrages spéciaux les remarques utiles à l'éclaircissement du sujet; puis à classer les notes innombrables ainsi accumulées, à les répartir en un certain nombre de chapitres et à relier le tout au moyen des idées générales qui naissent du groupement des faits. Cette méthode implique l'indication de tous les emprunts qu'on a pu faire, et la citation, de tous les auteurs dont on reproduit intégralement les idées.

Il suffira au lecteur de feuilleter cet ouvrage sans notes et sans références pour conclure que je n'ai pas employé cette méthode. Il a été écrit en effet d'un bout à l'autre sans le secours d'aucune note et d'aucun livre, par la simple méthode spéculative. Chacune des deux méthodes que j'oppose l'une à l'autre a ses vertus et ses défauts: ce n'est pas ici le lieu de les comparer entre elles. Si j'ai cru devoir indiquer celle que j'ai suivie, c'est uniquement pour expliquer l'absence absolue de citations et afin qu'on ne l'attribue pas à un dédain, qui ne serait nullement justifié, pour les travaux de tous ceux qui, avant moi, ont étudié en artistes ou en critiques l'art de la mise en scène. Pour être accessible à un pareil sentiment, il faudrait ne pas

être convaincu comme je le suis que l'esprit de l'homme doit la majeure et la meilleure partie de ses créations en apparence les plus originales à une collaboration incessante, quoique souvent insaisissable et secrète. Pour moi, j'éprouve le plus vif plaisir à avouer ici la double dette de reconnaissance que j'ai contractée.

Suivant assidument les représentations de la Comédie-Française, j'y puise un enseignement dont le prix augmente chaque jour à mes yeux. Depuis que mon attention s'est arrêtée sur la mise en scène, j'ai pu admirer la science et le goût qui président à la composition artistique des décorations, à la recherche des effets pittoresques ou grandioses, au choix étudié des costumes, à la juste somptuosité des ameublements, à l'instruction orchestrale de la figuration et à la merveilleuse précision des jeux de scène. C'est cet art exquis, joint au labeur consciencieux et à l'incomparable talent des comédiens, qui fait de la Comédie-Française la première école dramatique et théâtrale de l'Europe, c'est-à-dire du monde entier. Or, ce goût irréprochable et cette science, qui s'appuie sur une longue expérience, sont les deux qualités maîtresses de son administrateur actuel. Je suis donc heureux de saluer ici M. Emile Perrin comme un des maîtres de la mise en scène moderne. Si cet ouvrage a quelque mérite, il lui en est redevable en grande partie, car c'est devant ses belles conceptions théâtrales que j'ai pu apprécier la portée artistique de la mise en scène et le rôle important qu'elle est appelée à jouer dans l'art dramatique moderne.

Par une rencontre piquante, c'est précisément à un adversaire de M. Perrin que je me sens le devoir de payer ma seconde dette de reconnaissance. On se rappelle la discussion récente qui, dans un tournoi littéraire, a armé l'un contre l'autre M. Sarcey et l'administrateur de la Comédie-Française, tous deux, au fond, amoureux du même objet, Tournoi heureusement sans fin, sans vainqueur ni vaincu, et dont après tout l'art fait son profit, car, à la lumière qui jaillit du choc de tels esprits, la vérité trouve mieux son chemin qu'au milieu du silence et de la nuit.

Mais je ne puis taire que si M. Sarcey rédige depuis plus de quinze ans le feuilleton dramatique du *Temps*, je le lis assidument depuis le même nombre d'années. Or, s'il m'eût été impossible de désigner avec précision les idées que j'ai pu directement lui emprunter, j'ai la conscience de beaucoup lui devoir, et d'avoir souvent, en le lisant, senti ma pensée s'agiter à l'agitation intellectuelle de la sienne. J'ai donc contracté vis-à-vis de lui une dette, dont je ne saurais méconnaître la valeur; et il m'est agréable d'avouer hautement l'influence qu'a pu avoir sur mon œuvre un des maîtres incontestés de la critique contemporaine.

Je n'ai plus à ajouter que quelques mots explicatifs, pour clore cette préface. Ayant senti la nécessité d'appuyer d'un certain nombre d'exemples l'exposition de mes idées, j'ai cru cependant devoir me restreindre à ceux que je pouvais tirer des ouvrages modernes représentés depuis peu, ou des œuvres classiques jouées le plus récemment. Il était nécessaire, en effet, que le public eût encore présents à la mémoire les faits sur lesquels j'attire son attention.

J'ai souvent employé l'expression de *metteur en scène*; mais la plupart du temps c'est pour moi une expression complexe qui ne répond pas à une personnalité distincte et à une fonction réelle. En parlant du travail théâtral, des décors, des jeux et des combinaisons scéniques, j'ai d'ailleurs évité de me servir d'expressions techniques peu familières

aux lecteurs. Par contre, chaque fois que j'ai du me servir de mots appartenant a la langue esthetique ou psychologique, je me suis efforce d'atteindre a la clarte par l'exactitude et la propriete des termes.

Enfin, dirai-je pour terminer, j'ai rencontre comme cela etait fatal, la theorie realiste ou naturaliste. Je ne me suis pas derobe a l'obligation de la soumettre a l'analyse critique. Je l'ai fait sans idee preconcue et sans aucun parti pris d'hostilite. On pourra trouver, je crois, que le jugement que je porte sur cette ecole, sans etre complaisant, n'est ni rigoureux ni injuste. Je n'ai eu d'ailleurs a examiner ses theories qu'au point de vue particulier du theatre.

## L'ART DE LA MISE EN SCENE

### CHAPITRE PREMIER

Le succes n'est pas la mesure de la valeur intrinseque d'une oeuvre dramatique.--Les variations de l'art correspondent aux variations de l'esprit.

J'examinerai tout d'abord la question de la mise en scene dans ses termes les plus generaux, ce qui me permettra de formuler des lois generales d'ou il sera ensuite plus facile de deduire les regles particulieres. Je commencerai par rappeler cette verite universellement admise et acceptee couramment comme un lieu commun: la valeur intrinseque d'une oeuvre dramatique n'a pas toujours pour mesure la valeur que lui attribuent les contemporains.

Cette proposition ne peut rencontrer beaucoup de contradicteurs. Il suffit de rappeler l'engouement peu justifie du public, a toutes les epoques, pour tel poete ou pour telle oeuvre dramatique. Les exemples que l'on pourrait citer sont innombrables. Si l'on dressait la liste de tous les auteurs ayant joui d'une grande reputation de leur vivant et ayant remporte de tres vifs succes au theatre, on pourrait constater qu'il en est quelques-uns dont les noms ont disparu de la memoire des hommes, et que la plupart ne nous sont aujourd'hui connus que par les titres de pieces qu'on ne lit plus. Comme toute chose ici-bas, les oeuvres d'art se plient aux caprices passagers de la mode et aux perversions momentanees du gout. Une elite peu nombreuse porte seule des jugements certains que ratifie l'avenir, tandis que la foule se complait dans le plaisir qu'elle eprouve a sentir caresser ses passions et favoriser ses penchants. Elle s'admire dans les oeuvres qui flattent ses gouts, comme le fat devant un miroir qui reflete son air a la mode. Chaque pas du temps fait des hecatombes d'oeuvres dramatiques; et la grande reputation d'une oeuvreensee n'a souvent d'egal que l'etonnement plein de tristesse et de disenchantement que nous cause sa reprise. Qui ne sait meme, a un point de vue plus general encore, combien nous sommes exposes a gater nos plus chers souvenirs, quand dans l'age mur nous avons la faiblesse de rouvrir les livres qui nous ont ravi dans notre jeunesse. En pareil cas, on se console naivement en disant que l'oeuvre a vieilli, tandis que c'est tout le contraire qui est le vrai: l'oeuvre a garde son age, et nous seuls nous avons vieilli.

Or, ce qui se passe dans la vie d'un homme se passe dans la vie d'une

nation et dans celle de l'humanité. Les jugements des hommes sont soumis à des transformations perpétuelles, car les éléments de leur esprit se combinent de mille manières selon leur nombre et leur nature. Il est à croire que ces combinaisons donnent lieu, comme en chimie, à des composés dont les uns sont très stables et les autres particulièrement instables. Quand les œuvres littéraires correspondent aux premiers, ils vivent dans la même estime aussi longtemps que la combinaison persiste; quand elles se rapportent aux seconds, elles ne plaisent qu'un jour, et tout ce que l'on peut espérer pour elles c'est que la même combinaison, venant à se reproduire fortuitement, leur ramène momentanément la fortune. Il est, au contraire, quelques œuvres privilégiées qui correspondent à des combinaisons indissolubles: elles sont immortelles; et l'esprit en savourera sans fin la beauté et la vérité éternelle, de même que le corps humain puisera la vie, jusqu'à la consommation des temps, dans l'air immuable qui l'enveloppe.

## CHAPITRE II

La valeur d'une pièce ne dépend pas de son effet représentatif.--Ce n'est pas l'effet représentatif qui assure la renommée du théâtre des Grecs, non plus que des théâtres étrangers et de notre théâtre classique.

Nous ferons un pas de plus dans la connaissance du sujet en émettant cette seconde proposition: la valeur intrinsèque d'une œuvre dramatique ne dépend pas de son effet représentatif. Si nous n'avons en vue que l'effet représentatif produit sur des contemporains à une époque donnée, il est clair que cette proposition rentrerait dans la précédente: Mais il s'agit ici de l'effet représentatif absolu, et à ce titre elle mérite de nous arrêter.

Je remarquerai d'abord, au sujet des œuvres appartenant aux littératures anciennes ou étrangères, que si la représentation d'une œuvre dramatique a servi à la mettre en lumière, ce qui n'est pas

niable, elle n'a pas suffi à lui assurer la renommée durable qui en a perpétué le souvenir dans la postérité. L'effet représentatif est dans ce cas sans influence sur le jugement que nous portons de la valeur d'une œuvre dramatique. En effet, si nous considérons le théâtre des Grecs, nous pouvons dire que nous n'avons aucune idée, ou tout au moins que des idées excessivement confuses, de ce que pouvait être la représentation des tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, ou celle des comédies d'Aristophane. C'est uniquement par leur valeur intrinsèque qu'elles s'imposent à notre admiration, et c'est avec raison que nous les considérons comme des modèles presque inimitables, sans que nous ayons besoin de tenir compte d'un effet représentatif que nous ne pouvons imaginer qu'à grand renfort d'érudition, sans jamais pouvoir être sur de l'apprécier à sa juste valeur.

Il en est à peu près de même du théâtre des Espagnols, aussi bien que de celui des Anglais et des Allemands. Bien que les sujets en soient pris dans un monde en tout moins éloigné du nôtre et qui est celui où se meuvent souvent encore nos personnages de théâtre, ce n'est nullement dans leur effet représentatif que nous cherchons et que nous trouvons les justes motifs de leur renommée. Nous n'en sommes que très rarement les spectateurs, et c'est uniquement comme lecteurs que nous apprenons à

les connaître et que nous les jugeons. C'est bien dans ce cas l'esprit seul qui en goûte la poésie, sans que nos yeux soient dupes des séductions de la mise en scène. Le théâtre français lui-même n'échappe pas au même phénomène. La représentation l'amoindrit presque toujours, en atténue les proportions psychologiques et en rapetisse sensiblement les héros. Que serait-ce si nous tenions compte du maigre appareil dont, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on entourait la représentation de notre théâtre classique! L'effet représentatif des tragédies de Corneille et de Racine n'a donc que peu d'influence sur l'admiration que nous éprouvons pour elles. Bien au contraire, la représentation nous apporte souvent un désenchantement en quelque sorte prévu. Cette remarque ne tend pas à en proscrire la représentation, qu'en rendent, au contraire, nécessaire et désirable d'autres raisons que nous exposerons plus loin.

On a souvent voulu transporter les théâtres étrangers sur la scène française, notamment les drames de Shakspeare. Toujours l'effet a été inférieur à celui qu'on en attendait, ce qui pourtant n'a jamais diminué l'admiration que nous ressentons pour le grand poète anglais. Il serait d'ailleurs puéril d'en rechercher la cause dans le changement de langue que nécessite la traduction de ses œuvres sur notre théâtre, car c'est par la traduction seule qu'un grand nombre de lecteurs français connaissent Shakspeare et apprennent à l'aimer et à l'apprécier. La traduction d'une œuvre ancienne ou étrangère, loin de lui nuire, la rajeunit souvent en atténuant ou en modifiant des idées ou des images qui seraient de nature à choquer notre goût actuel; elle tient forcément compte, rien que par l'emploi de la langue dont elle se sert, de la différence des temps, des lieux et des transformations de l'esprit. C'est une nouvelle mise au point, qui dégage ce qu'il y a dans toute œuvre d'essentiellement humain et d'éternellement beau.

D'ailleurs, à un autre point de vue, il suffit d'un moment de réflexion pour s'apercevoir que l'effet représentatif n'est pas la mesure de la valeur intrinsèque d'une œuvre dramatique. Si nous comparons entre eux le Guillaume Tell et les Brigands de Schiller, l'Iphigénie et l'Egmont de Goethe, le Polyeucte et le Cid de Corneille, le Misanthrope et le Tartuffe de Molière, il est certain que de toutes ces pièces les premières ont une valeur intrinsèque au moins aussi grande, si ce n'est plus grande, que les secondes, tandis que celles-ci ont un effet représentatif beaucoup plus grand. C'est que la valeur représentative et la valeur poétique d'une œuvre dramatique ne se composent pas des mêmes éléments, et par conséquent n'ont pas de commune mesure. Si les contemporains se trompent souvent sur la valeur d'une pièce, c'est que dans leurs jugements ils tiennent compte de l'effet représentatif qui précisément s'adapte à leur goût actuel. La postérité, au contraire, fait abstraction de cet effet et souvent n'en a pas même l'idée; c'est pourquoi son jugement, portant uniquement sur la valeur poétique de l'œuvre, est plus durable. Négligeant ce qui est variable et passager, elle ne fonde son jugement que sur ce qui est invariable et constant.

Ce n'est pas, en résumé, dans l'effet représentatif d'une œuvre dramatique qu'il faut chercher la raison supérieure de l'appréciation qu'en a portée la postérité. Ce n'est donc pas en augmentant, par la mise en scène, l'effet représentatif d'une œuvre dramatique que l'on ajoute à sa valeur intrinsèque.

De l'effet representatif ideal dans un esprit cultive.--Imperfections de la mise en scene reelle.--Sa necessite pour les esprits peu cultives.--La mise en scene ideale est le modele et le point de depart de la mise en scene reelle.

L'effet representatif, on le concoit, n'est pas cree de toutes pieces par la mise en scene. Toute oeuvre dramatique possede par elle-meme une valeur poetique et une valeur representative. Seulement, dans l'imagination du poete, elles sont souvent dans une relation inverse de ce qu'elles nous paraissent sur un theatre, ou la mise en scene modifie et parfois renverse la proportion: on peut dire que la mise en scene est l'epanouissement, rendu visible, d'un germe ideal. C'est ce dont il est facile de se rendre compte.

Nous ne sommes a l'aurore ni de l'humanite, ni de l'histoire, ni de la litterature. Nous sommes, bien qu'a differents degres, les produits d'une education poursuivie pendant des siecles a travers un grand nombre de generations. Modifies par l'heredite, par une somme sans cesse croissante de connaissances transmises ou acquises, nous avons passe par des etats de conscience inconnus aux hommes que n'a pas visites la civilisation. Il est certain qu'un sauvage ne comprendrait rien a la lecture d'une tragedie de Racine ou d'un drame de Shakspeare, si meme par impossible il pouvait saisir le sens des mots; il ne serait nullement dans les conditions necessaires d'instruction et d'education intellectuelles et morales.

Que se passe-t-il donc en nous quand nous lisons une oeuvre dramatique? Il est clair qu'elle ne penetre pas dans un esprit vierge de toute impression similaire. Nous avons tous vu des theatres de formes les plus diverses, les uns ouverts, les autres fermes, souvent chez differents peuples; nous avons assiste a de nombreuses representations dramatiques; nous possedons dans notre imagination une ample collection, un peu confuse, mais tres riche, de costumes de tous les ages; nous connaissons plus ou moins les moeurs des nations anciennes et modernes ayant joue un role important dans l'histoire; enfin, nous sommes familiers avec les legendes heroiques, les mythologies, souvent meme avec les langues des pays etrangers. Une foule innombrable d'objets se sont presentes a notre esprit et se trouvent enregistres dans notre memoire, ou ils restent d'ordinaire a l'etat latent. Mais aussitot qu'une lecture en ravive le souvenir, il se fait dans notre esprit une representation subjective de tous les objets dont nous avons conserve les images. Et cette representation illustre immediatement notre lecture et lui sert de mise en scene ideale: mise en scene toujours discrete, qui parait, s'efface, disparaît et reparait sans s'imposer a notre esprit, sans le distraire; decor mobile ou tout reste a son plan et qui se rapproche ou s'eloigne au gre de notre imagination. Dans cette mise en scene ideale, tout se reduit souvent a des signes purement ideographiques; c'est un fond toujours un peu efface, seme d'images confuses, qui s'evanouissent des qu'on veut les considerer avec fixite, mais sur lequel l'oeuvre poetique s'enleve en pleine lumiere, comme une belle piece d'orfevrerie se detache sur une tapisserie usee par le temps. Ce fond s'harmonise merveilleusement avec le texte poetique. Des images, diffuses ou instables, semblent venir du lointain le plus recule et forment cette mise en scene ideale que nous projetons objectivement dans l'espace incertain. C'est sur ce fond propice que se detachent les heros du drame: ils ont la stature, le regard, le geste, la voix qu'ils doivent avoir. Dans cette jouissance un peu extatique rien ne vient contrarier

le pathétique des situations, rien ne distraie de la beauté des vers, de la logique de l'action, de la justesse des pensées, de l'effet émotionnel des passions; et c'est alors que nous ressentons l'émotion esthétique, non la plus forte, ni la plus profonde, ni la plus complète, mais la plus pure de tout alliage, qu'il nous soit donné d'éprouver.

Combien l'effet représentatif réel est violent par rapport à cet effet représentatif idéal! La main souvent brutale du décorateur ou du metteur en scène immobilise tout ce qui précisément avait une grâce mobile et fugitive; elle fait une sorte de trompe-l'œil de ce qui n'était qu'un jeu de notre imagination. Au milieu d'une nature de carton peint, sous une lumière invraisemblable, s'accumulent alors des imperfections de toutes sortes, imperfections de décors, de costumes, de mouvements, de gestes, de diction, qui sont autant d'outrages à la beauté poétique. Ce sont là, en effet, les conditions désastreuses dans lesquelles une œuvre dramatique paraît sur le théâtre. Mais, hâtons-nous de le dire, il faut s'y résigner. Pour un homme qui a assez de loisir, de goût, de délicatesse et d'imagination pour s'abandonner sans réserve à ce jeu de l'esprit qu'on appelle l'art, qui se laisse tout entier attendrir et subjugué par les accents pathétiques d'Iphigénie ou par la mélancolique chanson d'Ophélie, combien y a-t-il d'hommes dont le cerveau n'est peuplé que des images cruelles de la réalité vivante, qui n'ont ni l'heur ni le loisir de s'essayer ainsi sur la flûte des dieux, et qui le soir, las et meurtris d'un labeur avilissant, ont besoin qu'un coup de baguette magique les transporte dans un monde nouveau, réveille leur imagination engourdie et les ravisse à eux-mêmes et à la bassesse de leurs travaux journaliers! Pour ces hommes, le plaisir de l'esprit n'est jamais pur; il s'y mêle toujours un plaisir des sens. C'est donc précisément par ses défauts mêmes que la mise en scène agit plus puissamment sur leur organisme.

Quoi qu'il en soit, l'effet représentatif idéal sera toujours le modèle que le metteur en scène devra se proposer de réaliser, en tenant compte des nécessités psychologiques, intellectuelles et morales que lui impose la composition particulière de la foule des spectateurs à laquelle il s'adresse. Nous ajouterons, ce qui résulte des idées déjà exposées et sur lesquelles nous reviendrons, qu'on doit dans la mise en scène se rapprocher de la sobriété et de la discrétion de la mise en scène idéale, dans la proportion où l'œuvre représentée s'approche de la perfection.

## CHAPITRE IV

Rapports de la mise en scène avec la valeur d'une œuvre dramatique.  
--Le peu d'appareil des théâtres de province favorisait l'art dramatique.--L'excès de mise en scène lui est nuisible.

Puisqu'il n'y a pas équation entre l'effet représentatif d'une œuvre dramatique et sa valeur intrinsèque, nous pouvons en conclure qu'en augmentant son effet représentatif on n'ajoute rien à sa valeur intrinsèque, et que les valeurs relatives de deux œuvres dramatiques ne sont pas entre elles comme leurs effets représentatifs. Mais, dans la généralité des cas, le plaisir que l'on cherche à procurer au spectateur est un plaisir général et total qui se compose de la somme de toutes ses sensations et de toutes ses émotions, de quelque nature qu'elles soient. Il suit de là, premièrement, que la mise en scène pourra être souvent

consideree comme un correctif a la faiblesse d'une oeuvre dramatique; deuxiemement, que la mise en scene peut par son exces etre un derivatif a l'attention que meriterait la valeur intrinseque d'une oeuvre dramatique. C'est a peine si la premiere proposition merite que nous nous y arretions. Tout le monde sait qu'un certain nombre des theatres de Paris ne vivent que par la mise en scene. Les ouvrages mediocres qu'ils montent ne reussissent la plupart du temps a captiver le public que par le pittoresque des decors, la richesse des costumes, l'ampleur de la figuration, ou meme par les exhibitions les plus excentriques. L'art dramatique ramene ainsi a n'etre que de l'art theatral devient un art tout a fait inferieur.

Toutefois, si la premiere proposition ne demande que quelques mots d'explication, elle est cependant importante par une des conclusions qu'on en peut tirer et qui nous offre la resolution d'un probleme interessant. Jadis, quand il y avait des theatres en province et des troupes qui s'y etablissaient a demeure pour la saison d'hiver, les directeurs, n'ayant en general a leur disposition qu'un tres maigre appareil representatif, avaient a se preoccuper dans une certaine mesure de la valeur des pieces qu'ils montaient. Ces theatres etaient ainsi favorables au progres de l'art dramatique. Aujourd'hui, un autre systeme a prevalu. Une troupe part de Paris, avec armes et bagages, et s'en va de ville en ville, montant partout l'unique piece qui compose son repertoire et pour laquelle elle a pu faire les depenses d'un appareil representatif, tres superieur a celui qu'aurait eu a sa disposition un directeur de province. Or, a la faveur de cet appareil et grace au prestige de quelques acteurs en renom, on parvient a imposer aux applaudissements de la province des pieces d'une valeur intrinseque inferieure. C'est ainsi que les nouvelles moeurs theatrales et que ces troupes de voyage sont contraires au progres de l'art dramatique. Ici, je n'ai pas d'ailleurs a examiner cette question dans les details infinis qu'elle comporterait: je l'ai ramenee a sa plus simple expression. Je ne puis cependant resister au desir de signaler, comme la consequence, la plus grave peut-etre, du systeme actuel, l'aneantissement du repertoire classique.

L'examen de la seconde proposition nous conduira a une conclusion identique. L'abus ou l'exces de la mise en scene detourne le jugement du spectateur de l'objet qui devrait faire sa preoccupation principale, par suite abaisse son gout, et en meme temps pousse les auteurs, qui peuvent compter sur l'effet d'un puissant appareil representatif, a se contenter d'un succes plus facile a obtenir et a negliger la conception de leur oeuvre et la conduite de l'action. L'abus ou l'exces de la mise en scene est donc ainsi contraire aux progres de l'art dramatique.

## CHAPITRE V

Recherche d'un principe physiologique auquel puissent se rattacher les lois de la mise en scene.--Les impressions intellectuelles et les sensations organiques s'annihilent reciproquement.

On a pu m'accorder les propositions emises precedemment et en reconnaitre la justesse. En effet, elles resultent de la constatation de faits que chacun a pu observer. Mais il me parait necessaire de les rattacher a un point fixe et de chercher, en dehors du theatre, une methode de demonstration.

Or, en physiologie, ou en psychologie, comme on voudra, on admet, en se basant sur des series d'experiences pour ainsi dire quotidiennes, et que chacun peut controler par ses propres observations, que notre attention, ordinairement diffuse et mobile, peut, en se concentrant sur des impressions recues par notre esprit ou sur des sensations eprouvees par un de nos organes, nous rendre insensibles a tout ce qui ne se rapporte pas exclusivement soit a ces impressions intellectuelles, soit a ces sensations organiques. En d'autres termes, sous l'influence de preoccupations speciales, un groupe de sensations, d'images ou d'idees, s'impose a nous a l'exclusion de tous les autres qui restent alors inaperçus. On pourrait dire, en quelque sorte, que la sensibilite energiquement surexcitee d'un de nos organes anesthesie momentanement nos autres organes.

Les exemples sont nombreux et bien connus. Une personne absorbee par une pensee regarde fixement sans les voir les autres personnes qui sont devant elle; ou bien, captivee par un spectacle, elle n'entendra pas qu'on lui parle. Un soldat, au milieu de la melee, n'a pas immediatement conscience d'une blessure qu'il vient de recevoir; il ne s'en aperçoit que lorsque le sang qui coule attire son attention. Pascal domptait la douleur par le travail, et Archimede, occupe de la resolution d'un probleme, ne percevait pas le bruit du combat qui se livrait dans les rues de Syracuse. La vue des images divines, qui hantaient l'esprit des martyrs, les absorbait souvent a tel point qu'ils ne sentaient ni le fer ni le feu qui torturaient leurs chairs. Mais, pour prendre un exemple moins tragique et d'observation plus aisee, tout le monde sait que, lorsque nous voulons concentrer notre esprit sur une idee, nous fermons instinctivement les yeux, ou bien que nous fixons nos regards sur quelque angle banal et obscur de la chambre; que l'enfant, pour apprendre ses lecons, se bouche les oreilles de ses deux mains, et que le collegien qui regarde les mouches voler ne profite pas beaucoup des demonstrations du professeur. C'est a l'infini qu'on pourrait recueillir des faits semblables. Tantot, c'est la preoccupacion de l'esprit qui empeche nos regards de percevoir les formes et les couleurs ou nos oreilles de percevoir les sons, tantot ce sont des images optiques ou des sons qui s'opposent a toute autre association d'idees.

A cette observation d'ordre physiologique on objectera, qu'en realite il nous est possible dans le meme moment d'ecouter, de regarder et de penser. En effet, c'est la le cours perpetuel de la vie; mais, dans ce cas, les impressions auditives, optiques et intellectuelles doivent etre assez faibles pour pouvoir etre perçues toutes a la fois, car, si l'equilibre entre ces impressions egalement faibles vient a se rompre, la loi physiologique s'impose. Nous pouvons donc dire que, pour etre perçues a la fois, des impressions auditives, optiques et intellectuelles doivent, premierement, etre tres faibles ou avoir un rapport commun, et, deuxiemement, conserver entre elles la proportion d'intensite qui leur a permis de se manifester dans le meme moment.

## CHAPITRE VI

De la fin que se proposent les beaux-arts.--L'excès de la mise en scene nuit a l'integrite du plaisir de l'esprit.--La lecture est la pierre de touche des oeuvres dramatiques.--La mise en scene est tantot une question de gout, tantot une question d'habilete.

Les arts (et pour plus de simplicité, je ne considérerai ici que la poésie, la peinture et la musique), les arts, dis-je, n'ont d'autre but que de nous fournir des impressions auditives, optiques et intellectuelles. Ils se proposent, pour fin unique: la poésie, le plaisir de l'esprit; la peinture, celui des yeux et la musique celui de l'oreille. Tant qu'un de ces trois arts borne son ambition à nous procurer, dans toute son intégrité, le plaisir particulier pour lequel il a été créé, il se maintient dans la sphère élevée qui lui est propre; il déchoit dès qu'il empiète sur le domaine des deux autres. Telles sont la musique descriptive et pittoresque, et la peinture spirituelle ou philosophique, genres bâtards, auxquels ne se laissent jamais entraîner les véritables artistes.

Le cas de la poésie est plus complexe, parce que rien ne parvient à notre esprit que par l'intermédiaire oblige de nos organes; mais la poésie elle-même déchoit si, au lieu de considérer le plaisir des yeux et de l'oreille comme subordonné à celui de l'esprit, elle emploie, pour captiver l'esprit, le prestige de la peinture ou la séduction de la musique.

La poésie dramatique, que sa nature même placerait dans une sphère inférieure à la poésie épique et à la poésie lyrique, reprend cependant sa place élevée lorsque, dans la lecture, par exemple, rien ne vient distraire notre esprit du plaisir idéal qu'elle nous procure, et que notre imagination seule fait tous les frais de la mise en scène. L'art dramatique est donc sur une pente toujours dangereuse, sur laquelle il lui est malheureusement trop facile de se laisser glisser.

Dans la représentation d'une œuvre dramatique, tout ce qu'au-delà d'une certaine limite un directeur ajoute, pour le plaisir des yeux ou pour celui de l'oreille, détruit l'intégrité d'un plaisir qui n'aurait dû être destiné qu'à l'esprit. Le spectateur, dont les magnificences de la mise en scène captivent les yeux, n'est plus dans un état de conscience susceptible de goûter, soit la beauté littéraire de l'œuvre représentée, soit la profondeur et la vérité psychologique des passions qu'elle met en jeu. L'attention est détournée de son objet principal, et, dans ce cas, le plaisir que nous goûtons, véritable plaisir des sens, est inférieur à celui que nous aurions du ressentir. On peut donc affirmer, sans crainte de se tromper, que l'abus et l'excès de la mise en scène tendent à la décadence de l'art dramatique.

À un autre point de vue, il est juste de dire que la nécessité de la mise en scène s'impose d'autant plus que l'œuvre est plus faible. Sans le secours des décors, des costumes, d'une nombreuse figuration, combien de pièces, privées de ces moyens artificiels de détourner notre attention, n'oseraient ou ne pourraient affronter le jugement intégral de notre esprit. Sans doute c'est un mérite, et même un grand mérite, d'amuser les spectateurs, et nous nous plaisons souvent à nous laisser duper par de brillantes images; cela nous évite un effort intellectuel, et quand nous arrivons fatigués au théâtre, nous sommes reconnaissants envers un auteur de son habileté à nous procurer une délectation facile et à ménager la paresse de notre esprit. Mais combien souvent le lendemain nous nous vengeons cruellement de cette duperie, dont cependant nous nous sommes faits les complices; car, tout en avouant le plaisir que nous avons goûté, nous condamnons la pièce en déclarant qu'elle ne supporte pas la lecture. Aucun jugement critique ne dépasse celui-là, en rigueur et en vérité tout à la fois, car il est porté par l'esprit, dégage des séductions de la mise en scène et soustrait aux

complaisances faciles de nos organes.

La lecture infirme ou confirme donc le jugement porté par le spectateur après la représentation. La plupart des pièces dont le comique touche à l'extravagance nous paraissent en effet, des qu'elles sont imprimées, d'une telle platitude que nous avons peine à comprendre le plaisir que nous avons pu y prendre. Au contraire, la lecture des comédies de M. Labiche, même des plus folles, ajoute encore à leur valeur en mettant en relief la finesse et la justesse d'observation de l'auteur. La lecture est donc la véritable pierre de touche des œuvres dramatiques.

Ainsi, nous revenons, par un autre chemin et en nous appuyant de l'expérience physiologique et psychologique, aux propositions que nous avons émises précédemment. L'art dramatique ne peut se soustraire aux lois qui dominent notre être tout entier. Quand nous sommes sollicités à la fois par un plaisir de l'esprit et par un plaisir des sens, nous ne pouvons nous doubler et jouir intégralement et également de l'un et de l'autre; nous nous abandonnons, à celui qui s'impose avec le plus de force, de même que de deux douleurs, la plus forte éteint la plus faible. Il y a donc dans l'art théâtral une juste balance à tenir, un état d'équilibre à observer. Pour monter telle pièce, c'est faire acte de goût que de tempérer l'éclat de la mise en scène; pour monter telle autre pièce, c'est faire acte d'habileté que de détourner l'attention du spectateur en agitant un lambeau de pourpre à ses yeux.

## CHAPITRE VII

Compétence littéraire nécessaire à un directeur de théâtre.--Établissement théorique des frais généraux de mise en scène.--L'art dramatique exigerait des vues à longue portée.

Nous avons jusqu'à présent insisté sur ce fait que l'effet représentatif, obtenu par la mise en scène, devait être inversement proportionnel à la valeur intrinsèque de l'œuvre dramatique. En un mot, il faut contre-balancer, par l'emploi des arts accessoires, ce que l'effet direct de la poésie sur l'esprit du spectateur serait impuissant à obtenir. Ainsi il arrive assez souvent que dans une pièce ayant une valeur intrinsèque incontestable, mais dont les différents actes ont une puissance dramatique inégale, on est obligé de masquer la langueur momentanée de l'action par un habile déploiement de mise en scène. Ce qui domine donc tout d'abord la mise en scène d'une œuvre dramatique, c'est le jugement littéraire qu'en porte le directeur chargé des soins et de la responsabilité de la représentation. Un directeur incapable de formuler un jugement sur une pièce n'est qu'un entrepreneur de spectacles. En dehors de ce cas, il est clair que l'intérêt même de l'exploitation est lié à la sûreté de jugement du directeur; car, s'il parvient à tirer quelque profit d'une œuvre faible au moyen de quelques dépenses de mise en scène, d'un autre côté, ce serait une dépense perdue et par là même inutile que de se résoudre aux mêmes frais pour une pièce qui ne l'exigerait pas.

Chaque fois qu'on met un train de chemin de fer en marche, le nombre des wagons que la machine doit tirer est calculé sur le nombre présumé des voyageurs; et le poids du train détermine la force que doit produire la machine et par suite la dépense qu'occasionnera la traction. Que dirait-on du chef d'exploitation qui ferait une grande dépense de

combustible pour mettre en marche un train toujours compose d'un meme nombre de wagons, quel que soit le nombre des voyageurs? Que dirait-on d'un mecanicien qui ne saurait pas profiter de la declivite du sol et de la vitesse determinee par le seul poids du train pour diminuer la force de traction et par suite la depense de combustible? On pourrait ainsi rassembler un grand nombre d'exemples ayant tous un rapport plus ou moins prochain avec les devoirs et les preoccupations d'un directeur de theatre. Tous conduiraient a la meme conclusion: a savoir que les frais de mise en scene doivent etre en raison inverse de la valeur propre de l'oeuvre representee. L'ideal pour un directeur, serait de n'avoir a monter que des pieces qu'on put représenter dans un decor banal.

Ainsi donc, la direction d'un theatre exige deux conditions de celui qui assume la responsabilite d'une pareille entreprise. La premiere est qu'il soit en etat de porter un jugement sur la valeur intrinseque des oeuvres dramatiques; la seconde, qu'il ait la sagesse de faire dependre les frais de mise en scene du jugement qu'il a porte. Je ne sais si beaucoup de directeurs remplissent ces deux conditions. En tout cas, ce qu'on voit frequemment, ce sont des pieces, que la critique qualifie d'ineptes, rapporter de grosses sommes d'argent a la faveur d'une eblouissante mise en scene. On peut donc croire que les directeurs remplissent la seconde condition, au moins chaque fois qu'il ne s'agit que d'exagerer la mise en scene. La premiere condition parait beaucoup plus rare; elle exige non seulement une competence speciale, mais encore un labeur quotidien et perseverant, sans lequel la direction d'un theatre n'est pas tres differente d'une simple partie de baccarat. Les directeurs se plaignent de ne pas rencontrer de chefs-d'oeuvre; mais ont-ils la conscience de faire tout ce qu'il faut pour trouver, non des chefs-d'oeuvre qui sont toujours choses rares, mais seulement des pieces veritablement estimables? Malheureusement, la direction d'un theatre n'est trop souvent qu'une entreprise financiere dont les gains doivent etre immediats, ce qui ne se concilie pas avec des vues a longue portee. Un directeur avise et prevoyant serait celui qui monterait une piece, meme mediocre, s'il devinait dans son auteur un sens dramatique capable de produire un chef-d'oeuvre dans dix ans. Faute de cette prevision d'avenir, que leur interdit la necessite d'un gain immediat, les directeurs forcent les auteurs a rester de jeunes auteurs jusqu'a soixante ans. C'est ainsi que les directeurs, qui se plaignent, contribuent plus que tout autre a la decadence de l'art dramatique et a la ruine de ceux qui leur succederont.

## CHAPITRE VIII

La mise en scene est conditionnee par le nombre probable de spectateurs.--Grossissement par les acteurs des effets representatifs.--Les actrices moins portees a exagerer les effets.--\_Le Monde ou l'on s'ennuie.\_--Necessite actuelle de plaire a la foule.--Abaissement de l'ideal.--Compensation.--Utilite et devoir des theatres subventionnes.

Les deux conditions que nous venons d'enumerer ne sont pas les seules que doit remplir un directeur de theatre. Une troisieme condition indispensable est la connaissance des milieux: la meme oeuvre qui reussit rue Richelieu ne reussira pas boulevard du Temple. Cette question du milieu est connexe a celle du nombre. Etant donnee une oeuvre dramatique d'une certaine valeur intrinseque, si une mise en

scene judicieuse et moderee lui fait produire un effet representatif suffisant pour trente mille personnes, ce meme effet representatif sera insuffisant pour deux cent mille. La prevision du nombre possible de spectateurs entre donc dans les calculs prealables d'un directeur.

Une fois la piece lancee, l'ensemble de la mise en scene n'est plus modifiable, mais il arrive presque toujours que, lorsqu'une piece reste longtemps sur l'affiche, les acteurs cedent a la tentation d'exagerer l'effet representatif de leurs roles; et ils y sont encourages par les applaudissements du public, qui devient moins delicat, a mesure qu'augmente le nombre des representations. Mais tous les roles ne possedant pas un effet representatif susceptible d'un egal grossissement, et les acteurs cedant inegalement a la tentation des applaudissements, il en resulte ce fait remarquable que la piece, a mesure que s'accroit le nombre des representations, perd sa physionomie premiere en meme temps que l'equilibre primitif resultant de l'accord entre sa valeur intrinseque et son effet representatif. C'est, en un mot, l'oeuvre representee qui perd a cette transformation insensible; et si la direction du theatre y gagne quelque profit actuel, c'est, il faut l'avouer, au detriment de la direction future et de l'art dramatique lui-meme.

En general, les hommes se laissent aller beaucoup plus facilement que les femmes a grossir l'effet representatif de leur role; cela tient sans doute a ce que les femmes possedent a un plus haut degre la faculte d'imitation et d'assimilation, tandis que les hommes sont pousses par une puissance d'agir, difficile a contenir, a forcer leurs premiers effets et a en essayer de nouveaux. Je citerai comme un exemple remarquable \_le Monde ou l'on s'ennuie\_, qui a tenu l'affiche pendant deux cent cinquante representations. Les hommes se sont visiblement fatigues; les premiers acteurs ont ete remplaces par d'autres, qui se sont eux-memes lasses, ce dont je suis bien loin de leur faire un crime; mais les actrices qui avaient cree les roles les ont conservees sans interruption jusqu'a la fin, et non seulement elles ont resiste a la tentation de grossir des effets faciles a exagerer, mais encore elles ont eu le merite peu commun de nous conserver jusque dans les dernieres representations la perfection de jeu et de diction qu'elles avaient atteinte des les premieres.

Un directeur attentif s'apercoit sans doute de la tendance qu'ont les acteurs d'une piece a grossir l'effet representatif de leur role; mais, outre qu'il est assez difficile d'enrayer un mouvement qui ne s'accelere qu'insensiblement, il faut reconnaitre que la resolution a prendre dans ces cas-la, de la part du directeur, est souvent aussi delicate que difficile et complexe. D'un cote, c'est manquer a ce que l'on doit au genie d'un poete que de laisser alterer si peu que ce soit la physionomie de son oeuvre; d'un autre, sacrifier a l'effet representatif, c'est augmenter l'attrait et la seduction que peut exercer une piece et attirer a la connaissance et a l'estime des belles oeuvres un public de plus en plus nombreux.

Il semble qu'il y ait la une sorte de compensation, bien difficile a ne pas accepter dans l'etat actuel de la societe francaise. La Revolution a brise les barrieres qui separaient les classes les unes des autres. La France est aujourd'hui une democratie. Les plus humbles veulent jouir des memes plaisirs que les plus fortunes; aussi, depuis la fin du siecle dernier, on peut dire que le public qui suit les representations dramatiques a presque centuple. Il faut non seulement un plus grand nombre de theatres pour satisfaire a tous ses gouts; mais encore

une piece qui, jadis, eut ete arretee de la vingt-cinquieme a la cinquantieme representation atteint facilement aujourd'hui la centieme, la deux-centieme meme et souvent apres un nombre pareil de representations n'a epuise que momentanement son succes.

La necessite de plaire a la foule s'impose donc, mais impose du meme coup a l'art un sacrifice penible; car l'ideal s'abaisse sensiblement a mesure qu'augmente en nombre le public dont on sollicite les applaudissements. Il n'y a relativement qu'un petit nombre d'esprits delicats et cultives qui soient capables de sentir la beaute severe d'une oeuvre d'art. En revanche, en attirant la foule, fut-ce au prix de quelques concessions, en la sollicitant, par l'attrait d'un plaisir facile, a gouter a son tour le charme des belles oeuvres, on rehausse et on purifie si peu que ce soit son ideal. Si donc la cime de l'art s'abaisse, la culture generale de l'esprit s'etend, s'eleve meme, et la encore il y a compensation. Or, dans une societe democratique, c'est une compensation qu'il n'est pas permis de negliger et qu'on serait meme coupable de ne pas rechercher. Mais, si nous pouvons nous consoler de l'abaissement fatal de l'art par la compensation que nous trouvons dans la culture du plus grand nombre, c'est a la condition que nous ne perdions pas de vue le sommet auquel il s'est eleve et vers lequel il doit tendre a remonter, par un autre chemin peut-etre, afin que nous ayons toujours conscience de l'effort qu'il nous faudrait faire pour l'atteindre.

C'est pourquoi, s'il est pardonnable a la plupart des directeurs de sacrifier a la moindre culture du plus grand nombre, il est du devoir de quelques directeurs privilegies de maintenir, autant que possible, l'art dans toute son integrite et de resister au desir de trop flatter les instincts moins delicats d'un public plus nombreux. Or, s'ils remplissent ce devoir, c'est a la condition de se resigner a une perte de gain possible, sacrifice qui trouve sa compensation dans les subventions de l'Etat. Un directeur privilegie et garanti par l'Etat contre des pertes trop sensibles a pour devoir de ne pas sacrifier l'art a un desir de gain immodere. Il doit s'appliquer a mettre en lumiere la valeur intrinseque des ouvrages qu'il met en scene; a amener a son point de perfection leur effet representatif, sans permettre qu'il puisse detourner l'esprit des spectateurs de ce qui doit etre l'objet principal de son attention. Il doit, en outre, interdire aux comediens de troubler l'harmonie generale de l'oeuvre en grossissant trop sensiblement l'effet representatif de leur role. Il doit, en un mot, s'efforcer de meriter les applaudissements du public, mais se montrer severe sur les moyens de les lui arracher. C'est son honneur et sa gloire de monter parfois des oeuvres qui ne soient susceptibles de plaire qu'a un public restreint, mais delicat et lettre. Car cette elite plus eclairee, que toute nation possede en elle-meme, est destinee a voir peu a peu grossir ses rangs par l'adjonction de ceux qu'elevent jusqu'a elle l'instruction et l'education de jour en jour plus repandues. Travailler pour cette elite, c'est donc travailler pour tous, c'est conspirer contre l'ignorance et le mauvais gout, en eveillant les meilleurs instincts de la foule, en la conviant a la jouissance d'un ideal superieur.

Malheureusement, le devoir qui incombe a un theatre subventionne est rarement bien compris de la foule. Un grand nombre de spectateurs s'imaginent qu'une subvention impose au theatre qui la recoit la preoccupation constante d'une mise en scene luxueuse. Or, c'est precisement tout le contraire, comme nous l'avons fait voir dans ce chapitre. Ce qui rend donc difficile la position d'un directeur subventionne, c'est la necessite de reagir contre ce prejugé de la

foule, sans être assuré que ses intentions seront bien comprises, et qu'on ne blâmera pas tout ce qui, dans sa conduite, mériterait précisément l'éloge.

## CHAPITRE IX

La mise en scène ne doit pas pecher par défaut.--De la contention d'esprit du spectateur.--La mise en scène ne doit pas proposer à l'esprit de coordinations contradictoires.

Nous avons insisté sur l'accord qui devait régner entre l'effet représentatif d'une œuvre dramatique et sa valeur intrinsèque, et nous avons surtout montré que tout ce qui s'ajoutait inutilement à cet effet représentatif était nuisible à l'œuvre elle-même, en distrayant l'esprit de ce qui devait être sa principale et quelquefois son unique préoccupation. Mais il est évident que, pour réaliser cet accord, s'il convient de ne rien ajouter à la juste mise en scène, il ne faut pas non plus en rien retrancher. De même que la mise en scène peut pecher par excès, elle peut aussi pecher par défaut. L'esprit est toujours frappé fortement par un contraste. Le décor, les costumes, les jeux de scène, la figuration, doivent donc convenir au texte poétique; c'est ce que jadis on aurait exprimé en disant que la mise en scène doit être décente. Elle ne le serait pas si, par exemple, on jouait *le Misanthrope* dans le même décor que les *Femmes savantes*; elle ne l'est pas quand l'aspect de la figuration repugne à l'idée avantageuse qu'en fait naître le texte de la pièce.

Pour suivre avec profit une œuvre dramatique, forte et bien liée dans toutes ses parties, il faut une grande contention d'esprit, dont en général on n'apprécie pas assez la puissance. On en aura une idée approximative quand on se sera rendu compte que l'esprit est occupé à la coordination d'un nombre considérable d'impressions auditives, visuelles et intellectuelles, dont les éléments changent constamment, se compliquent, se croisent, s'ajoutent ou se retranchent dans un mouvement incessant. Il faudrait une longue analyse pour décomposer ce travail, dont on aura une mesure bien affaiblie si nous disons que l'esprit coordonne d'abord, non seulement son état de conscience présent, mais encore ses états de conscience antérieurs, avec les lieux, les costumes et le langage des personnages; ensuite qu'il coordonne entre eux les mouvements, les attitudes, les gestes, la physionomie, les regards, les mots, les phrases, la hauteur des sons, leurs relations, leur intensité, le rythme, et enfin les idées, qui se dérobent sous une foule d'images, faibles ou vives, souvent lointaines, et qu'il calcule encore leurs rapports avec toute la succession des faits écoulés et des faits possibles, etc.

Il faut à l'esprit, pour suffire à cette coordination presque incommensurable, un influx constant de force nerveuse dont rien ne doit venir troubler ou détourner le cours. On doit donc se garder de soumettre à l'esprit des coordinations contradictoires. C'est bien assez qu'il ait à résoudre les contradictions qui résultent du jeu ou de la diction imparfaite des acteurs, ou de tant d'autres causes qui proviennent souvent, du poète lui-même. Il faut éviter les contradictions qui pourraient naître de la mise en scène, telles que les détails du décor qui ne répondraient à aucune des circonstances du poème; les costumes qui ne conviendraient pas à la condition des

personnages ou a leur situation actuelle, le desaccord entre la figuration et les exigences du drame. Il suffit souvent d'une negligence de detail, telle par exemple que le mouvement intempestif d'un figurant au milieu d'une scene pathetique, pour detourner le cours de l'influx nerveux, que l'esprit emploie immediatement a des coordinations tout a fait etrangeres a l'oeuvre representee sous nos yeux, ou pour que cette force nerveuse se dissipe brusquement en se jetant sur les muscles du rire. Les contrastes qui ne resultent ni de l'action ni des peripeties du drame sont au nombre des causes les plus puissantes qui detournent fatalement l'attention du spectateur.

Nous nous en tiendrons a ces considerations generales, en evitant d'entrer dans les details d'une analyse qui nous entrainerait trop loin, sans beaucoup de profit. Ce que nous avons dit suffit pour demontrer que la mise en scene ne doit jamais contredire le texte poetique ou l'idee qu'on peut se faire des lieux, de l'epoque, des costumes, de l'attitude et du langage des personnages.

## CHAPITRE X

De la perspective theatrale.--Contradiction du personnage humain avec la perspective des decors.--Precautions a prendre par le decorateur et par le metteur en scene.

Il peut etre utile de comparer l'art de la peinture a l'art de la decoration theatrale, en se tenant a un point de vue general et en laissant de cote toute explication mathematique. La perspective d'un tableau se rapporte a un unique plan vertical. Il n'en est pas de meme sur un theatre, ou les acteurs se meuvent sur un plan suppose horizontal, termine par un plan vertical qui forme le decor du fond. En realite, le plan sur lequel marchent les acteurs est incline et forme approximativement un angle de trois degres avec le plan horizontal. Le but de cette inclinaison est de faire fuir la perspective plus vite que dans la nature et de faire paraître ainsi la scene plus profonde qu'elle ne l'est veritablement. On rapproche ainsi les acteurs de l'avant-scene et on evite que la voix aille se perdre dans le cintre et dans les dessous, ce qui arriverait inevitablement si on jouait sur des scenes profondes. La perspective d'un decor doit etre consideree comme rationnelle, par rapport du moins a une rangee de spectateurs. Quand l'acteur est sur l'avant-scene il est a son plan; mais a mesure qu'il s'avance vers le fond de la scene, il monte, et, par consequent, loin de diminuer dans la proportion exigee par la perspective du decor, il semble au contraire grandir et n'est plus en rapport avec les objets dont les dimensions sont calculees d'apres le plan qu'ils occupent dans la perspective fuyante de la scene.

C'est un contraste qu'on ne peut entierement eviter, mais qu'il ne faut pas rechercher de parti pris. Aussi la mise en scene, qui se rapproche un peu par la de l'art du bas-relief, doit autant que possible maintenir les acteurs sur les premiers plans et ne pas laisser les jeux de scene, surtout ceux auxquels participent les personnages principaux, se prolonger inutilement le long et pres de la toile du fond. En resume, il y a contradiction entre la perspective trompeuse du decor et la perspective veritable a laquelle se soumet naturellement l'acteur. Celui-ci, en parcourant la scene dans le sens de la profondeur, detruit donc toujours plus ou moins l'illusion habilement produite par le decor.

Dans un tableau, cette contradiction serait absolument choquante et constituerait une faute grossière. Au théâtre, des considérations de premier ordre font passer par-dessus cette anomalie. Le spectateur l'accepte, et quand le personnage en scène captive son attention, il aperçoit vaguement l'incohérence mathématique qu'il y a entre la décoration et les personnages, mais il concentre ses regards sur ceux-ci et n'accorde qu'une importance secondaire au milieu fictif qui les entoure. Toutefois, on conçoit que, dans la mesure du possible, il soit nécessaire d'atténuer la disproportion qui existe entre les acteurs et les objets figures.

Il ressort de là que le décorateur doit éviter dans les derniers plans la représentation d'objets à dimensions déterminées, attirant, d'une manière trop spéciale l'œil du spectateur; car il peut arriver un moment où cet objet se trouve en réalité sur le même plan qu'un des acteurs, bien qu'il soit censé appartenir à un plan beaucoup plus éloigné, effet de contraste qui soumettrait à l'esprit une coordination contradictoire. C'est là d'ailleurs, empressons-nous de l'ajouter, un de ces détails techniques qui ne sont de la compétence ni de la direction, ni du metteur en scène; ils rentrent dans l'art spécial du décorateur, exercé en général par des perspectiveurs très habiles, qui usent de différents procédés pour masquer les contacts entre les personnages et les décors trop lointains.

Toutefois, comme cet art présente des difficultés quelquefois insurmontables, il est nécessaire que le metteur en scène aide le décorateur à éviter à l'œil du spectateur la nécessité d'une coordination impossible. Dans les cas où cette conjonction de perspectives se produit, on remarquera combien l'acteur, tout en se trouvant démesurément grandi, perd en importance dramatique. L'illusion qui nous faisait voir en lui un personnage du drame, faisant corps avec le milieu figure, créé par le poète et le décorateur, s'évanouit en un instant, et nous n'avons plus devant les yeux qu'une marionnette trop grande, se promenant dans un théâtre d'enfant.

Tous les spectateurs ont souvent remarqué combien est maigre l'effet représentatif d'objets qui, appartenant censément à l'un des plans représentés en peinture sur la toile de fond, semblent s'en détacher et viennent jouer un rôle sur le plan horizontal de la scène. Je citerai surtout les navires dont les proportions sont toujours ridicules par rapport aux personnages qui s'approchent d'eux. Ce sont là de ces contradictions scéniques qu'on doit considérer comme absolument mauvaises: c'est de l'art incohérent. De même sont les chevaux qui entrent sur la scène en longeant la toile de fond; ils font l'effet grotesque d'animaux démesurés. D'ailleurs, pour d'autres raisons qui tiennent à l'essence même de l'art dramatique, l'exhibition d'animaux quelconques sur la scène est absolument antiartistique.

Les conditions scientifiques de la mise en scène et de la décoration

n'admettent donc pas toutes les possibilités réelles; comme tous les arts, c'est un art qui a ses limites. Souvent un théâtre se met en grands frais pour retomber dans un art absolument enfantin, où se coudoient le réel et l'imaginaire. En se plaçant à un point de vue littéraire, on peut dire que, dès que le poète, par ses inventions déreglées, impose une mise en scène inconciliable avec les lois pourtant complaisantes de la perspective théâtrale, il fait œuvre de poète épique, pour lequel la distance n'existe pas, et non de poète dramatique, qui doit se renfermer dans le lieu immédiat de l'action.

## CHAPITRE XI

La decoration doit avoir une valeur generale et non particuliere a un moment determine.--Moderation dans l'emploi des moyens accessoires.

La comparaison entre la peinture et la decoration theatrale peut encore nous suggerer quelques reflexions importantes. Un tableau ne represente jamais qu'un moment d'une action, tandis que la mise en scene doit s'adapter a des moments successifs. Mais, pour un meme moment, le peintre et le decorateur ne peuvent de la meme maniere associer la nature a des actes humains. Le premier peut saisir la nature dans un mouvement qui ne s'acheve pas, tandis que le decorateur sera oblige d'achever le mouvement, ce qui est incompatible avec l'immobilite decorative. Ainsi le Titien, dans un de ses plus beaux tableaux, aujourd'hui detruit par un incendie, a represente un arbre tordu par le vent et aux pieds duquel un dominicain succombe sous le poignard d'un assassin. Le peintre a ainsi associe une tourmente de la nature a un acte criminel. La representation n'en serait pas possible au theatre par les memes moyens; car la nature y est immobile et le vent n'y courbe pas les arbres. C'est par le sifflement du vent et le bruit du tonnerre que le metteur en scene arriverait a produire un effet analogue. L'effet obtenu, qu'augmenterait encore l'assombrissement du jour et le mouvement des nuages sur le disque lunaire, obtenu par l'electricite, passerait peut-etre en intensite d'impression l'effet obtenu par le peintre; mais, qu'on le remarque, il serait produit par un appareil etranger a la scene. Les arbres de la decoration, quelque fort que soit le sifflement du vent, ne resteront pas moins immobiles, et que ce soit avant, pendant ou apres la tempeste, ils seront toujours identiques, a eux-memes.

Aussi, comme la decoration ne peut varier ses effets selon les moments successifs d'une action, elle doit etre, soit dans le mouvement, soit dans le ton des choses inanimees, en relation generale avec l'action et non en relation speciale avec un des moments particuliers de cette action. Un decorateur qui voudrait associer sa toile avec un instant unique exercerait une impression preventive et detruirait par avance l'effet qu'il aurait voulu obtenir; et si l'effet persistait apres l'achèvement de l'acte associe, il redeviendrait contradictoire comme il l'etait anterieurement au moment choisi. C'est donc une impression generale que doit s'attacher a produire le decorateur; et cette loi n'est pas sans creer des obligations semblables au metteur en scene.

Celui-ci sans doute peut a son gre dechainer le vent et le tonnerre; il a sous la main, dans son magasin d'accessoires, l'outre d'Eole et le foudre de Jupiter; mais, pour peu qu'il ait conscience des conditions particulieres de son art, il se gardera bien d'abuser de pareils effets. Outre qu'il serait absurde de couvrir la voix de l'acteur, il sait qu'il ne produira d'illusion que pendant un temps relativement court, a la condition qu'il ne fera que determiner chez le spectateur une sensation rapide, destinee a s'associer a l'action, et qu'il ne detournera pas l'attention de celui-ci sur ses imitations approximatives des phenomenes de la nature. Quand bien meme d'ailleurs celles-ci seraient parfaites, leur persistance forcerait l'esprit du spectateur a une coordination tout a fait contradictoire, l'immobilite de l'air et de la nature peinte s'associant fort mal au grondement perpetuel de la foudre et au bruit ininterrompu du vent. Il est toujours maladroit de rappeler

au spectateur, quand le pathétique du drame le lui fait oublier, la contradiction et l'impuissance de la mise en scène. Tout est faux dans la nature peinte qui enveloppe les acteurs; il est donc inutile de faire ressortir ce défaut inherent aux représentations théâtrales, tandis que tout est vrai, absolument vrai, ou doit le paraître, dans les passions qui animent les personnages du drame.

La mise en scène doit donc respecter la vérité dramatique, la laisser se produire dans toute son intégrité et ne pas maladroitement détruire le courant sympathique qui va de l'âme du spectateur à ceux des personnages du drame. L'art du metteur en scène demande beaucoup plus de précaution que d'audace. Il doit mettre tous ses soins à ne diriger sur les yeux attentifs des spectateurs que des faisceaux d'impressions visuelles nécessaires, et surtout à éteindre ou à atténuer les rayons trop brillants. Par cette harmonie, dans laquelle il maintient tout l'appareil objectif de la scène, il se rapproche du peintre qui n'obtient un effet réellement puissant qu'en sachant se décider à une foule de sacrifices nécessaires.

## CHAPITRE XII

La mise en scène est conditionnée par la logique de l'esprit.--De la décoration peinte et du matériel figuratif.--Leurs relations avec le drame.--Leur action différente sur l'esprit du spectateur.

En peinture, l'art de la composition est en grande partie fondé sur l'association des idées et sur la logique de l'esprit. Socrate, assis sur un lit, s'entretient avec ses disciples; tout en parlant, il tend la main vers une coupe que lui présente le serviteur des Onze: ce tableau représente la mort de Socrate. L'esprit du spectateur achève le mouvement commencé de Socrate; et le sujet ainsi présenté est beaucoup plus dramatique parce que la mort, au lieu d'être un fait accompli, est instantanée, et que l'attente tragique agit éternellement sur l'âme du spectateur. Il en est de même de la mort de Jane Grey. L'esprit achève le mouvement de la victime, qui, les yeux bandés tend la main vers le billot, tandis que le bourreau se tient à côté, appuyé sur sa hache. Le spectateur souffre de l'angoisse des derniers instants, plus terribles que la mort elle-même. La composition de ces tableaux est donc fondée sur la fatalité de l'événement; et tous deux, par suite de la logique rigoureuse de l'esprit, représentent la mort de Socrate et celle de Jane Grey aussi sûrement que si les cadavres des deux victimes étaient étalés à nos yeux.

Cette loi, qui ouvre un champ fécond à l'imagination du peintre, domine l'art de la mise en scène. Sous aucun prétexte il n'est permis de s'y soustraire. En peinture, quand-il ne s'agit pas d'un événement historique, et que la nécessité d'une fin ne s'impose pas, le peintre choisit souvent les attitudes et les gestes de ses personnages pour le charme et le pittoresque de leur mouvement, et non pour déterminer l'esprit à envisager un événement subséquent, dont la possibilité n'est pas en cause. La peinture se renferme alors dans une pure actualité; et l'œil est ici le seul juge compétent, car c'est à lui procurer un plaisir spécial et sans mélange que le génie du peintre conspire.

Dans la mise en scène, il n'en est pas de même: là, rien n'est suspendu,

tout se precipite irrevocablement a sa fin; les moments se succedent necessairement, et l'esprit, par le double moyen de la deduction et de l'induction, devance l'action meme dans la voie ou elle s'avance vers un denouement fatal. Tandis que l'oeil du spectateur enveloppe la scene, interroge tous les objets temoins de l'action qui va se derouler, scrute jusqu'au moindre detail de la decoration, suit les personnages dans leurs mouvements, dans leurs attitudes, dans leurs gestes, son oreille est suspendue aux levres des acteurs, analyse toutes les impressions sonores qu'elle recoit; et ces deux organes fournissent incessamment a l'esprit les elements qu'il va successivement coordonner avec les faits ainsi qu'avec les caracteres et les passions des personnages. L'auteur et le metteur en scene ne doivent jamais oublier que, depuis le moment ou le rideau se leve, jusqu'a celui ou il retombe, ils vont se trouver aux prises avec la logique inexorable de l'esprit.

Cette necessite ineluctable de ne pas blesser la raison du spectateur, de ne pas l'induire a de faux jugements, de ne pas l'egarer sur de fausses pistes, a fait imaginer de classer tout ce qui, en dehors des acteurs, se rapporte a la mise en scene du drame en deux categories distinctes, la premiere feinte et immobile, la seconde reelle et mobile. Tout ce qui doit faire partie de la premiere categorie est peint et fait corps avec les panneaux decoratifs et avec la toile du fond; tout ce qui doit etre compris dans la seconde, prend place en realite sur la scene et compose le materiel figuratif. Les objets de mise en scene de la premiere categorie n'ont qu'un rapport general avec l'action, tandis que ceux de la seconde ont avec elle un rapport particulier, plus ou moins etroit. C'est cette difference qui tout d'abord frappe l'esprit du spectateur des que la toile se leve et avant meme que l'action commence. Tout ce que son oeil juge peint et sans realite n'a qu'une influence generale et faible sur son esprit; il ne lui accorde, avec raison, qu'une attention de surface. Il n'y a la rien de plus que la constatation du milieu ou va se derouler la suite des evenements. Tous les objets qui font corps avec la decoration ne sont que des caracteristiques de ce milieu, et le spectateur n'est pas entraine a chercher une relation, qu'il sait devoir etre impossible, entre ces objets sans realite et un moment quelconque de l'action. Si, par exemple, une porte est peinte sur un des panneaux, le spectateur sait bien que personne ne la poussera.

Mais, au contraire, tout ce que son oeil juge reel et voit detache de la decoration eveille son attention, et il devine un rapport particulier entre tel ou tel objet et l'action du drame. Ce sera un secretaire, une bibliotheque, une table chargee de papiers ou un trophée d'armes, dont la vue determine dans l'esprit soit une possibilite, soit une probabilite. Le spectateur se trouve ainsi prepare a telle evolution du drame, a tel acte tragique d'un personnage, a tel denouement. Le drame commence donc par une entente tacite entre le spectateur et le poete; celui-ci est certain qu'au moment voulu l'esprit du public prendra telle direction, appellera et par suite acceptera telle peripetie qui, sans cette sorte de complicité prealable, aurait peut-etre paru inutile ou contraire a la logique, et qui, en tout cas, a un moment inopportun, aurait complique l'action d'un element nouveau et distrait l'attention du public en exigeant de lui une coordination immediate et inattendue.

Au surplus, je ferai remarquer que dans tout ce qui precede il ne s'agit nullement de conventions esthetiques plus ou moins fondees. La mise en scene est conditionnee par la logique de l'esprit, qui est exactement la meme au theatre que dans la vie reelle. Supposez, par exemple, qu'une violente querelle, s'eleve entre deux hommes irascibles et que vous eu

soyez les temoins, ne fremirez-vous pas si vous apercevez un couteau place sur une table a portee de ces deux hommes? Eh bien, le spectateur est un temoin qui calcule les consequences fatales d'un fait; et que ce soit au theatre ou dans la vie reelle, la vue du couteau determinera la meme emotion, qui dans les deux cas sera identique, en qualite sinon en quantite.

Concluons donc que les conditions de la mise en scene ne sont pas soumises aux vues plus ou moins arbitraires d'une ecole, mais dependent uniquement des lois memes de l'esprit humain.

## CHAPITRE XIII

De la fin necessaire des objets composant le materiel figuratif.--\_Le Misanthrope\_ et \_les Femmes savantes\_.--Le hasard n'est pas un ressort dramatique.

Nous pouvons tirer quelques conclusions des idees exposees dans le chapitre precedent. Puisque le decor ne doit avoir qu'une influence generale sur l'esprit du spectateur, il est necessaire qu'il soit traite avec une grande moderation de tons et une grande simplicite de details; il ne doit pas trop attirer les yeux, et, si ceux-ci s'y reposent, il ne doit leur presenter aucun trait susceptible de produire sur l'esprit une excitation speciale. Quant aux objets representes, qui par leur nature auraient pu faire partie du materiel figuratif, il est important qu'ils soient peints largement, sans aucune recherche du trompe-l'oeil. Agir autrement serait une grande faute; car, puisqu'on a juge que tel objet, inutile a l'action, ne devait pas figurer en realite sur la scene, il ne faut pas donner a cet objet peint la valeur de l'objet reel. Il est a peine besoin de signaler le cas ou un objet figurant reellement doit avoir un pendant similaire: il est clair que ce pendant doit etre reel et non peint. Dans un cabinet de travail, a gauche et a droite de la porte du milieu, sont placees deux bibliotheques; il faut de toute evidence qu'elles soient peintes toutes deux, ou que, si l'une est utile a l'action, elles soient toutes deux reelles. Il est inutile d'insister sur d'aussi simples details.

Si les details du decor ne doivent pas affecter outre mesure l'esprit du spectateur, on concoit combien, par contraste, le materiel figuratif prendra d'importance aux yeux du public et s'imposera a son attention. Ainsi, par le seul effet de cette double loi, le poete agit d'une facon certaine sur la direction de nos pensees. En faisant apparaitre certains objets a nos yeux, il nous prepare tacitement a une evolution du drame. Puisque nous avons dit que le materiel figuratif, avait un rapport particulier avec l'action, il suit de la qu'aucun des objets reels qui le composent ne peut etre indifferent. C'est donc une loi absolue de la mise en scene qu'aucun objet reel, predestine par sa nature ou par sa place a attirer l'attention du spectateur, ne peut etre mis sous nos yeux a moins qu'il n'ait un rapport certain avec la marche du drame. Chacun d'eux joue donc un role, plus ou moins important, et a un moment donne aide au developpement du drame et souvent concourt a une de ses evolutions. Dans \_Tartufe\_, la table couverte d'un tapis et sous laquelle se cache Orgon remplit un role de premier ordre. La vue d'une table sur la scene est donc loin d'etre indifferente, et on peut en dire autant de tout le materiel figuratif. Naturellement, il y a toujours un certain nombre d'objets reels qui peuvent figurer dans la decoration

sans attirer notre attention. Par exemple, si la mise en scene comporte une cheminee, on y joindra une garniture, pendule, vases, flambeaux, etc., sans que cela tire a consequence, puisque cela forme pour l'oeil un ensemble auquel il est habitue. D'ailleurs, il est clair que certains objets sont plus caracteristiques que d'autres. Il est inutile d'insister: il y a dans tous les arts des regles de detail qui ne relevent que du bon sens. En outre, l'apparition d'objets, meme caracteristiques, perd de son importance si elle se rattache a une methode generale de mise en scene, et si l'amplification porte sur tout l'ensemble du materiel figuratif.

Dans la vie, les objets n'ont qu'une importance contingente; dans une oeuvre dramatique, ils sont lies d'une facon necessaire a l'action qui va se developper sous nos yeux. Dans un salon, par exemple, ou une femme recoit a certain jour des visites, le nombre de sieges formant cercle autour de la cheminee est invariable et en general superieur au nombre de personnes presentes. Un peintre, choisissant une scene de visites pour sujet d'un tableau de genre, sera naturellement vrai en reproduisant la realite, et il ne viendra a l'esprit d'aucun spectateur du tableau de comparer le nombre des visiteurs a celui des sieges. C'est qu'en effet la suite de cette scene a la contingence de la vie: il pourra venir d'autres visiteurs, comme il pourra n'en pas venir. Dans cette oeuvre d'art, la representation est a elle-meme sa propre fin. L'esprit n'est sollicite en rien a chercher un rapport entre cette scene et une scene subsequente qui ne viendra jamais.

Transportons-nous dans le salon de Celimene au deuxieme acte du Misanthrope. Lorsque Basque avance des sieges sur l'ordre de sa maitresse, il pourrait lui arriver, sur le theatre comme dans la vie reelle, d'approcher un nombre de sieges superieur a celui des personnages. Supposez que cela se produisit sur la scene, et imaginez qu'au milieu d'Elie, de Philinte, d'Acaste, de Clitandre, d'Alceste et de Celimene, tous assis, il restait un siege vide: quelle importance ce detail ne prendrait-il pas aux yeux des spectateurs! Ce siege vide intriquerait le public et distrairait l'esprit d'une des plus belles scenes de l'ouvrage, car il serait la comme un siege d'attente et semblerait annoncer un nouveau personnage, et par suite une peripetie que notre esprit serait decu de ne point voir se produire.

Cette observation pourra paraitre subtile. Pour comprendre toute son importance, il nous suffira de nous reporter a la mise en scene des Femmes savantes. A la seconde scene de l'acte III, lorsque le valet approche les sieges sur lesquels prennent place Henriette, Philaminte, Trissotin, Belise et Armande, il dispose, sur le premier plan, six sieges, dont cinq seulement sont occupes par les personnages en scene, tandis que le sixieme reste vide. Voila bien ce siege d'attente dont nous parlions; or, ici, il annonce une scene subsequente dont le public est ainsi averti, qu'il attend, et qui se produira en effet. Pendant tout le temps que dure la scene ou Trissotin lit ses vers, ce siege vide est un temoin muet; sa presence est deja une protestation contre les mechants vers de Trissotin, et le public se dit qu'il annonce necessairement un autre personnage qui vengera le bon sens outrage. Et ce vengeur, en effet, c'est un autre pedant, Vadius, qui, tout pedant qu'il est lui-meme, fera entendre a Trissotin de dures, mais justes verites. On voit par cet exemple comment la mise en scene conspire a l'evolution de l'action dramatique, en fondant ses dispositions quelquefois les plus simples sur la logique rigoureuse qui regit l'esprit du spectateur.

Il n'est pas jusqu'aux objets non visibles qu'il soit permis de produire sans preparation et sans precaution. Tous les jours, nous croisons dans la rue des personnes qui portent un revolver sur elles et auxquelles il pourrait arriver d'etre en situation de le tirer de leur poche. Sur la scene, un personnage ne peut impunement tirer a l'improviste un revolver de sa poche; il faut, ou que le public soit averti de la presence d'une arme dans la poche de tel personnage, ou que tout au moins il soit predispose a voir cette arme apparaitre. Il ne serait pas non plus permis a un personnage de parler d'un pistolet qu'il porte sur lui, l'occasion meme serait-elle naturelle, si cette arme ne devait point jouer un role subsequent. Mais ces deux derniers exemples ont trait aux fautes de mise en scene qui peuvent etre commises, non par la direction du theatre, mais par l'auteur lui-meme.

Le hasard, en resume, ne peut jamais etre un ressort dramatique, et la raison en est simple: le mot \_hasard\_ et le mot \_art\_ s'excluent mutuellement, le premier impliquant une rencontre fortuite, le second un arrangement prealable. Si donc, par impossible, le hasard montait sur la scene, l'art en descendrait. Il n'y a pas la une question d'appréciation que des ecoles opposees puissent resoudre differemment. La signification exacte du mot \_art\_ entraine necessairement l'idee que nous devons nous faire d'une oeuvre artistique, dont toutes les parties doivent etre articulees, et dont le moindre objet doit etre un article necessaire. Si des personnes pensaient differemment, il faudrait, au prealable, qu'elles cherchassent d'autres mots qui correspondissent a leurs manieres de voir. Au theatre, toute peripetie doit avoir ete anterieurement a l'etat de possibilite, et dans les denouements, par exemple, le grand art consiste a surprendre le spectateur par un trait ou un acte final, qu'il a la satisfaction de deduire immediatement ou du caractere du personnage tel qu'il a ete expose, ou d'une situation anterieure, operation mentale rapide comme l'eclair et qui est l'epanouissement du plaisir esthetique.

## CHAPITRE XIV

De la sensualite et de l'individualite dans le gout actuel.--Derogations aux principes.--Rapports de la mise en scene avec le milieu theatral.--Caractere d'un theatre, de son repertoire et du public qui le frequente.

Les principes que nous venons d'exposer dominant l'art de la mise en scene et ne sont pas impunement violes en ce qu'ils ont d'essentiel. Cependant, on ne peut nier que notre epoque n'ait une tendance a en attenuer la rigueur. Nous inclinons, a ce qu'il semble, a gouter les arts par leurs cotes sensualistes, et nous apportons au theatre cette tendance qui nous predispose a tenir un grand compte du plaisir de nos yeux dans le charme qu'exercent sur nous les ouvrages dramatiques.

En outre, dans la vie moderne, l'individualite des gouts suppose un rapport plus etroit entre le sujet et les objets qui l'entourent, et cree en quelque sorte pour chaque homme un milieu individuel dont nous ne pouvons l'abstraire absolument. En peinture, on se preoccupe a juste titre de la coloration et de l'intensite des reflets; il en sera de meme au theatre, et puisque notre tournure d'esprit elle-meme se reflète sur les objets dont nous meublons notre vie, l'auteur et le metteur en scene devront s'attacher a satisfaire la predisposition qu'ont les spectateurs

modernes a chercher dans les objets le reflet des qualites morales ou intellectuelles du sujet.

Les theatres sont donc amenes presque fatalement, pour ces diverses raisons, a apporter a la mise en scene des soins de plus en plus minutieux, et a descendre du general au particulier dans la representation de la realite. En outre, ils ont du obeir a la necessite d'augmenter l'effet representatif des pieces qu'ils remontent ou qu'ils exposent pour la premiere fois devant les yeux du public. Il est donc interessant d'examiner dans quelle mesure les principes peuvent s'infléchir et s'accommoder a notre gout actuel.

Apres avoir etudie les principes de la mise en scene en ce qu'ils ont d'absolu, il nous faut donc les etudier dans ce qu'ils ont de relatif. Nous allons passer en revue le plus rapidement possible les modifications dont est susceptible la mise en scene, selon qu'on l'etudie dans ses rapports soit avec le milieu theatral, soit avec le milieu dramatique, soit avec le milieu social.

Occupons-nous d'abord du milieu theatral. Il est certain que nous n'allons pas a la Comedie-Francaise, a l'Ambigu ou au Chatelet dans les memes dispositions d'esprit, et que selon le milieu theatral nous inclinons a rechercher tantot un plaisir ou l'esprit aura la plus grande part, tantot un plaisir plus ou moins fortement impregne de sensualisme. Dans le premier cas, nous serons moins exposes a subir l'influence de nos yeux, et l'attention de notre esprit sera une force subjective tres resistente a toutes les causes objectives de distraction, tandis que dans le second notre esprit, mobile et flottant, ouvert aux impressions du dehors, sera dispose a se laisser seduire par le charme des images optiques. En outre, le choix meme du theatre a ete ordinairement determine par le caractere particulier de son repertoire habituel. Nous savons qu'en general ici la crise dramatique eclatera par suite du conflit probable de passions plus ou moins fortes ou par suite du choc inevitable de caracteres dissemblables; tandis que la l'interet pourra naitre du concours des evenements et de l'influence qu'exercera sur eux, comme dans la vie reelle, la contingence inevitable des choses. Dans le premier cas, le monde interieur de l'ame nous enveloppe en quelque sorte tout entier et nous protege contre toute influence etrangere; dans le second, le monde exterieur nous sollicite avec l'extreme diversite des sensations qui nous attendent de tous les cotes. Donc, ici, a la Comedie-Francaise, par exemple, un peu d'exces dans la mise en scene ne modifiera pas sensiblement le caractere general qu'elle doit conserver, et nous ne serons pas tentes de scruter les rapports speciaux que le materiel figuratif, un peu trop amplifie, pourrait avoir avec la marche du drame, tandis que la, au Chatelet par exemple, chacun des details du materiel figuratif nous attirera par le rapport probable que nous le soupconnerons d'avoir avec la suite du drame. Ainsi, a la Comedie-Francaise, tel meuble, inutile a l'action, ne sera a priori qu'un temoignage de confort ou de somptuosite, tandis qu'au Chatelet, nous serons tentes, a priori, de regarder ce meme meuble comme indispensable a l'action ou meme comme une boite a surprise possible.

Donc, suivant le milieu theatral, des effets de mise en scene, d'intensite egale, n'auront pas une portee identique. Plus le repertoire habituel d'un theatre est intellectuellement releve, moins l'accroissement de l'effet representatif aura d'influence facheuse, a la condition cependant que tout le materiel figuratif soit soumis a la meme proportion d'intensite, et qu'aucun detail n'eveille en nous une

attention particuliere. C'est pourquoi, a la Comedie-Francaise, on pourra apporter des soins presque excessifs a la composition des ameublements sans crainte de jeter l'esprit du spectateur sur de fausses pistes. Le gout plus delicat du public habituel en sera satisfait, et la mise en scene s'associera ainsi aux habitudes sociales du monde auquel appartiennent les spectateurs et les personnages de la plupart des pieces qu'on represente a ce theatre. Au Chatelet, comme a la Gaité ou a l'Ambigu, c'est au contraire au decor peint qu'il faudra uniquement demander un accroissement de mise en scene; car on ne peut modifier le materiel figuratif sans changer l'effet special qu'en attend le spectateur. En resume, lorsque pour des raisons superieures on croira necessaire d'augmenter l'effet representatif d'une oeuvre dramatique, la derogation aux principes essentiels de la mise en scene trouvera dans le milieu theatral soit des circonstances attenuantes, soit des circonstances aggravantes.

## CHAPITRE XV

Rapports de la mise en scene avec le milieu dramatique.--Pieces ou domine l'imagination.--Le theatre de Scribe.--Le theatre de Victor Hugo.--Effet curieux observe dans Quatre-vingt-treize.

Le milieu dramatique est tres different du milieu theatral, puisque le milieu dramatique peut varier dans un meme milieu theatral. Nous ecartons tout d'abord les oeuvres classiques qui meritent une etude speciale. Mais il est encore necessaire de restreindre notre sujet; car il ne tendrait a rien moins qu'a passer en revue tous les genres de la litterature dramatique, tels que le drame heroique, historique, romantique ou bourgeois, et la comedie d'intrigue, de caractere ou de sentiment. Nous croyons plus profitable de considerer le milieu dramatique dans ses rapports avec l'imagination, le sentiment et la fantaisie.

La nature de l'imagination depend de la nature de l'esprit; elle varie suivant l'attrait que l'esprit eprouve pour telle qualite, tel caractere, telle forme ou telle coloration des images rememorees et associees. En se placant a un point de vue tres general, on peut dire qu'il y a deux sortes d'imaginations; premierement, celle qui est surtout seduite par les contours et les formes, les rapports des formes entre elles, leur agencement, les qualites exterieures et superficielles des objets; deuxiemement, celle qui se laisse charmer par la couleur, les effets d'ombre et de lumiere, les rapports de nature entre les objets, leurs qualites substantielles et leur agencement pittoresque dans les profondeurs de l'espace. Quand il s'agit d'oeuvres theatrales, la mise en scene devra naturellement varier selon la nature particuliere de l'imagination du poete.

Scribe, on ne peut le nier, avait une imagination feconde, mais celle-ci avait un caractere superficiel et etait uniquement theatrale. Pour lui, le monde exterieur n'etait qu'un decor et les hommes n'etaient que des comediens. Il n'y avait en quelque sorte aucun lien sympathique entre son ame et l'ame des etres et des choses. Son regard ne penetre pas plus profondement que sa pensee; l'un et l'autre s'arretent aux surfaces et son genie se complait dans les apparences. Aussi serait-ce une faute, quand il s'agit des oeuvres de Scribe, de detacher l'action sur un decor trop etudie, trop nature en quelque sorte; il leur faut une decoration un peu banale, qui ne fasse pas trop illusion, qui soit bien du carton et du papier peints, et derriere laquelle notre esprit devine la

coulisse. De meme, les acteurs devront craindre de paraitre trop humains et de trop se rapprocher de la nature, car ils se mettraient en contradiction avec le genie particulier de l'auteur; ils doivent s'attacher a rester comediens. Aux yeux de Scribe, l'art est destine a nous procurer une delectation facile, sans secousse violente; et dans la representation de ses pieces tout doit conserver ce caractere tempere. La decoration ne doit exercer sur nos yeux qu'une illusion facile a s'evaporer, comme ces brillantes bulles de savon qu'un souffle fait evanouir; de meme, l'action et la diction des acteurs, les peripeties tristes ou gaies par lesquelles passent les personnages doivent garder le caractere aimable d'un jeu d'esprit, comme il sied a une societe d'ou la belle humeur a proscrit les passions troublantes. En un mot, rien ne doit avoir la pretention d'affecter trop profondement notre ame. C'est pourquoi il ne faut rien de trop riche dans la decoration, rien d'inutile dans le materiel figuratif, rien de trop vrai surtout: des apparences de tableaux, des apparences de pendules, des apparences de meubles; des costumes sentant le theatre et des accessoires sortant ostensiblement du magasin. C'est la que les fourchettes piquent des morceaux chimeriques dans des pates de carton et que les verres ne s'emplissent que du vide des bouteilles.

Transportons maintenant ces procedes de mise en scene dans un autre milieu dramatique, dans le theatre de Victor Hugo, par exemple, nous n'obtiendrons souvent par ces memes moyens que des effets disparates. C'est que toute autre est l'imagination substantielle et pittoresque du poete; elle est une representation embellie, agrandie et en quelque sorte outree de la nature, et l'etre humain s'y montre toujours a l'etat heroique, ou grandiose ou grotesque, sous une lumiere intense qui rend les ombres plus profondes.

Ce grand effet de clair-obscur, que le poete projette sur les etres et sur les choses, leur donne un relief saisissant. Lui-meme, dans les indications de mise en scene qu'il joint a son oeuvre, fouille les details, decrit les ameublements et les costumes, sculpte les bahuts et cisele les armes. Dans ses vers, pas plus que dans ses indications sceniques, il ne se contente de l'a peu pres theatral: il touche et faconne les objets du pouce de Michel-Ange et les revet de la couleur du Titien. Il faut a ses personnages des pourpoints de velours et de soie, des epees brillantes et souples; il faut a ses heureux interpretes un visage majestueux ou farouche, une parole caressante ou hautaine, un jeu de proportion heroique, de facon que, laissant bien loin d'eux le comedien, ils dépassent un peu le personnage lui-meme. A ses drames conviennent les decorations splendides, les ameublements somptueux, les foules innombrables de la figuration; car partout et toujours, derriere la decoration, derriere les personnages, comme un dieu impalpable derriere un heros de l'Iliade, on devine la grande ombre du poete dont la volonte puissante assemble les choses ou pousse et fait mouvoir ses personnages a nos yeux. Genie essentiellement lyrique, bien plutot que dramatique, qui jamais n'abstrait son oeuvre de lui-meme, et qui se sent a l'etroit sur les planches et entre les coulisses d'un theatre. La veritable scene ou se meuvent les personnages du drame, c'est le cerveau meme du poete: c'est la qu'il faut chercher les mobiles secrets de ses heros, qui obeissent bien plus a la volonte expresse de leur createur qu'a la logique de leurs propres passions; et c'est la seulement que peuvent entierement se realiser ses conceptions sceniques et decoratives souvent a peu pres irrealisables, comme dans le Roi s'amuse.

Dans tous les drames de Victor Hugo, l'imagination est tellement instante et puissante, a tous les moments de l'action, qu'un jour, fait

inouï dans les annales dramatiques, dans un tableau qui ouvre un des actes de *Quatre-Vingt-Treize*, le poète a soudain supprimé décors et acteurs, et, sans autre intermédiaire que l'orchestre et des comparses derrière la toile baissée, a fait assister toute une salle de théâtre à un drame sanglant, faisant ainsi passer directement de son imagination dans celle du spectateur une série d'images émouvantes, sans l'interposition nécessaire d'images sensibles et réelles. Quand je dis toute la salle, je me trompe, car tandis qu'une partie de l'orchestre s'associait à l'émotion esthétique du poète, des hauteurs du théâtre on réclamait à grands cris le lever du rideau. Là haut, ils voulaient voir ce qui n'existait pas, et ils réclamaient la vue directe d'un drame dont leur imagination était incapable de leur fournir une image subjective! Il leur aurait tout au moins fallu le récit classique que justifie donc, dans certains cas, le procédé du maître moderne.

La mise en scène d'un tel poète sera toujours difficile à réaliser. Elle devra souvent être d'ordre composite, associant le faux et le vrai, poursuivant souvent l'impossible, découpant ou étageant la scène, tantôt étalant au premier plan les pauvretés maladroites de ses décors peints, tantôt se lançant dans le luxe exagéré des décorations d'opéra.

## CHAPITRE XVI

Des pièces où domine le sentiment.--Cas où les causes de l'émotion sont subjectives.--*Le Mariage de Victorine.*--Cas où les causes de l'émotion sont objectives.--*L'Ami Fritz.*

Dans les pièces fondées sur le sentiment, les ressorts principaux de l'action sont les émotions morales, tendres ou tristes, dont sont agités les personnages. Ce sont des mouvements de l'âme qui déterminent le mouvement scénique. L'auteur cherche à nous intéresser à ces émotions en éveillant sympathiquement notre sensibilité, c'est-à-dire notre susceptibilité à l'impression des choses morales. Ce que nous devons considérer, c'est la source d'où jaillit l'émotion, c'est-à-dire la cause d'où naît le sentiment qui agite les personnages et qui de leur âme passe sympathiquement dans la nôtre. Il est donc nécessaire, dans l'étude des œuvres dramatiques fondées sur le développement psychologique des sentiments, de distinguer celles où les émotions découlent de causes subjectives de celles où elles proviennent de causes objectives. C'est la distinction qui importe et d'où se déduisent les conditions de la mise en scène. Pour éclaircir cette question, il convient d'examiner à ce point de vue deux œuvres dramatiques dans lesquelles les émotions de tristesse ou de joie sont précisément fondées, dans l'une, sur des causes subjectives, dans l'autre, sur des causes objectives.

Dans *Le Mariage de Victorine*, de George Sand, nous assistons à un drame émouvant qui se joue dans le cœur d'un père et dans celui de sa fille. Celle-ci, sans oser se l'avouer, aime le fils du maître et du bienfaiteur de son père. Celui-ci, qui voit naître cette aveugle passion, veut la combattre en mariant sa fille à un des commis de son maître. La grandeur d'âme du père et de la fille, la pureté de leur conscience morale, leur respect pour les hiérarchies sociales, le soin de leur propre dignité, l'estime qu'ils ont d'eux-mêmes, la fierté qui relève jusqu'à l'héroïsme le sentiment de leur devoir, font un spectacle poignant et douloureux de la lutte généreuse qui se livre dans le

coeur du pere entre son amour paternel et le respect qu'il a pour son bienfaiteur, dans le coeur de la fille entre son amour et son affection filiale. Le drame auquel nous assistons se joue reellement dans ces deux ames, et la notre en suit les peripeties avec une sympathie douloureuse. Nous sentons combien sont intimes et subjectives toutes les causes de leur determination, et combien dans ce drame psychologique sont de peu de prix tous les attraits du monde exterieur. Rien aux yeux de ce pere et de cette jeune fille, comme a ceux du spectateur, n'est digne d'exercer une influence quelconque sur leur resolution morale, ni le luxe des appartements, ni les richesses qui s'entassent dans les coffres de banquier, ni la beaute des costumes, rien enfin de ce qui est la marque de la position plus haute a laquelle leur position plus humble leur defend d'aspirer. Aussi tout ce qui, dans la decoration et dans la mise en scene, attirerait les regards a ce point de vue rendrait presque impossible le denouement que le public attend et desire, et en tous cas en denaturerait la grandeur morale. La mise en scene doit etre humble, modeste, presque effacee, pauvre de details, car rien n'y a d'interet pour nous; les costumes simples et un peu austeres, le jeu des acteurs contenu, leurs gestes et leur diction sans emphase. Il faut, en un mot, resserrer l'action, la maintenir et la denouer dans, un milieu purement moral, sans qu'aucun detail de la mise en scene vienne de sa pointe trop brillante déchirer le voile de larmes que le drame a fait descendre sur les regards des spectateurs.

Combien seront differents les effets que l'on devra se proposer d'obtenir dans la representation de 'Ami Fritz', de MM. Erckmann-Chatrian. Dans ce drame; les causes immediates sont toutes objectives. Fritz est un homme jeune, bien portant, egoiste et heureux. Tout lui sourit dans la vie, et il possede ce qui a ses yeux compose le veritable bonheur ici-bas, une maison bien ensoleillee, des buffets bien garnis d'argenterie et de beau linge, une gouvernante qui previent ses moindres desirs, et un estomac capable de tenir tete aux amis qu'il rassemble a sa table et avec lesquels il sable les vins de la Moselle et du Rhin ou savoure, en fumant, la bonne biere d'Alsace. Tout ce qui a sur le caractere de Fritz une influence si heureuse compose precisement tous les elements de la mise en scene. Ici, il faut que les regards du spectateur se reposent avec plaisir, comme ceux de Fritz, sur les moindres details de l'ameublement, sur le service de table et sur le linge que la gouvernante etale avec orgueil et complaisance. Le repas lui-meme auquel il convie ses amis ne peut avoir la simplicite sommaire des repas de theatres, car c'est la un des facteurs principaux du seul bonheur qu'il a connu jusqu'ici. Quand l'amour s'insinue dans son coeur, c'est encore par les cotes sensuels de sa nature qu'il se laisse seduire: c'est la bonne odeur de la fenaison, la voix pure de Suzel, qui s'unit a celles des faucheurs, les cerises, toutes glacees de la rosee du matin, que du haut de l'arbre lui jette en riant la jeune fille, les beignets succulents qu'elle a confectionnes de ses blanches mains, les oeufs frais dont elle lui donne le desir, et les belles truites qu'elle lui permet d'esperer.

Avec quel soin un directeur ne composera-t-il pas cette mise en scene, dont chaque detail est destine a produire un effet psychologique! Ici, il ne faut plus que tous les accessoires sentent trop le theatre; il y faut un certain naturel qui puisse faire quelque illusion a l'oeil complaisant du spectateur, et le seduire lui-meme a cette bonne vie materielle de Fritz. Plus tard, quand tout ce bonheur se sera abime dans la detresse de son coeur, toute cette mise en scene servira encore, par contraste, a accuser plus fortement la desesperance de Fritz.

Mais j'en ai dit assez, il me semble; pour faire saisir la difference essentielle qu'il y a entre la mise en scene d'une piece fondee sur un sentiment subjectif et celle d'une oeuvre ou domine, dans les sentiments, la puissance objective des choses. J'ajouterai, afin qu'on ne se meprenne pas sur ma pensee, que cette difference peut etre consideree comme le fondement du jugement litteraire. De deux oeuvres, dissemblables par la nature des sentiments, un gout eclaire preferera toujours celle qui aura necessite un moins grand appareil de mise en scene. Un mouvement genereux de l'ame vaut par lui-meme, et c'est en diminuer le merite que de le faire dependre de causes materielles et accidentelles. Nous en revenons a ce que nous avons expose dans les premieres pages de cet ouvrage, sur le rapport inverse qu'il y a entre la richesse de la mise en scene et la valeur intrinseque d'une oeuvre dramatique.

## CHAPITRE XVII

Des pieces ou domine la fantaisie.--Caractere de la fantaisie.--Le theatre de M. Labiche et de M. Meilhac.--Limites de la fantaisie.--De la convenance dans la fantaisie.--\_Lili\_.--Pieces d'ordre composite.--\_Ma Camarade\_.--Les feeries.

Nous examinerons, dans ce chapitre, les rapports de la mise en scene avec ce que nous avons appele la fantaisie. Une premiere difficulte se presente, c'est de definir la fantaisie et de la distinguer de l'imagination. A ne considerer que le sens premier des mots, il n'y a guere de difference entre elles; cependant on ne peut contester qu'il n'y en ait une notable si nous considerons l'emploi que nous faisons de ces deux mots, quand nous les appliquons a des ouvrages dramatiques. L'imagination est la faculte que nous avons d'evoker des images et des series associees d'images, auxquelles correspondent des idees et des series associees d'idees, et qui toutes sont reliees par un lien de contiguite serielle, sinon immediate, au moins saisissable et certaine. La fantaisie, au contraire, associe entre elles des images qui n'appartiennent pas a une meme serie et n'ont par consequent pas entre elles de rapport necessaire et prochain. Le contraste apparent des images associees est donc la premiere loi de la fantaisie; mais la seconde loi est que ces images associees doivent presenter immediatement a l'esprit un rapport inattendu, qui, bien que lointain et inaccoutume, mette en relation des idees qu'on aurait pu croire absolument disparates. C'est en meme temps l'etrangete et la verite relative de ce rapprochement qui en constitue le piquant et l'originalite. En un mot, on pourrait dire que la fantaisie, c'est de l'esprit dans l'imagination. Il y a quelque chose de cela dans ce que les Anglais appellent l'\_humour\_.

Par exemple, on peut, je crois, trouver que dans les oeuvres de M. Alexandre Dumas fils il y a plus d'esprit que de fantaisie, tandis que dans certaines oeuvres d'Alfred de Musset il y a plus de fantaisie que d'esprit. Dans les pieces de M. Meilhac et de M. Labiche, il y a tantot de l'esprit, et du plus fin, tantot de la fantaisie, et de la plus originale. Cette association de l'esprit et de la fantaisie est, en effet, le propre des oeuvres comiques, car les lois de l'esprit et de la fantaisie semblent etre identiques a celles de la gaiete et du rire, et consister dans le rapport soudain que l'auteur nous fait apercevoir entre deux objets les plus disparates d'apparence. A mesure que decroit

le nombre des parties justement associees dans les images mises en presence, la fantaisie perd de son prix, n'est bientôt qu'une sorte d'imagination vagabonde et dereglee, devient enfin grossiere et tombe dans ce qu'on appelle familièrement la betise, qui n'est autre chose qu'une contradiction irremediable entre deux images conjuguees. La betise est donc encore susceptible d'exciter le rire par l'inattendu burlesque de la contradiction qu'elle propose a l'esprit.

Si nous avons reussi a presenter une idee juste de ce que nous entendons par fantaisie, on doit comprendre combien les oeuvres dramatiques qui sont des creations de la fantaisie, telles que *\_la Cagnotte, le Chapeau de paille d'Italie, la Grande-Duchesse, la Cigale\_*, etc., s'eloignent a chaque instant de la realite des actes et des contingences possibles de la vie. Les comediens qui traduisent sur la scene ces combinaisons originales et fantaisistes doivent s'y sentir degages du monde reel, sans quoi ils se trouveraient aussi mal a l'aise sur la scene que nous pourrions nous trouver genes de nous voir en habit d'Arlequin dans la compagnie de gens graves et serieux. La mise en scene ne doit avoir qu'un but, c'est de fournir un fond suffisant sur lequel se detachent en pleine lumiere ces creations de la fantaisie. Elle doit donc etre sommaire et pourvoir uniquement aux necessites sceniques. Les costumes surtout demandent une appropriation heureuse, aussi eloignee de la correction que de l'excentricite banale. Il y faut conserver un certain rapport avec la verite. Aussi ce sont les artistes les mieux doues sous le rapport de l'observation qui trouvent les costumes les plus comiques; car, en deformant la realite, ils ne la perdent cependant pas de vue et font saillir aux yeux des spectateurs des rapprochements aussi piquants qu'inattendus. La diction et les gestes doivent, eux aussi, concourir au meme effet general, s'ecarter de la logique dans les limites du comprehensible, et presenter toujours un rapport, amusant pour l'esprit, entre la fiction et la realite.

Il est encore une limite que ne doit pas depasser la fantaisie, c'est celle des convenances. Je ne parle pas seulement des convenances banales qui consistent a ne pas outrager les bonnes moeurs. Mais un exemple fera mieux comprendre la portee de cette observation. Quand un auteur veut traduire sur la scene, pour en tirer des effets comiques, des personnages de la vie reelle, auxquels nous attachons des idees, factices peut-etre, mais tres puissantes, de dignite, de fierte morale, et qui dans notre esprit sont associes a des sentiments extremement delicats, il ne peut le faire, sans nous blesser, qu'en exagerant ce qui est precisement chez eux une qualite essentielle. C'est pourquoi dans *\_Lili\_*, le role du Commandant etait si amusant, tandis que ceux des autres officiers meles a la meme action etaient si choquants. C'est qu'en effet c'est une qualite chez un militaire d'etre bref, energique, et d'avoir en meme temps le coeur bon et sensible, et que par consequent on peut rire des exagerations burlesques de ces memes qualites. La fantaisie conserve un rapport certain entre les images associees, et quand nous redescendons de la fantaisie au reel, nous ne trouvons rien que de respectable dans l'idee eveillee en nous par l'auteur. Notre rire ne se trouve pas en desaccord formel avec ce qui compose notre sentiment. Au contraire, une sentimentalite de goguette, la frequentation d'un monde interlope, la trivialite du gout et des habitudes nous choqueront chez un militaire, auquel nous attachons des idees d'honorabilite, de rigidite meme, de droiture et de dignite; et c'est pourquoi nous n'acceptons pas sur la scene, quand il s'agit de militaires, la representation de ces defauts bien qu'ils soient humains. La fantaisie ne fera qu'exagerer notre repugnance, car il y aura une contradiction choquante entre l'image qu'on nous presente et l'image

reelle que nous évoquons en nous: et nous nous sentirons d'autant plus blessés que l'image qui nous est chère repose sur une idée acquise, laborieusement fondée par nécessité sociale et soigneusement entretenue par amour-propre national.

Pour en revenir à la mise en scène, si l'on faisait une étude comparative des pièces d'observation pure et des pièces qui sont fondées sur la fantaisie, on remarquerait que les premières demandent plus de vérité que les secondes dans l'effet représentatif, et surtout plus de soin dans la composition du matériel figuratif. Dans une pièce ou un acte d'observation se mêlerait à plusieurs actes de fantaisie, on verrait de même la nécessité de modifier les conditions de la mise en scène, et tandis que dans celui-là elle serait d'une grande exactitude jusque dans les moindres détails, dans ceux-ci au contraire elle devrait rester sommaire et restreinte aux nécessités scéniques. On en a un exemple frappant dans *Ma Camarade*, où un acte d'observation et de fine comédie s'intercale entre deux actes de pure fantaisie. Tandis que dans ceux-ci la mise en scène reste sommaire et tout à fait approximative, elle est traitée dans celui-là avec les plus grands soins, tant dans l'ensemble de la décoration que dans tous les détails du matériel figuratif.

Est-il besoin qu'en terminant ce chapitre j'aborde la mise en scène des féeries? Je ne le crois pas: il n'y a pas de conditions dans le domaine de l'impossible. Cependant il est même une limite à l'éblouissement des yeux et à l'effet produit sur nous par le nombre et par un mouvement même vertigineux. Ce n'est donc ni dans l'intensité croissante de la lumière ni dans l'exagération du nombre et du mouvement qu'on trouvera des effets nouveaux et amusants, mais en cherchant dans des séries d'images de plus en plus éloignées quelque rapport apparent entre le possible et l'impossible. La féerie est de la fantaisie hyperbolique; mais, comme telle, elle ne doit pas violer trop ouvertement les lois de la fantaisie.

## CHAPITRE XVIII

Rapports de la mise en scène avec le milieu social.--La mise en scène se modifie comme la société.--Types généraux de l'ancienne comédie.--Le *Tartufe*.--Complexité et hétérogénéité de la société actuelle.--Plasticité nécessaire de la mise en scène.--Vieillesse rapide du théâtre moderne.

Les rapports de la mise en scène avec le milieu social sont très importants, eu égard à nos idées actuelles. Mais, pour plus de clarté et ne pouvant tout dire à la fois, nous nous réservons d'examiner plus loin tout ce que le temps et la distance amènent de modifications dans ces rapports.

Nous poserons ce principe, qui n'a pas, il semble, besoin de démonstration: la mise en scène doit correspondre exactement au milieu social, c'est-à-dire doit convenir à l'état social des personnages mis en scène et s'adapter à leurs mœurs et à leurs usages. Toutefois, et c'est ici le point intéressant, ce n'est qu'à une époque relativement récente que la mise en scène a acquis un rôle de plus en plus prépondérant. Autrefois, on aurait pu concevoir uniquement trois décorations, autrement dit trois milieux, un milieu grand seigneur, un

milieu bourgeois et un milieu populaire. Et encore c'est theoriquement que je compte ce dernier qui en fait n'existait pas et dont par consequent la decoration correspondante serait restee d'une parfaite inutilite. Ce qui en tenait lieu, c'etait le milieu villageois ou autrement dit le milieu pastoral. Jadis les classes etaient nettement separees les unes des autres et ne se confondaient jamais. \_Le Bourgeois gentilhomme\_ est la pour nous montrer combien etait ridicule un bourgeois voulant trancher du grand seigneur. En fait, un grand seigneur, riche ou pauvre, etait toujours un grand seigneur, tandis qu'un bourgeois, riche ou pauvre, n'etait jamais qu'un bourgeois. C'etait la naissance seule qui importait; on s'inquietait fort peu de la fonction et du merite social.

Aujourd'hui, malgre tout ce qui peut subsister de notre ancienne division sociale, nous ne sommes plus repartis selon les regles etroites d'une hierarchie immuable. Les rangs sont confondus. C'est en general le talent et l'argent qui, bien plus que la naissance, assurent une haute position sociale. C'est pourquoi, au theatre, l'ancienne unite decorative ne correspondrait plus en rien a nos idees actuelles. Tandis qu'il n'y avait jadis qu'un petit nombre de divisions generales, il y en a aujourd'hui une infinie, et nous assimilons a nos fonctions, a nos gouts, a nos moeurs, tout ce qui nous entoure et participe a notre existence. En un mot, ainsi que nous l'avons deja dit plus haut, notre personnalite morale se reflete autour de nous jusque sur les moindres objets. De la le role de la mise en scene dans les pieces modernes, ou du moins dans celles qui s'ingenient a traduire sur le theatre la societe francaise actuelle, et la necessite d'en accorder tous les elements avec la personnalite morale des personnages representes.

C'est donc par une consequence logique que le decorateur et le metteur en scene se sont faits tapissiers et en quelque sorte bibelotiers, et qu'ils ont du chercher a donner au materiel figuratif cette physionomie personnelle qui est la caracteristique de la mise en scene moderne. L'interieur d'un jeune homme riche variera selon le monde au milieu duquel il vit, monde de cheval ou de galanterie. Le cabinet d'un financier ne sera pas celui d'un diplomate. Le salon d'une femme du monde n'aura pas le meme aspect que celui d'une demi-mondaine, et celui-ci ne ressemblera pas a celui d'une femme galante. Dans l'effet general, qui est celui que doivent produire la decoration et la mise en scene, l'esthetique moderne a introduit une foule de specialisations necessaires. Nos pieces actuelles exigent une adaptation perpetuellement nouvelle de la mise en scene; c'est peut-etre ce qui les fera vieillir assez vite, et, au bout d'un certain nombre d'annees, rendra leur reprise tres difficile.

Mais la mise en scene est bien obligee de suivre en cela l'esthetique, qui ne se contente plus des types generaux de l'humanite. Dans les comedies de Moliere, les personnages sont le moins possible de leur temps, ou du moins ils ne le sont que dans la mesure necessaire; c'est l'homme que peint Moliere plutot que tel ou tel homme. Dans les pieces modernes, au contraire, dans les pieces de M. Emile Augier ou de M. Alexandre Dumas fils, par exemple, les personnages sont le plus possible de leur temps; et ce n'est plus l'homme en general qu'ils s'ingenient a nous peindre, mais l'homme plastiquement et moralement conforme ou deforme, selon le milieu social particulier ou s'exerce son caractere et ou s'agitent ses passions.

Dans \_Tartufe\_, par exemple, il nous serait tout a fait impossible de deviner quelle est la fonction sociale de chaque personnage, et, a ce

point de vue, Tartufe lui-meme est un grand embarras pour notre maniere de voir toute moderne. C'est un devot, mais ce n'est la que sa fonction psychologique. Qu'est-il, socialement parlant? Appartient-il ou non a un ordre, a une confrerie? A-t-il une fonction religieuse? Quelle est sa position dans la societe? Quels sont ses antecedents? Ces questions ne recevront jamais de reponse; de telle sorte qu'aujourd'hui le costume de Tartufe est un probleme insoluble. Dans une piece moderne, au contraire, ce qu'on etablit tout d'abord, c'est la fonction sociale des personnages, leur position dans le monde: l'un est depute, l'autre banquier, celui-ci est militaire, celui-la est avocat, procureur general, magistrat, etc. Nos auteurs modernes partent d'une idee, qui n'est assurément pas fausse, et qui est en tout cas feconde: c'est que l'expression de nos passions varie suivant le milieu ou nous vivons et suivant les idees transmises ou acquises, dont chacun de nous est en quelque sorte un recueil different. Ils s'interessent a l'humanite en detail et tiennent compte d'une foule de differenciations, dont autrefois on ne s'inquietait nullement, parce qu'en somme elles etaient moins visibles.

Cette revolution esthetique s'accorde d'ailleurs avec nos idees metaphysiques, psychologiques et physiologiques actuelles. Comme le monde, comme les societes, comme toutes les sciences, l'esthetique a cru en complexite et en heterogeneite, et nous ne sommes pas sans doute encore au bout des transformations que l'avenir lui imposera. La mise en scene ne peut pas s'isoler et se separer de l'esthetique, dont elle n'est qu'une partie subordonnee; elle ne doit pas obeir a des principes differents. C'est pourquoi l'evolution de la mise en scene n'est pas le resultat d'un parti pris, mais au contraire resulte d'une transformation insensible de l'esthetique dramatique et de la societe moderne. La mise en scene a ainsi acquis une plasticite qu'elle n'avait pas autrefois, et sur ce point semble se soumettre ou tout au moins se preter aux theories de l'ecole realiste ou naturaliste, dont le plus grand tort est de vouloir precipiter une evolution, qui, ainsi que nous le verrons plus loin, amenerait fatalement une decheance de l'art, si elle n'etait modifiee et retardee par une lente diffusion de la culture generale de l'esprit et par un relevement graduel de l'ideal artistique.

Toutefois, cette physionomie particuliere de la mise en scene pourrait etre un obstacle a la reprise future de nos pieces modernes; car ce qui nous parait aujourd'hui un trait de jeunesse sera un jour une ride d'autant plus marquee que le trait aura ete plus precis. Toutefois, une reflexion s'impose, qui nous permet de ne pas tenir grand compte de ce vieillissement certain: c'est que, dans une oeuvre dramatique, la mise en scene est la partie essentiellement destructible. Au bout d'un petit nombre d'annees, les decorations d'une piece et son materiel figuratif n'existent plus. Par consequent, une reprise necessite une mise en oeuvre nouvelle, qui devra etre sensiblement differente de la mise en oeuvre primitive, ainsi que nous le ferons voir plus loin. Ici, il nous suffira de dire que l'appareil decoratif et figuratif, mis de nouveau en concordance, d'une part avec la piece, et d'autre part avec le gout actuel, n'aura necessairement que les rides que lui infligera l'oeuvre dramatique elle-meme. Malheureusement, elles seront nombreuses si l'art continue, comme la societe, a croitre en complexite et en heterogeneite.

## CHAPITRE XIX

Lois restrictives de la mise en scene.--De la loi de proportion--Plans

d'importance scenique.-- L'Ami Fritz.--Des repas de theatre.--Application de la loi au materiel figuratif.

Après avoir établi les lois générales de la mise en scène, nous avons, dans les chapitres précédents, examiné les causes diverses qui peuvent les infléchir. Nous avons vu que toutes ces déviations, quelle qu'en fut l'importance, dérivent de principes esthétiques, et qu'elles étaient en réalité comme les résultantes de plusieurs forces composées. Pour les légitimer, on ne peut jamais invoquer le caprice et le goût de l'art pour l'art. La mise en scène n'a pas sa fin en elle-même; la cause finale du drame est la cause formelle de la mise en scène. En partant du texte d'une œuvre dramatique, on arrive aisément à établir le minimum de mise en scène nécessaire. Mais, quand on veut tenir compte de toutes les conditions de nature, de genre, d'époque et de milieu, qui peuvent entraîner à de larges accroissements de mise en scène, tant sous le rapport du personnel que sous celui du matériel figuratif, on peut légitimement se demander s'il n'y a pas des lois qui imposent une limite à cette extension; si, en d'autres termes, il n'y a pas, dans chaque cas, un maximum de mise en scène qu'il n'est pas permis artistiquement de dépasser. On sent combien serait salutaire l'application de telles lois somptuaires, à une époque où le luxe de la mise en scène atteint des proportions véritablement ruineuses. Or, ces lois semblent en effet exister. Il en est deux surtout qu'il paraît facile d'établir théoriquement et qu'observent d'ailleurs, par une intuition très sûre, les théâtres encore soucieux de la question artistique. Ces deux lois essentielles sont: la première, la loi de proportion, que nous étudierons dans le présent chapitre; la seconde, la loi d'apparence, dont nous réservons l'examen au chapitre suivant.

Si nous regardons d'abord avec attention un paysage, nous nous apercevons que la distance a pour effet, dans la nature, de rendre de moins en moins visibles les nombreux détails de chaque objet et d'éteindre de plus en plus l'éclat de leurs couleurs par l'épaississement progressif de la couche d'atmosphère; si ensuite nous examinons un tableau, nous verrons que les peintres produisent l'illusion de l'éloignement, d'une part, par l'effacement des traits particuliers, et, d'autre part, par la dégradation des tons. Mais, si nous transportons cette loi telle quelle dans la mise en scène, elle ne s'appliquerait qu'aux décorations, où elle est en effet très habilement observée par les peintres qui cultivent cette branche de l'art. Pour en faire utilement l'application à la mise en scène, il est nécessaire de la transformer. Nous ne considérerons plus, comme dans la peinture, des plans de distance, mais des plans d'importance scénique. Et nous dirons que, dans la mise en scène, le fini et la perfection d'imitation des objets qui composent le matériel figuratif doivent être proportionnels à leur importance hiérarchique.

Je prendrai un exemple dans L'Ami Fritz. Le repas que l'on sert au premier acte nécessite un grand nombre d'accessoires, qui ont chacun une certaine importance, les uns parce qu'ils ont un rapport avec le texte, les autres parce qu'ils servent à des combinaisons scéniques. Il faut donc observer la loi de proportion. La nappe, sur laquelle l'attention des spectateurs est formellement appelée, doit être d'une imitation beaucoup plus parfaite que les autres parties du service. Les détails du repas ne doivent pas être traités tous avec le même soin, ni atteindre le même degré de fini, car ils ne sont pas tous destinés à faire également illusion. La fumée qui s'échappe de la soupière répond par la perfection d'imitation au jeu de scène qui ouvre le repas et sur lequel

l'attention du spectateur est appelée et maintenue pendant un certain temps. Mais, après la soupe, toute la suite du repas est composée d'accessoires de théâtre, qui sont bientôt relegués au deuxième et troisième plan d'importance par la marche de l'action théâtrale. Si nous nous transportons dans un autre théâtre, à la Gaîté, par exemple, nous verrons qu'au premier tableau de *«la Charbonnière»*, pièce dans laquelle la mise en scène occupait le premier rang, la loi de proportion était cependant observée et exactement de la même façon, dans la disposition du banquet des fiancés. La règle est générale et on en trouvera l'application dans toute mise en scène bien conçue. C'est ainsi que sont réglés le repas de don César au quatrième acte de *«Ruy Blas»*, celui d'Annibal et de Fabrice dans *«l'Aventurière»*, et celui de l'oncle et du neveu dans *«Il ne faut jurer de rien»*. Si j'ai choisi comme exemple un repas de théâtre, c'est que la mise en scène en est toujours périlleuse. Il ne faut insister que sur les détails qui ont un lien étroit avec l'action; dès que l'attention du public se détourne vers quelque autre objet, il faut que le repas s'efface et prenne fin. D'ailleurs l'observation du temps exact n'est jamais nécessaire au théâtre. Comme dans la vie réelle, le spectateur perd la notion du temps dès que son attention est détournée; il perd alors de vue ce concept abstrait pour lequel il ne possède pas d'unité de mesure absolue.

C'est cette loi de proportion qui permet de simplifier le matériel figuratif, en ne se préoccupant que des principaux objets qui le composent et en traitant les autres beaucoup plus sommairement et même en les releguant parmi la partie décorative. Ainsi, si quelques livres d'une bibliothèque sont destinés à jouer un rôle spécial, à être déplacés et remplacés, ils devront réellement figurer sur un rayon, mais il ne sera pas nécessaire que les autres parties de la bibliothèque soient composées de livres véritables. Des dos de volumes peints sur des rayons également peints constitueront une imitation suffisante. C'est ce que beaucoup de spectateurs ont pu observer au second acte du *«Marquis de Villemer»*. Dans un trophée d'armes, toutes n'auront pas besoin d'être réelles, si toutes ne doivent pas éveiller une égale attention dans l'esprit du public.

Cette loi de proportion est souvent difficile à appliquer avec sagacité et montre avec quel soin préalable il faut faire le départ de tout ce que doit composer la partie décorative et de tous les objets qui doivent composer le matériel figuratif. Cette loi empêche la mise en scène de dégénérer en une exhibition inutile ou encombrante et maintient les yeux du spectateur sur les objets qui ont une réelle importance. Un habile directeur de théâtre arrive ainsi à produire une illusion parfaite en ne cherchant la perfection d'imitation que pour les objets qui doivent fixer l'attention du spectateur. Quand, par exemple, on examine à ce point de vue la décoration du premier acte des *«Rantzau»*, on remarque tout d'abord une grande abondance dans l'ensemble décoratif. L'impression de l'intérieur du vieil instituteur alsacien est très vive; rien n'y manque de ce qui peut nous raconter l'histoire de sa vie de famille et de travail, depuis le berceau jusqu'à la bibliothèque et aux collections de papillons. Mais ce n'est là qu'une impression générale due au premier aspect. Sitôt que l'œil examine la mise en scène pour en tirer une induction sur le développement de l'action, tout rentre dans la décoration peinte; et le matériel figuratif ne se trouve en réalité composé que d'un très petit nombre d'objets. L'exécution des décorations est donc précédée d'un travail très délicat où le goût et la science de composition ont également leur part.

## CHAPITRE XX

De la loi d'apparence.--De l'usage des lorgnettes.--Au theatre, le sens du toucher ne s'exerce jamais.--Seules les sensations optiques sont directes.--Le theatre ne nous doit que des apparences.--Des costumes et des toilettes des actrices.

La loi d'apparence est d'un genre different et a une portee tout autre. Elle est basee sur ce fait important que, dans les beaux-arts, sur les cinq sens que nous possedons, deux ne sont jamais exerces, ce sont le gout et l'odorat, et qu'au theatre sur les trois sens artistiques, la vue, l'ouïe et le toucher, deux seulement sont appeles a jouer un role. Les sensations tactiles ne figurent que comme des sensations ordinairement associees a des sensations optiques, et la surete de nos appreciations est au theatre constamment mise en defaut par la distance. Sans doute la plupart des spectateurs sont armes de lorgnettes qui comblent en partie cette distance, mais il n'y a pas a s'arreter a cette objection; car, s'il y a un fait certain, c'est que la lorgnette est destructive du plaisir theatral, puisqu'elle a pour effet de rompre l'illusion que l'on a eu quelquefois tant de peine a produire. La lorgnette est necessaire pour corriger une infirmité de la vue et meme de l'ouïe; pour satisfaire un gout plastique, s'il s'agit de la beaute des actrices, ou, a un point de vue plus special, pour etudier les jeux de physionomie d'un acteur. En dehors de ces quelques cas, je considere la lorgnette comme essentiellement contraire au plaisir purement artistique que nous allons chercher au theatre. Ce point ecarte, je reviens a la loi d'apparence.

Si nous etalons devant nos yeux, a une distance assez faible pour que nous puissions saisir les details des objets, un morceau de marbre, de pierre, d'ivoire, de bois, de carton ou de toile, de soie, de velours, nous remarquerons que la vue de ces differents objets eveille en nous une foule de sensations tactiles qui, meme sans que nous les eprouvions directement, nous sont absolument indispensables pour formuler un jugement sur la nature reelle des objets. Il semble que nous les touchions, et si nous les touchions reellement les sensations eprouvees seraient plus fortes, mais nullement differentes de celles que la vue avait suffi a determiner en nous. Or, au theatre, le tact ne peut pas s'exercer, et la distance est toujours assez grande pour que

les sensations tactiles associees aux sensations optiques soient excessivement faibles, car ce ne sont que des reminiscences. La distance, en effet, ne nous permet pas d'apprécier le poli du marbre, la transparence de l'ivoire, la qualite fibreuse du bois, la trame soyeuse des etoffes, non plus que l'habilete du tissage ou du brochage. Nos sensations optiques se reduisent au coloris des objets, aux relations de tons entre les ombres et les lumieres et a la nature plus ou moins brillante ou mate des reflets.

Nous ne jugeons donc, au theatre, des objets que par leur aspect exterieur. Par consequent, pour que notre illusion soit suffisante, le theatre ne nous doit que des apparences. A quoi servirait-il de nous montrer une colonne de marbre, si une colonne de carton peint nous produit l'effet du marbre? A quoi bon recouvrir des meubles d'une etoffe couteuse, si une etoffe plus grossiere produit un effet analogue? Du bois blanc habilement peint ne suffira-t-il pas a représenter a nos yeux le meuble le plus precieux? Qu'on le remarque, ce n'est pas la le

resultat d'une convention préalable, conclue entre le decorateur et le public. Le theatre nous donne absolument tout ce qu'il nous doit, des sensations optiques exactes; et comme nous ne pouvons controler ces sensations par le toucher, il n'a pas a se preoccuper d'une eventualite qui ne se produira pas. Un directeur inintelligent pourrait seul avoir la fantaisie de satisfaire un sens qui au theatre ne s'exerce jamais. On en a vu des exemples, et jamais l'effet n'a repondu a l'attente. Seule, la ruine est au bout de ces essais aussi inutiles qu'extravagants. D'ailleurs, c'est precisement parce que la mise en scene est une fiction qu'elle est un art.

Les costumes, eux aussi, devraient obeir a la loi d'apparence. On en tient compte, sans doute, dans une certaine mesure, les hommes surtout, car les femmes y resistent ou plutot se revoltent contre elle. Mais est-ce bien aux actrices qu'il faut reprocher leurs exces de toilette? N'y a-t-il pas de la faute du public? Voyez dans une salle de spectacle toutes les lorgnettes se diriger sur l'actrice qui entre en scene, l'envirionner, la devisager, la passer en revue dans toutes les parties de sa personne, examiner les mille details de sa toilette, signer sa robe du nom du plus habile faiseur, faire l'inventaire et l'estimation de ses diamants et de ses dentelles. Du moment que le spectateur modifie les conditions de l'optique theatral, l'actrice est-elle bien coupable de violer la loi d'apparence? Notez que ces superbes toilettes, si veritablement belles et luxueuses quand on les detaille au grossissement de la lorgnette, sont tres souvent d'un tres mediocre effet quand on les regarde a l'oeil nu, c'est-a-dire quand on les replace dans les conditions optiques qui conviennent au theatre. C'est que l'art de la toilette a la ville obeit a de tout autres lois que l'art de la toilette a la scene. La toilette de ville est soumise de tres pres a la vue et a la possibilite du toucher; la toilette de theatre n'est faite que pour nous procurer une satisfaction du sens de la vue, affaibli par la distance. En sculpture et en peinture, une oeuvre destinee a etre regardee a une distance de trente metres est d'un travail absolument different de celle qui doit etre vue a une distance de trois ou quatre metres. Il en est de meme de la toilette des actrices: un costume de theatre doit, pour produire le meme effet qu'un costume de ville, etre traite differemment et exige des etoffes differentes qui fassent des plis plus larges et plus amples, et qui par consequent soient d'une autre qualite. En outre, les tons doivent etre plus francs et choisis en vue de l'eclairage special des theatres; les ornements doivent etre d'un dessin plus simple et d'une plus grande sobriete de details. C'est souvent par des moyens contraires qu'on obtient des effets analogues. La meme toilette ne peut egalement plaire le jour dans le monde et le soir au theatre; elle ne peut non plus satisfaire egalement deux spectateurs dont l'un la detaille a l'aide de la lorgnette et l'isole ainsi de l'ensemble de la mise en scene, et dont l'autre se contente de la regarder dans la perspective theatrale. Une actrice intelligente ne saurait hesiter. Mais le moyen le plus sur de soumettre les actrices aux conditions esthetiques de l'art de la mise en scene serait de ne pas leur faire supporter les frais de leur toilette. Elles y gagneraient assurement, ainsi que les convenances artistiques. La difference que l'on a etablie entre ce qu'on appelle le costume de theatre et la toilette de ville est absurde et contraire a la verite artistique. Au theatre, il n'y a pas de toilettes de ville, il n'y a que des costumes de theatre. Si la direction ne consent pas a payer tous les costumes, au meme titre qu'elle fait les frais des decors et des accessoires, c'est elle qui est en partie responsable des fantaisies ruineuses que se permettent les actrices. Toutefois, parmi les causes de ce luxe exagere, une des plus difficiles a detruire est precisement le gout de la societe

actuelle, je ne dirai pas pour la toilette, ce qui a existé de tout temps, mais pour la diversité de la toilette. Dans chaque mode générale chaque femme se taille une mode particulière; et les femmes de théâtre, dans la position en vue qu'elles occupent, sont excusables de chercher à faire preuve d'un goût personnel dont les spectatrices cherchent à découvrir la caractéristique, souvent dans un but avoué d'imitation.

## CHAPITRE XXI

Rapports de la mise en scène avec l'espace et le temps,-- Les Danicheff et l'Oncle Sam.--Du vrai et du vraisemblable.--De la couleur locale.--Prédominance des traits généraux.--Les romantiques.-- Le Cid et Bajazet.--Le théâtre de Victor Hugo.

L'esprit est relativement au temps dans les mêmes conditions que la vue relativement à la distance. L'espace et le temps sont d'ailleurs deux concepts corrélatifs qui ne peuvent s'expliquer l'un sans l'autre. On peut donc dire qu'une pièce dont l'action se déroule dans un milieu très éloigné de celui où nous vivons, présente les mêmes difficultés de représentation qu'une pièce dont l'action a été placée à une époque de beaucoup antérieure à la nôtre. Néanmoins, il ne serait pas juste de dire simplement que dans ces deux cas la difficulté est multipliée par la distance ou par le temps. Il est, en effet, nécessaire de tenir compte de la connaissance que nous avons de ce milieu ou de cette époque, et des rapports que les idées, les mœurs, les costumes peuvent avoir avec les nôtres. Les États-Unis, par exemple, quoique plus distants de nous que certains pays des bords du Danube, nous offriraient des difficultés de mise en scène beaucoup moins grandes. De même l'histoire, les idées, les mœurs de l'Athènes de Périclès nous sont plus familières que celles des premiers siècles de notre ère, et même que celles de nos ancêtres directs.

Il n'y a donc rien d'absolu dans les difficultés que le temps ou la distance offre à la mise en scène. C'est le plus ou moins d'instruction du spectateur, l'étendue de son savoir et l'ampleur de ses informations qui indiquent le point de vraisemblance auquel nous devons nous efforcer d'atteindre. Depuis un certain nombre d'années, les œuvres traduites des romanciers russes nous ont fait connaître dans leurs détails les mœurs de la Russie, et nous ont initiés à des idées assez différentes des nôtres; aussi a-t-on pu, dans les Danicheff, intéresser le public français à un drame dont l'action n'aurait pu se dérouler dans le milieu où nous sommes habitués de vivre, et l'on a pu arriver à une représentation suffisamment exacte de mœurs, d'idées et de sentiments dans lesquels nous ne serions pas entrés il y a cinquante ans. Dans l'Oncle Sam, c'est la vie et, disons le mot, l'excentricité américaine qui ont été produites sur le théâtre, et la mise en scène a pu se rapprocher de la vérité relative par la connaissance que possède ou que croit posséder le public français de ce caractère américain qui est celui d'un type nouveau dans l'humanité moderne. Mais qu'il s'agisse de monter un drame dont l'action se déroulerait en Turquie, on éprouverait des difficultés presque insurmontables. Ce qu'on appelle la couleur locale serait dans ce cas-là beaucoup plus nuisible qu'utile, car elle serait sans doute en opposition avec l'idée que le public en général se forme des mœurs turques et du mystère qui entoure la vie privée des femmes. Tout le travail d'approximation que serait tenté de faire l'auteur laisserait le public froid et incrédule.

Ce que nous cherchons dans le theatre, en depit de l'ecole realiste, qui a absolument tort sur ce point, c'est une image des idees acquises et enregistrees par notre esprit; c'est le spectacle de passions analogues a celles qui pourraient nous agiter. Le theatre est donc en quelque sorte fonde sur le transport de nos propres etats de conscience dans les personnages du drame. Tout ce qui n'est pas concevable pour nous-memes n'est ni vrai ni vraisemblable a nos yeux. Tout le monde sait combien il nous est difficile, pour ne pas dire impossible, de concevoir des etres ayant un sixieme, un septieme, un huitieme sens, ou des corps ayant moins ou plus de trois dimensions. Il en est de meme des idees: il nous est impossible de concevoir chez un autre des idees que nous ne concevons pas en nous. On peut en donner un exemple historique frappant. Supposons qu'un poete nous represente Pericles pleurant sur le tombeau du dernier de ses fils. Certes ce sera un spectacle touchant si nous ne voyons en lui qu'un pere, en tout semblable a nous, se lamentant sur la perte d'un fils bien-aime. Mais si l'auteur s'avise de faire de l'archeologie morale et veut nous interesser au chagrin particulier qu'a ressenti Pericles a la pensee que son tombeau et ceux de tous les Alcmeonides seraient desormais prives des honneurs et des rites hereditaires, il est certain que le chagrin de ce grand homme, demesurement grossi d'un trouble superstitieux que nous ne concevons plus, nous paraitra purement oratoire et ne nous inspirera aucune sympathie, par la raison bien simple que ce sont des sentiments qui se sont eteints en se transformant et qui n'ont aujourd'hui aucune prise sur notre coeur.

Ce que nous venons de dire des sentiments et des idees exprimees par le drame est egalement vrai de la mise en scene. Oserait-on, par exemple, dans la representation d'un drame oriental, etaler a nos yeux cet amalgame etrange d'objets europeens et d'objets asiatiques qui depare la vie des plus grands seigneurs, ce melange bizarre des modes seculaires de Constantinople et des modes les plus vulgaires de Paris? De pareilles disparates, qui sont frequentes dans la vie orientale telle que l'a faite le cosmopolitisme moderne, nous choqueraient a ce point que nous ne pourrions en supporter la vue. Elles seraient, en effet, en contradiction avec la representation que notre imagination nous fait de la vie orientale, et c'est cette representation-la que nous doit le metteur en scene. La couleur locale n'a de prix que lorsque c'est celle-la meme que peut imaginer le spectateur. Si on s'ingeniait a monter un drame chinois, se deroulant par exemple a Pekin, il est clair que ce qu'il y aurait de plus simple serait de nous montrer des kiosques, des arbres, des Chinois et des Chinoises de paravent, car ce sont ceux-la seulement que nous connaissons et qui ont a nos yeux le plus pur caractere chinois. Or, tout ce qui nous est etranger est, a un degre quelconque, un peu chinois pour nous.

Si donc on se demande quelle est la regle generale qui doit presider a la mise en scene d'une piece dont la difficulte de representation provient de la distance ou du temps, nous dirons que cette regle consiste dans la predominance des traits generaux sur les traits particuliers, aussi bien dans les idees et dans le langage, ce qui est du domaine du poete, que dans la decoration, dans le materiel figuratif et dans les costumes, ce qui rentre dans le domaine du metteur en scene. Quelle que soit la distance ou quel que soit le temps, d'ailleurs, on descend du general au particulier en proportion de la connaissance que nous possedons du milieu represente. En tout cas, il faut avoir le courage de repudier toute manifestation inutile et par consequent inopportune de la couleur locale. Le romantisme en a singulierement

abuse, et c'est précisément cet abus qui est cause que les pièces d'il y a cinquante ans ont si vite vieilli et sont aujourd'hui singulièrement démodées. C'est que précisément ce qu'on appelle la couleur locale est plus qu'on ne pense une question de point de vue. Nous n'avons jamais qu'une notion imparfaite de ce qui est éloigné de nous par le temps ou par la distance, et ce que nous croyons être une vérité absolue n'est jamais qu'une vérité relative, fondée précisément sur nos goûts, sur nos idées, sur nos vues actuelles. On a abusé à un certain moment du moyen âge et de la chevalerie; or, ce qu'en 1830 on croyait être, soit le langage, soit l'esprit du moyen âge, n'est aujourd'hui à nos yeux que le langage et l'esprit de 1830. Nous voyons le passé sous un angle différent. Si donc, à cette époque, on s'était contenté de marquer le moyen âge de traits généraux, ceux-ci auraient conservé le privilège de nous le rendre à peu près tel que nous pouvons encore le concevoir aujourd'hui; mais ce sont les traits particuliers qui ont gâté le portrait et lui donnent maintenant un certain air de caricature.

N'est-ce pas, en effet, ce défaut, joint à l'abus du pittoresque et de l'antithèse, qui déjà, du vivant même de Victor Hugo, nuit à l'œuvre dramatique du poète, en dépit de l'imagination poétique qu'on admire dans *Hernani*, cette œuvre rayonnante de jeunesse et de passion, en dépit de la perfection littéraire à laquelle atteint le style de *Ruy Blas*. Au contraire, *Le Cid* et *Bajazet* ont-ils vieilli? Ils n'ont pas aujourd'hui une ride de plus qu'au jour où ils ont paru sur la scène. *Le Cid* a par lui-même un effet représentatif considérable, mais Corneille ne s'est pas abandonné à la couleur locale; ses héros sont marqués de traits humains plus que particulièrement espagnols, sauf en ce qui concerne l'honneur. Sans doute l'enflure du style corneilien ne correspond plus à notre goût actuel, mais elle est corrigée par la franchise de l'accent et par la beauté morale des situations, sur laquelle la recherche du pittoresque n'empiète jamais. Quant à *Bajazet*, qui ne devrait jamais quitter pour longtemps le répertoire de la Comédie-Française, et que je ne puis jamais relire sans une profonde émotion esthétique, il devra son éternelle jeunesse à la prédominance des traits généraux sur les traits particuliers, ce qui est remarquable dans un sujet qui aurait comporté facilement un abus d'effets représentatifs, tirés de la vie orientale et des mystères qui planent sur les drames des harems, abus dans lequel ne manquerait peut-être pas de tomber un auteur moderne.

Quelle que soit la prédilection que j'éprouve personnellement pour Racine, je ne crois cependant pas que l'on puisse dire que Corneille et Racine aient été de plus grands poètes que Victor Hugo. Si donc ce n'est pas dans l'inégalité de leur génie poétique que git la différence de vitalité de leurs œuvres dramatiques, il faut en faire remonter la cause à un excès de richesse dans l'imagination de Victor Hugo, qui l'a entraîné à un abus perpétuel d'effets uniquement représentatifs et à une recherche purement épique du pittoresque et de la couleur locale. Dans les préfaces ou les notes qui accompagnent ses pièces imprimées, Victor Hugo se fait un mérite d'avoir puisé une foule de traits particuliers, peu connus, dans tel ou tel auteur espagnol ou anglais; ce serait, en effet, un mérite pour un historien, mais ce n'en est pas un pour un poète dramatique. Ce que celui-ci doit au public, ce sont des êtres purement humains, uniquement revêtus, s'ils sont étrangers, de traits généraux suffisants à les faire reconnaître pour tels. Ajoutons d'ailleurs, pour être juste, qu'une aussi vaste imagination, nuisible au poète dramatique, est l'essence même du génie du poète épique; et Victor Hugo en est encore ici un illustre exemple, car le livre de *La Légende des siècles* est un chef-d'œuvre, auquel rien ne peut être comparé dans

la litterature francaise non plus que dans les litteratures etrangeres.

Si donc, pour en revenir a l'objet de ce chapitre, il s'agit de  
representer un milieu eloigne du notre par la distance ou le temps, il  
sera toujours sage de se renfermer dans une mise en scene sobre et  
tres simple, de se contenter d'une couleur locale discrete et moderee,  
d'eviter la recherche des effets trop speciaux au milieu represente,  
enfin de ne marquer l'oeuvre que des traits particuliers necessites  
formellement par le texte lui-meme. Les costumes doivent produire un  
effet d'ensemble, avoir ce caractere commun que nous attribuons soit  
a un pays, soit a une epoque, ne pas presenter de recherches inutiles  
d'originalite; car le public n'entre que tres difficilement dans les  
raisons des modes des anciens ou des etrangers, puisque ses gouts sont  
aujourd'hui totalement differents. Mais nous touchons la a un autre  
ordre d'idees qui a besoin de quelques developpements.

## CHAPITRE XXII

Vanite de toute recherche archeologique.--Des differents  
styles.--Les costumes du \_Misanthrope\_.--Le temps efface les traits  
particuliers.--Formation des types artistiques.--Destructibilite de  
la mise en scene.--Necessite de demonter les oeuvres classiques.--Des  
reprises.--\_Antony\_.--La mise en scene est une creation  
artistique.--Erreur de l'ecole realiste.

Tout ce qu'il y a de special et de circonstanciel dans les milieux  
differents de celui ou nous vivons nous echappe a peu pres completement.  
Si, pour prendre un exemple frappant, nous revenons un instant a  
la Chine, qui est par excellence un pays excentrique par rapport a  
l'Europe, on peut affirmer que nos yeux ne sont pas formes a remarquer  
les differences d'usages, de moeurs et de costumes qui caracterisent les  
diverses epoques de son histoire. De telle sorte que, sur un million de  
spectateurs, il n'y en aurait probablement pas un qui fut susceptible de  
saisir, a mille ans pres, des differences dans les modes chinoises.  
Un tel exemple est de nature, il semble, a nous rendre legerement  
sceptiques relativement a la valeur de la couleur locale. Et, en y  
reflechissant, on peut se demander si nos connaissances sont beaucoup  
plus etendues en ce qui concerne toute l'Asie, l'Afrique, l'Egypte, la  
Grece elle-meme, ainsi que Rome et surtout les premiers siecles de notre  
propre histoire.

Tout ce qui s'eloigne de notre experience actuelle perd peu a peu toute  
precision, et meme de sa vraisemblance, tellement que si on faisait  
passer devant les yeux d'un homme de soixante ans une suite  
chronologique de gravures representant les modes qu'ont depuis sa  
naissance successivement adoptees ses contemporains, il ne les  
reconnaitrait pas pour la plupart et en regarderait quelques-unes comme  
imaginees apres coup et tout a fait invraisemblables. C'est pourquoi,  
dans la mise en scene d'une piece dont l'action se deroule dans un autre  
temps, toute recherche trop precise d'archeologie, c'est-a-dire portant  
sur un trop grand nombre de details, est non seulement inutile, mais  
contraire a la vraisemblance, et n'a pas par consequent un caractere  
incontestable de verite. Sans doute, s'il s'agit du passe de notre  
propre race, nous possederons un ensemble de connaissances plus  
certaines que s'il s'agissait d'un peuple etranger, meme contemporain.  
Un grand nombre de spectateurs sont aptes a distinguer entre eux, tant

sous le rapport de la decoration et de l'ameublement que sous celui des costumes, les styles Louis XIII, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI; mais combien peu sauraient etablir des differences dans les modes diverses qui ont pu regner pendant le cours de ces grandes epoques. Le public ne se choque pas de differences qui, pour des contemporains, eussent ete monstrueuses. C'est ainsi qu'en 1878, a la Comedie-Francaise, on a repris \_le Misanthrope\_ avec les costumes faits en 1837 pour une representation de gala a Versailles et qui sont a la mode de la minorite de Louis XIV, bien que \_le Misanthrope\_, qui date de 1666, eut toujours ete joue jusqu'alors en habits carres de la seconde moitie du siecle. Nous, hommes du XIXe siecle, qui nous piquons d'exactitude, souvent plus que de raison, en sommes-nous choques? Et d'ailleurs, combien de spectateurs songent a comparer la date des costumes avec celle de la piece? La plupart ignorent sans doute que les costumes du \_Misanthrope\_ peuvent faire question.

Mais bien mieux, pendant qu'a la Comedie-Francaise, on joue \_le Misanthrope\_ en manteaux courts, on continue a le jouer a l'Odeon en habits carres. Toutefois, comme l'exemple est contagieux, un des acteurs a eu l'idee de jouer le role d'Acaste en manteau, comme rue de Richelieu, tandis que tous les autres personnages conservent l'habit carre. Or, bien peu de spectateurs s'apercoivent de ce qu'il y a de disparate dans ce melange de modes qui ne sont point de la meme epoque. Cependant, nous serions choques si on introduisait dans une comedie contemporaine en habits noirs un personnage habille a la mode de 1830. C'est qu'avec le temps, on ne s'attache qu'aux caracteres generaux et qu'on neglige les differences, pourtant considerables, qui naissent de la comparaison des traits particuliers.

Il va de soi que l'idee qui se forme en nous des costumes d'une epoque est d'autant plus generale qu'elle repose sur un plus grand nombre d'exemplaires pris, soit dans un meme temps, soit dans des temps successifs. Cette idee, d'ailleurs, nait en nous, comme toute idee, par la reunion des caracteres communs qui nous frappent dans ce grand nombre d'exemplaires. Il suit de la que l'idee que nous avons du style d'une epoque, que nous avons traversee, est generale et non particuliere, et que, lorsqu'il s'agit de mise en scene, nous devons realiser dans la decoration, dans l'ameublement et dans les costumes cette idee generale qui est seule intelligible pour notre esprit et qui, seule, est pour nous la verite. En outre, on peut remarquer que les idees particulieres des contemporains, se changeant peu a peu en idees de plus en plus generales a mesure que leur point de depart s'enfonce dans les brumes du passe, il arrive un moment ou elles se fixent dans des types generaux desormais invariables, au moins dans les previsions actuelles, et auxquels nous devons rapporter tout ce que nous creons aujourd'hui dans le but de représenter telle ou telle epoque passee. Ce sont donc, dans ce cas, ces types generaux et invariablement fixes dont le theatre nous doit la representation fidele, puisque eux seuls repondent aux formes que le temps a imposees a nos idees. Il y a donc un degre d'exactitude au dela duquel la mise en scene deviendrait non seulement antitheatrale, mais meme antiartistique. Une piece qu'on exhumerait au bout de cinquante ans, dans les memes decorations et avec les memes costumes qu'a sa premiere representation, nous ferait l'effet d'une veritable caricature; car, en bien des points, elle pourrait se trouver en contradiction avec les types que le temps aurait formes dans notre esprit.

Ce qui precede nous amene donc a deux consequences importantes. La premiere est que, lorsqu'une piece a fourni sa carriere et qu'on n'en

peut prévoir une reprise prochaine, il est désirable de détruire la mise en scène. C'est d'ailleurs, lorsqu'une pièce quitte l'affiche après avoir épuisé son succès, l'effet de l'usure naturelle des choses. On ne peut emmagasiner à l'infini des décors dont on ne prévoit pas l'utilité prochaine, et dont quelques-uns peuvent être fatigués et détériorés par l'usage. Il en est de même des costumes. La mise en scène se trouve donc détruite *\_ipso facto\_*. La seconde conséquence est que, lorsqu'on reprend une pièce depuis longtemps disparue de l'affiche, il n'y a pas lieu de reproduire identiquement la mise en scène primitive.

Sur le premier point, on pourrait s'imaginer que la règle ne s'impose point au répertoire classique, tragédies et comédies, que la mise en scène en est immuable et si bien établie qu'on n'y puisse espérer faire aucun changement. Ce serait une erreur de penser ainsi d'autant que, par suite de la révolution qui, vers la fin du siècle dernier, a modifié l'art des décorations et des costumes, la mise en scène de nos chefs-d'œuvre classiques est toute moderne. Elle a pu varier et, en effet, elle a souvent varié et variera encore. S'il s'agit de pièces grecques ou romaines, il est d'ailleurs évident que le point de vue d'où on a successivement jugé l'antiquité s'est fréquemment déplacé, et que la même représentation ne pourrait satisfaire les spectateurs actuels, après avoir satisfait ceux des deux derniers siècles. Si donc il y a des traditions en ce qui concerne le jeu et la diction des acteurs, il n'en saurait être de même des décorations et des costumes. En outre, les changements d'acteurs finissent par nécessiter une nouvelle mise au point. Le goût du public, variable d'une génération à l'autre, se lasse peu à peu du même spectacle, et il lui semble, à tort ou à raison, qu'en introduisant quelque variété dans l'appareil théâtral, on pourra se rapprocher d'un idéal qu'en fait on n'atteint jamais.

Ces diverses raisons font donc une loi de ne pas laisser les œuvres classiques s'éterniser dans le même état représentatif. Après les avoir fait figurer un an ou deux au répertoire courant, il est bon de les démonter complètement pour la plupart, et d'attendre quelque temps avant d'en faire une reprise.

D'ailleurs le procédé qui consiste à renouveler, les rôles un à un, soit par le moyen de doublures, soit en utilisant les nouvelles acquisitions du théâtre, est utile s'il ne s'agit que de remédier à un accident imprévu ou de favoriser les débuts d'un acteur; mais en soi il est mauvais, parce qu'il porte le trouble dans un ensemble habilement combiné, et parce qu'il ne permet pas de plus larges corrections qu'autorise seule une nouvelle mise en scène. C'est ainsi qu'à l'heure actuelle il me paraît nécessaire de retirer *\_Phèdre\_* du répertoire de la Comédie-Française (nous en verrons plus loin les raisons), et d'attendre un certain temps avant d'en faire une reprise étudiée.

S'il s'agit, non plus de pièces grecques ou romaines, mais d'une œuvre dramatique dont le sujet a été pris dans le monde contemporain de l'époque où elle a paru pour la première fois à la scène, il faut distinguer si l'œuvre est ancienne ou moderne. Les pièces qui datent d'une époque de l'histoire pour laquelle le temps a fait son office, en créant des types généraux qui sont aujourd'hui à peu près fixes, sont plus faciles à monter parce que déjà ces types ont été réalisés sur la scène et que d'autres arts, la peinture, la gravure et la sculpture, en ont en quelque sorte vulgarisé la connaissance. On a vu cependant, par l'exemple que nous avons cité du *\_Misanthrope\_*, qu'il y a place, même dans ces cas-là, pour des écarts considérables.

La difficulté est quelquefois plus grande pour des oeuvres modernes, dans lesquelles il faut précisément réaliser pour la première fois des types qui commencent à se former dans notre esprit, et dans lesquels il y a encore prédominance de traits particuliers, variables dans la mémoire de chacun de nous. Cette question a été justement agitée, récemment à propos de la reprise d'Antony. C'est le cas de remarquer combien il est heureux que toute mise en scène soit de sa nature destructible; car si par impossible on avait conservé celle d'Antony et qu'on nous l'eût remise aujourd'hui sous les yeux, on aurait pu sans doute espérer piquer jusqu'à un certain point la curiosité d'une partie du public, mais très certainement elle aurait produit un effet définitif désastreux et aurait été contre le but qu'on s'était proposé et qui ne pouvait être que celui de nous toucher et de nous émouvoir. Il nous aurait été impossible de prendre au sérieux une gravure de mode surannée; et le ridicule du spectacle aurait été en nous un obstacle insurmontable à l'épanouissement de la sympathie.

Mais en fait la mise en scène d'Antony n'existait plus et il a fallu la recréer de toutes pièces. La difficulté était précisément dans le grand nombre de traits précis et particuliers dont, relativement à cette époque peu éloignée de nous, notre imagination est encore encombrée. Il fallait, pour le costume d'Antony, éviter le ridicule auquel il ne prêtait pas jadis et auquel il ne devait pas non plus prêter aujourd'hui. Il fallait créer, comme cela s'est fait, de soi-même et insensiblement, pour des époques plus anciennes, un type général qui eût le caractère du temps sans être le personnage à la mode de telle ou telle année. On devait donc avoir grand soin de ne pas feuilleter les gravures de modes, les journaux illustres, mais de s'inspirer de portraits, de bustes, de gravures, c'est-à-dire, en un mot, d'oeuvres d'art. Leur examen collectif devait offrir un certain nombre de caractères communs et fournir les traits généraux du type à réaliser. En tout cas, ce dont il fallait bien se pénétrer, c'est que le costume d'Antony ne devait être ni une copie ni une reminiscence, mais une création au sens artistique du mot.

À l'Odeon, on n'a pas fait une étude suffisamment artistique de la mise en scène. On a tout simplement modernisé le costume d'Antony en modifiant la forme de ses collets, de ses cols et de sa cravate; on a été jusqu'à lui permettre le gant Derby; on a de même modernisé la coiffure des femmes et trop allongé leurs robes. Toutefois, je reconnais qu'on a réussi à éviter le ridicule que n'eût pas manqué d'exciter une résurrection exacte des costumes de 1830. Seulement on n'a pas réussi, ce qui demandait un effort artistique, à constituer le type théâtral d'Antony.

Ajoutons d'ailleurs que pour cette pièce tous les détails de mise en scène n'ont qu'une importance très secondaire, par la raison qu'Antony est un chef-d'oeuvre, qui restera tel au milieu des transformations scéniques que lui imposera le goût des générations successives. La postérité commence seulement pour cette oeuvre extraordinaire, qui est destinée tôt ou tard à faire partie du répertoire courant de la Comédie-Française. Les types et les costumes se fixeront d'eux-mêmes, sans qu'il soit besoin d'un travail critique réfléchi. Ce drame, pathétique et humain, rajeunira de lui-même à mesure que la société française vieillira.

En résumé, la mise en scène est un art qui n'échappe pas aux conditions auxquelles sont soumis les autres arts. C'est une imitation visible et non déguisée de la nature, mais libre et synthétique, et partant

creatrice, et qui est, par rapport aux choses et aux etres pris comme modeles, ce que sont toutes nos idees par rapport aux objets ou aux phenomenes souvent innombrables qui ont contribue a les former en nous. Faire de la mise en scene une copie servile de la realite serait d'abord une impossibilite materielle, et ensuite, quand le temps est un des facteurs de la question, un non-sens artistique, puisqu'elle serait en perpetuelle contradiction avec les lentes, mais ineluctables transformations que les lois de l'esprit imposent a toutes nos idees. Enfin il faudrait que chaque objet du monde exterieur eut une representation identique dans chaque cerveau humain. Quelques auteurs modernes qui se piquent d'une exactitude scrupuleuse se leurrent eux-memes, parce qu'ils ne se rendent pas compte que ce qu'ils prennent pour la realite n'est qu'une image et qu'une interpretation de la nature, modifiable suivant le temperament, la constitution physique et l'adaptation physiologique de chacun de nous.

Il faut reconnaitre que la realite est en soi quelque chose qui echappe a la certitude humaine, et que pour un meme objet il y a autant d'images differentes de cet objet que d'observateurs. Et, en effet, ce que nous appelons realite n'est en fait qu'une oeuvre d'art qui a pour auteur l'artiste que la nature a cache au fond de chacun de nous. La pretention qu'a l'ecole realiste d'etre plus vraie que l'ecole idealiste n'est, chez beaucoup de ses adeptes, qu'une infirmité intellectuelle qui consiste a croire les images qui se forment dans notre oeil plus ressemblantes que celles qui se forment dans l'oeil de nos semblables. Ou la theorie realiste ou naturaliste reprend de sa valeur et de son importance, c'est lorsqu'elle nous fait une loi de substituer la vue directe et immediate des objets a leur vue indirecte et mediate, c'est-a-dire de repousser l'interposition, entre la nature et nous, de temperaments artistiques differents de notre propre temperament.

Ajoutons que beaucoup de personnes restreignent la verite a la particularite. Or une idee generale n'est pas moins vraie qu'une idee particuliere; l'une s'applique a un plus grand nombre d'objets, l'autre a un plus petit nombre, voila tout. Un decor representant un paysage ne sera pas en contradiction avec la verite parce qu'il laissera de cote un nombre plus ou moins grand de details particuliers faciles a constater dans tel ou tel paysage reel. Seulement, il est une oeuvre artistique et correspond exactement, par son degre de generalite, a ce qu'est une idee dans l'ordre intellectuel. De meme un costume de theatre doit etre une oeuvre d'art et nous donner l'idee du costume d'une epoque, ce a quoi il parviendra sans etre tel ou tel costume particulier de cette epoque. C'est d'ailleurs la un sujet que des pages ajoutees a des pages n'epuiseraient pas. En ces matieres, il est inutile de chercher a convaincre ceux qui ne se sont pas rendu compte de la maniere synthetique dont se forment les idees dans leur esprit. Nous y reviendrons au surplus dans la suite, quand nous nous occuperons plus particulierement de la mise en scene des personnages de theatre.

## CHAPITRE XXIII

De la representation des oeuvres classiques.--Du plaisir theatral.--De la sensation du beau.--Analyse de cette sensation.

J'aborde un sujet dont l'interet ne le cede pas a l'importance: la mise en scene des chefs-d'oeuvre classiques de la litterature francaise.

Sujet vaste, qu'il faut s'empresse de limiter, en ecartant autant que possible tout ce qui dans l'etude esthetique de ces oeuvres dramatiques ne se rapporte pas a la mise en scene. Des les premieres pages de ce volume, nous avons dit l'interet superieur qui s'attache a la representation des oeuvres classiques. Elles marquent le niveau superieur ou s'est eleve le genie francais, ou mieux le point culminant qu'a pu atteindre en France l'art dramatique, sous sa forme la plus simple et la plus severe. Pour les poetes, c'est un exemple toujours present, qui domine leurs efforts, ne les laisse jamais satisfaits de leurs propres ouvrages et les pousse dans la voie indefinie du progres. Corneille, Racine et Moliere servent de conscience, soyons-en surs, a ceux-la memes qu'enivre la popularite, et que semble aveugler le contentement de soi-meme.

Ces representations ne sont pas moins salutaires au public; et n'auraient-elles que le merite de former et de purifier son gout, d'elever et d'agrandir son esprit, qu'elles contribueraient ainsi a la culture generale des lettres, au maintien des bonnes moeurs et aux insensibles progres de la civilisation. C'est surtout en se demandant comment les representations classiques forment et epurent le gout qu'on met en evidence l'attrait qu'elles ont seules le privilege d'exercer et la raison secrete de l'empire qu'elles prennent sur ceux qui ont une fois senti le plaisir particulier qu'elles procurent. Depuis plusieurs annees j'ai assiste a un tres grand nombre de ces representations, et c'est un point que je me suis efforce d'eclaircir, en analysant mes propres impressions et en les comparant avec celles que me semblait eprouver la salle tout entiere.

Il est certain que les hommes ne vont chercher au theatre que des sensations, ce qu'en un mot nous appelons du plaisir. Personne n'entre a la Comedie-Francaise avec la pretention de se rendre meilleur, de former son gout, d'elever son esprit. A cet egard notre amour-propre, qui souvent se contente de peu, nous fait juger notre esprit assez eleve, notre gout suffisamment delicat et nous entretient dans l'estime de nous-memes. Les salles de theatre seraient vides si elles ne devaient se remplir que de personnes qu'y ameneraient des motifs aussi louables. Non, le mobile qui nous pousse au theatre n'est pas aussi desinteresse qu'on le pense; nous voulons y gouter du plaisir dans toute la force du terme et y eprouver des sensations reelles, qui mettent en emoi notre organisme tout entier. On se tromperait d'ailleurs si on croyait que nous sommes ici en contradiction avec ce que nous avons dit dans le commencement de cet ouvrage, car il y a un ordre de sensations auxquelles on ne parvient que par un effort constant et une puissante application de l'esprit, et que par consequent la moindre distraction empecherait de naitre en nous.

Tous les jours il peut nous arriver d'assister a des comedies plus spirituelles ou plus amusantes que les comedies de Moliere, a des drames plus interessants ou plus poignants que les tragedies de Corneille et de Racine. On outrepasserait la verite en voulant prouver que toutes les pieces le cedent en gaiete ou en force dramatique aux oeuvres classiques: ce n'est pas vrai. Pour moi, j'avoue tres humblement, m'etre souvent beaucoup plus amuse a certaines pieces du Palais-Royal, du Vaudeville ou des Varietes qu'a la representation des Femmes savantes ou du Misanthrope; et en depit d'une rhetorique froide et gourmee il faut reconnaitre que le rire, le fou rire meme, est un plaisir que nous recherchons et dont il ne faut pas rabaisser la valeur. De meme, a des drames de l'Ambigu ou de la Porte-Saint-Martin, j'ai eprouve des sensations de pitie, de terreur ou d'anxiete beaucoup plus fortes que

celles que m'ont jamais causees les heros ou les heroines des plus belles tragedies; et ces impressions ont pour nous des voluptes auxquelles nous goutons avidement et qui nous arrachent des applaudissements et des cris. Or ce qu'il faut bien comprendre, c'est que les sensations que nous font éprouver les oeuvres classiques sont tout aussi reelles, mais qu'elles sont d'un autre ordre, et d'un ordre superieur. C'est donc precisement leur realite qu'il faut mettre en evidence, car c'est par leur realite que ces jouissances artistiques ont du prix pour les hommes, les attirent et les sollicitent avec une force qu'elles n'auraient pas si elles n'avaient a leur offrir qu'un semblant de plaisir ideal et platonique. Or, a l'egard de cette realite, il n'y a pas de doute a avoir.

Quand commence une representation tragique les spectateurs sont d'abord simplement attentifs, les uns parce qu'ils se disposent a un plaisir ineffable qu'ils connaissent, les autres par l'intuition qu'ils ont de ce plaisir, un certain nombre enfin par respect, par convenance ou meme seulement par imitation. La plupart n'entrent que tres peu dans les raisons longuement deduites de l'exposition et ne s'attachent que mediocrement aux preliminaires de l'action. Mais peu a peu l'interet s'accroit, a mesure que la passion se degage et que sous le personnage historique ou legendaire apparait le type humain cree et mis en scene par le poete, c'est-a-dire a mesure que l'art se manifeste et que le genie du poete, s'essayant a un jeu divin, infuse dans les fantomes qu'il evoque a nos yeux la vie et toutes les passions qui en font le charme ou l'horreur. Alors, pour peu que la decoration soit decente, que le jeu et la declamation des acteurs s'accordent avec le texte poetique, il arrive un moment, une scene, une situation ou l'art se manifeste sous sa plus parfaite expression, ou tous les moyens si patiemment combines, ou tous les efforts si longuement accumules aboutissent enfin, et ou l'idee, arrachee de l'esprit, de l'ame et des entrailles du poete, se degage de ses langes et se dresse a nos yeux, eclatante de verite et toute palpitante de vie, belle dans sa nudite sans defauts comme l'Anadyomene antique. A ce moment un trouble profond et delieeux envahit notre etre tout entier, une angoisse inquiete, haletante nous etreint, pareille a l'emotion de l'amant qui surprend un signe adore; un besoin d'air et d'espace infini semble nous soulever, comme ces reves qui nous donnent des ailes; puis a cette volupte etrange et rapide succede un attendrissement qui se resout en larmes, et bientot la lassitude qui suit ce moment de plaisir supreme nous permet de mesurer la puissance de la commotion dont tout notre etre a ete ebranle. Or cette sensation, ce n'est pas la pitie que nous inspire Iphigenie qui nous la donne, ni la double angoisse de Chimene, ni l'enthousiasme contagieux de Pauline, ni la rage d'Hermione; non, cette sensation, dont le dieu nous secoue apres avoir secoue le poete, n'est autre chose que la sensation du beau, c'est-a-dire ce trouble presque superstitieux de stupefaction et d'admiration qui s'empare de nous, lorsque nous voyons une ebauche faite de main d'homme se revetir soudain des signes superieurs de la vie dont la volonte divine a marque le front de ses creatures.

Cela est si vrai que cette sensation pourtant si forte peut etre eprouvee, identique dans tous ses effets, aussi bien a la representation d'une comedie de Moliere qu'a la representation d'une tragedie de Corneille ou de Racine, ce qui ne se concevrait pas si on devait en chercher la source dans le pathetique des situations, au lieu d'y voir un effet de la puissance de la poesie et du jaillissement de la vie, en un mot une manifestation du beau ideal, c'est-a-dire du beau concu par l'esprit et enferme par l'artiste dans un simulacre humain. C'est donc

en resume cette sensation reelle et tout organique qui constitue le plaisir particulier que nous allons demander aux oeuvres classiques. Si elle parait plus intense a la representation des oeuvres tragiques, c'est que celles-ci exaltent notre sensibilite, et, comme d'une corde plus tendue, nous arrachent des tressaillements plus aigus.

Cette sensation ne se produit pas toujours, soit par suite de nos dispositions personnelles, soit par suite de celles des comediens. Mais quand une fois on l'a ressentie, on en conserve un souvenir imperissable; on constate en soi ce gout des grandes oeuvres dont nombre de personnes parlent sans le connaitre, et on se sent en possession d'un plaisir ineffable qui surpasse de beaucoup celui que pourraient nous procurer les situations dramatiques les plus emouvantes. Quand on s'efforce d'elever et de purifier le gout des jeunes gens, de leur ouvrir l'esprit, de leur faciliter l'acces des oeuvres immortelles qui sont la gloire de l'esprit humain, on travaille en definitive (que n'en sont-ils persuades!) a leur procurer des plaisirs reels, des emotions aussi vraies, moralement et physiquement, que toutes celles auxquelles ils aspirent et enfin cette sensation du beau, qui est la jouissance supreme de l'etre humain et la raison derniere de l'art.

Mais les hommes, ai-je besoin de l'ajouter, sont de complexion differente. Aux uns, c'est la poesie qui procure seule cette sensation du beau; aux autres, c'est la peinture, a ceux-ci c'est la musique, a ceux-la c'est la nature. Dans le domaine litteraire, on peut la ressentir a l'audition ou a la lecture des oeuvres les plus diverses, et elle est d'ailleurs variable d'intensite. Si je n'ai parle que des chefs-d'oeuvre classiques, c'est d'abord qu'eux seuls nous font eprouver cette sensation dans toute son integrite et qu'ensuite je n'ai pas la pretention de juger sommairement les ecrivains et les poetes de mon epoque. Il me sera permis toutefois d'ajouter que j'ai eprouve cette sensation du beau a la representation (pour m'en tenir au theatre) de la plupart des oeuvres d'Alfred de Musset, dont le genie sait decouvrir et ouvrir cette source de vie dont le jaillissement inonde notre ame.

Pour conclure, je dirai que c'est cette sensation du beau qui est la raison des representations classiques, et la justification des subventions que l'Etat accorde a l'Odeon et a la Comedie-Francaise. Est-il un but plus noble que celui de convier a un plaisir aussi parfait et aussi pur un peuple recemment affranchi, mais libre, hélas! pour le mal comme pour le bien, echappe a la discipline avant la fin de son education intellectuelle et morale, et porte naturellement a toutes les satisfactions des sens? N'est-il pas a esperer que parmi ce peuple, ceux qui auront une fois goute et apprecie un plaisir si delicat se sentiront moins entraines vers des plaisirs grossiers? C'est la qu'est la moralite de l'art et la raison de son influence sur la destinee humaine et sur la marche de la civilisation.

## CHAPITRE XXIV

De la mise en scene tragique.--Ce qu'elle etait jadis en France.--Ce qu'elle etait chez les Grecs.--Notre imagination seule cree la mise en scene tragique.--Du caractere general de la decoration et des costumes.--La mise en scene n'est pas immuable.

Nous savons maintenant a quoi tendent les representations classiques, le but qu'elles poursuivent et la sensation supreme qu'elles s'efforcent de

faire éprouver à tous les spectateurs. Sans doute, tous ne sentent pas le beau avec une force égale, et ne sont pas d'ailleurs disposés ou préparés à subir le joug du poète; mais par l'effet physiologique de la contagion, qui se produit dans toute foule humaine, les plus indécis et les plus tièdes sont ébranlés par le spectacle de l'émotion que leur donnent les plus ardents, et bientôt il s'établit, entre ces spectateurs de tout âge et de toute condition, une sorte de communion émotionnelle, qui fait qu'une salle tout entière fond en larmes au même instant ou éclate en applaudissements.

Il y a dans toute œuvre dramatique un ou plusieurs moments psychologiques où doit se produire cette commotion, qu'il ne faut pas confondre avec celle qui est due au pathétique des situations. Elle se fait souvent sentir dès le second acte, et il suffit d'une idée, d'un vers, d'un mot, d'un geste, d'un regard, pour déterminer ce jaillissement de vérité et de vie qui nous atteint en pleine âme. Mais, dans les belles œuvres, ces deux commotions du pathétique et du beau se résolvent enfin en une seule, qui se fait sentir, en général, au quatrième acte, après lequel il ne reste plus au poète qu'à apaiser l'émotion soulevée dans l'âme du spectateur, à ramener l'équilibre dans son esprit, et à lui laisser du spectacle tragique une impression complète en soi, dont le souvenir est destiné à s'associer avec une idée de plaisir organique et de joie morale. Ce double souvenir, qui retentit longtemps au fond de nous-mêmes, nous dispose à venir de nouveau savourer cette sensation exquise; et cette disposition est précisément la marque d'un goût qui s'aiguise au souvenir et à l'espoir d'un plaisir, dans lequel se combinent également l'intelligence et la sensibilité.

Les moments psychologiques déterminés, et ils ne le sont guère d'une façon certaine qu'après une suite de représentations, à moins que des reprises antérieures ne les aient traditionnellement fixés, tout doit concourir à faire produire au drame son plein et entier effet. Il arrive assez souvent que les effets attendus et prévus ne se manifestent pas, soit par suite de la défaillance d'un ou de plusieurs acteurs, soit par suite des dispositions du public ou de la composition de la salle. D'autres fois, il y a déplacement dans les points de plus grande intensité, par suite de la prépondérance inattendue que le jeu d'un acteur donne à l'un des personnages. En dehors du succès personnel que recueille cet acteur, il n'y a pas généralement lieu de s'en féliciter; car, si on admettait de pareilles transpositions, le succès des représentations serait abandonné au hasard. Le théâtre ne peut véritablement s'applaudir que lorsqu'aux moments précis les effets attendus se manifestent dans toute leur intégrité. Dans ce cas, assez fréquent d'ailleurs dans une troupe d'élite comme celle de la Comédie-Française, on sent longtemps d'avance se dessiner le succès; il suffit au commencement de la représentation d'une intonation particulièrement juste, d'un geste d'une saisissante précision, pour établir entre la scène et la salle ce courant sympathique qui électrise en même temps les acteurs et les spectateurs. Le jeu des acteurs s'assure et s'harmonise, leur voix prend des intonations chaudes et puissantes; ils semblent posséder du génie du poète dont les pensées et les vers franchissent incessamment la rampe; les spectateurs, de leur côté, sentent leur esprit se tendre sans fatigue, leurs sens devenir plus subtils, et leur cœur prêt à battre plus rapidement sous l'étreinte du poète. À mesure que la sensibilité des spectateurs s'accroît, les acteurs, tout en sentant leur être vibrer avec plus d'intensité, deviennent plus sûrs et plus maîtres d'eux-mêmes; ils se possèdent d'autant mieux que le public se possède moins; et, dans ces

moments decisifs, quand les spectateurs sont en quelque sorte emportes hors d'eux-memes, c'est a la puissance sur soi-meme que se reconnaissent precisement les grands acteurs.

Mais on conçoit que pour faire produire a la representation d'une oeuvre classique tout ce qu'elle doit donner, il faut une savante et minutieuse preparation. Or existe-t-il ou a-t-il existe quelque part un modele que nous devons nous efforcer de reproduire dans la mise en scene tragique? Voila, il semble, la question dont la reponse determinera la direction de nos efforts dans la preparation d'une representation theatrale. Eh bien, on peut affirmer que ce modele n'existe et n'a jamais existe que dans notre imagination. Tout d'abord, si nous remontons le cours de notre propre histoire litteraire, nous verrons comment ce modele imagine a ete long a se former en nous. La mise en scene s'est bien lentement perfectionnee et nos idees sur le costume datent a peu pres de la fin du siecle dernier. Le costume tragique etait jadis de pure fantaisie, un melange d'elements modernes et anciens, un compose de plumes, de velours, de soie, le tout s'agencant en forme de tunique a l'antique, retombant sur des cnemides resplendissantes. Quant a la decoration et a la mise en scene, elles etaient ce qu'elles pouvaient au milieu des spectateurs privileges qui encombraient la scene. Ce n'est donc pas sur notre propre theatre que nous pourrions trouver le modele que nous cherchons. Pouvons-nous esperer, en remontant le cours du temps, le rencontrer sur la scene tragique elle-meme ou furent representes les drames de Sophocle et d'Euripide? Nos recherches ne seraient pas couronnees de ce cote de plus de succes.

Nous n'avons que des idees assez confuses sur l'organisation des theatres antiques; et le peu que nous en savons suffit pour nous demontrer que dans l'antiquite la decoration et le costume des acteurs etaient en partie fantaisistes et en partie hieratiques. Quant a ce que nous appelons la couleur locale et la verite historique, les anciens ne s'en preoccupaient nullement. D'ailleurs leurs personnages tragiques appartenaient a un passe purement legendaire et epique, et etaient en realite des creations de leur imagination. En pouvait-il etre autrement? C'est precisement le caractere de l'art d'etre un jeu, et c'est par la qu'il merite de charmer et d'embellir la vie. Comment donc ces memes personnages, qui composent encore aujourd'hui notre personnel tragique, prendraient-ils a nos yeux une consistance historique qu'ils n'ont jamais eue? Ce qui nous trompe, et ce qui en cela fait le plus grand honneur a l'art, c'est la verite et la puissance des passions auxquelles les acteurs pretent l'apparence materielle de leurs corps. Il ne faut donc pas s'y meprendre: il n'y a pas et il n'y a jamais eu de milieu historique concordant expressement avec ces figures tragiques. La mise en scene doit se composer non pas avec ce qui a ete ou ce qui a pu etre, mais avec les images qui, dans notre imagination, forment et composent le monde antique. Quelque parti que nous prenions, quelles que soient les recherches savantes et archeologiques dont nous nous faisons guider, jamais notre scene, avec ses personnages de creation toute poetique, ne nous offrira un tableau veritable de la vie antique; pas plus d'ailleurs que les personnages heroiques qu'ont peints Homere et Eschyle n'ont jamais ressemblé aux etres historiques dont un savant moderne, dans sa foi ardente, exhume les restes a Mycenes et a Troie. Les Grecs contemporains de Sophocle ne reconnaîtraient certainement pas la tragedie du plus grand de leur poete dans l'\_Oedipe roi\_ qu'on joue actuellement a la Comedie-Francaise. Elle est pourtant une traduction aussi fidele que possible, et la mise en scene en a ete reglee avec un gout parfait. Ils seraient choques de voir les heros et les rois descendus de leurs cothurnes et ramenes a la taille des marchands

d'Athenes, et de les entendre parler sans masques d'une facon aussi simple et aussi peu melodique. Quant aux chœurs, ils se demanderaient par quelle aberration du gout on ose leur faire declamer des strophes sur une musique qui ne s'y adapte pas metriquement. C'est que les Grecs concevaient de leur propre antiquite une image toute differente de celle que nous nous en formons, et avaient sur l'art tragique des idees tres differentes des notres. Maintenant qu'ils sont devenus eux-memes l'antiquite, ce sont eux qui nous interessent, et, a la distance ou nous sommes d'eux, nous les confondons volontiers avec leurs heros et avec leurs dieux memes, ce qui prouve bien que ce monde mythologique, heroique et historique n'existe a l'etat decoratif que dans notre propre imagination. Cela n'empêche pas d'ailleurs que la tragedie grecque et la tragedie francaise n'obeissent au meme principe essentiel, qui est la caracteristique du theatre grec et du theatre francais, a savoir la predominance constante de l'idee sur le fait et du developpement moral sur l'acte materiel.

Dans la mise en scene d'une oeuvre tragique, il est donc sage d'abandonner toute pretention a une restauration antique, inutile et impossible. On se perdrait inmanquablement dans des essais aussi vains que puerils. Ce que l'on prend d'ailleurs souvent pour des restaurations ne sont que des caricatures decoratives: c'est ainsi qu'il y a quelques annees on avait une tendance generale a jouer dans des decors de style pompeien les tragedies dont l'action nous reporte au dela des temps historiques de la Grece. Il faut donc s'efforcer d'effacer les traits particuliers et s'en tenir aux grandes lignes generales, se contenter d'une architecture simple et grande tout a la fois, de hauts et severes portiques, peu surcharges d'ornements. Le vaste espace est de tous les milieux celui qui convient le mieux a la grandeur tragique. Quant aux costumes, il faut non sans doute s'en tenir a ceux dont se contente la statuaire, qui est l'art du nu par excellence, mais ne pas s'en ecarter de parti pris, et s'en inspirer, dans le choix des tissus, auxquels on doit demander de beaux plis sculpturaux. Tout en evitant la monotonie dans les couleurs et la constante uniformite des vetements blancs, on ne doit pas rechercher des contrastes trop accentues, ni ce bariolage de tons crus auxquels il faut la brillante lumiere de l'implacable soleil. L'eclairage plus que mediocre de nos scenes modernes n'admet pas l'abus du style polychrome.

En un mot, c'est nous, hommes du XIXe siecle, qui creons tout cet appareil theatral par la puissance de notre imagination; nous projetons au dehors de nous et nous objectivons les images du monde antique qui se sont formees lentement en nous par la contemplation des statues, des vases, des medailles, des oeuvres des peintres de toutes les ecoles et de tous les temps, par le souvenir de tout ce qui nous a ete fourni par l'enseignement et par la lecture. L'idee du monde antique est en nous le resultat d'une synthese qui a combine en types generaux tous les elements divers qui se sont tour a tour enregistres en nous. Mais, puisque tout cet appareil theatral n'est que le produit de notre imagination actuelle, il en resulte que la mise en scene de nos oeuvres classiques n'est pas en soi immuable, et qu'elle est susceptible de changer comme change de generation en generation l'image que les hommes se font du monde antique. Chacune de ces oeuvres doit donc, apres un certain temps, etre retiree du repertoire, pour y reparaitre plus tard dans un nouvel etat, plus conforme aux idees nouvelles.

Nous dirons de plus, au sujet des costumes, que, quelle que soit la verite presumee de ceux que l'on choisit, ils ne peuvent etre juges et consideres a part de la personne meme de l'acteur ou de l'actrice. Il

est, en effet, a penser qu'une modification du costume sera necessaire chaque fois que le role changera de titulaire; car la premiere loi du costume de theatre, c'est d'etre en rapport avec l'age, la stature et l'air de la personne qui doit le porter. Pour produire un effet d'une puissance egale, il est necessaire que le costume change suivant l'apparence de l'acteur. Le point fixe, immuable, c'est l'effet a produire; ce qui est mobile et changeant, c'est le moyen de produire cet effet. N'est-ce pas d'ailleurs la loi naturelle? Les femmes qui veulent plaire n'ajustent-elles pas leurs toilettes a l'air de leur visage? Les acteurs et les actrices sont soumis a la meme loi. La premiere condition de tel costume est de donner a celui qui le porte un air majestueux, et non d'etre a priori de telle forme et de telle couleur. D'ailleurs, au theatre, un acteur ne se substitue pas a un autre, il lui succede; et il y a toujours au moins dans l'ajustement du costume quelque detail a modifier. Je ne parle bien entendu que des roles importants, et je ne tiens pas compte des cas fortuits ou de force majeure.

Mais je me hate d'abandonner les generalites, car je crois plus profitable de prendre un exemple particulier, qui me fournira l'occasion d'agiter plusieurs questions interessantes et importantes pour l'art de la mise en scene. Je vais donc passer en revue la mise en scene de la Phedre de Racine, telle qu'elle est reglee actuellement a la Comedie-Francaise.

## CHAPITRE XXV

Etude de la mise en scene de Phedre.--Le decor.--Comparaison avec les theatres des anciens.--De l'ornementation.--Du materiel figuratif.--Son influence sur la composition du role de Thesee.

Si j'ai choisi Phedre, ce n'est pas que cette tragedie offre une occasion exceptionnelle d'etude et fournisse une plus riche moisson d'exemples que toute autre; c'est uniquement qu'au moment meme ou je m'occupais de la mise en scene j'ai pu assister a plusieurs representations de cette tragedie. Si toute autre, au lieu de Phedre, eut fait partie du repertoire courant c'est celle-la que j'eusse choisie. J'en profiterai pour agiter quelques questions generales a mesure qu'elles se presenteront. Pour mettre un certain ordre dans l'ensemble des faits que nous devons passer en revue, j'examinerai successivement le decor, le materiel figuratif, les costumes et les dispositions sceniques; et ce que je chercherai surtout a mettre en lumiere, c'est le rapport direct qu'a la mise en scene avec l'interpretation du drame, c'est-a-dire son influence sur le jeu et la diction des acteurs, et par consequent sur le resultat final et total de la representation.

Nous commencerons par examiner la decoration. "La scene est a Trezene, ville du Peloponese." Telle est la seule indication portee par Racine en tete de Phedre. Le theatre represente le peristyle du palais de Thesee, entoure d'un portique a colonnes elevees. L'aspect du decor a de la grandeur et convient a l'action heroique du drame. A travers la colonnade du fond, on aperçoit une haute colline que couronnent trois temples. Comme nous n'avons que des idees fort confuses sur ce que pouvait etre la demeure d'un Thesee, je ne ferai aucune difficulte d'accepter l'architecture du decor, bien qu'elle put convenir a toute autre tragedie grecque et meme a une tragedie romaine. Mais je fais peu

de cas d'une exactitude archeologique qui n'est pas verifiable; et si l'on joue d'autres tragedies dans ce meme decor, je n'y trouve rien a blamer. Les Grecs, qui etaient des artistes, jouaient en general leurs drames devant la facade d'un palais a trois portes, decor banal et toujours le meme; la porte du milieu donnait acces dans l'appartement du roi ou du maitre du palais, celle de droite dans l'appartement consacre aux hotes et aux etrangers, celle de gauche dans la partie du palais reservee aux femmes. Cette disposition éclairait immédiatement le public sur le rang et le role du personnage qui paraissait. Nos decorations ont perdu cet avantage. Dans \_Phedre\_, les portes de gauche et de droite donnent acces dans les appartements. Celui de Phedre est a gauche et celui d'Aricie a droite. Je ne ferai a cela aucune chicane archeologique, bien que dans les maisons antiques l'appartement reserve aux femmes ait du etre dans une meme partie de la maison.

Si l'architecture me parait heureusement appropriee, je ne saurais en dire autant de la toile du fond, qui, en definitive, represente l'acropole d'Athenes, ou une colline sainte qui lui ressemble a s'y meprendre. Trezene, comme toutes les villes grecques, avait son acropole batie sur une eminence qui dominait la ville. Le decor n'est donc pas fautif en soi, mais il peut derouter le spectateur en eveillant dans son imagination le souvenir de l'acropole par excellence, qui est celle d'Athenes. Sans doute le lieu de l'action est clairement indique des le debut de la tragedie:

Le dessein en est pris: je pars, cher Theramene,  
Et quitte le sejour de l'aimable Trezene,

dit Hippolyte en entrant. Mais precisement ces deux vers et la toile du fond offrent au spectateur des associations d'idees contradictoires. Il y a donc la une modification necessaire a faire, d'autant plus que dans la piece on parle d'Athenes a differentes reprises, et que par suite cette toile de fond doit legerement brouiller les idees d'un certain nombre de personnes.

L'ornementation du decor consiste principalement en statues dont une seule serait utile, celle de Neptune. Comme grandeur elle est, il est vrai, la principale; malheureusement elle est mal placee, releguee qu'elle est au fond a droite, sur un plan recule. Il serait donc desirable qu'on la changeat de place, et qu'on la mit, par exemple, au premier plan, a droite. De la sorte, lorsque Thesee invoque Neptune, l'acteur pourrait s'adresser directement au simulacre du dieu, et ne serait pas contraint de lui tourner le dos, comme cela a lieu actuellement, etant admis qu'il est plus poli de tourner le dos a un dieu qu'au public. Ce deplacement aurait en outre l'avantage de forcer a l'enlevement d'un hemicycle dont nous parlerons plus loin. Dans nos pieces modernes, chaque fois qu'un personnage s'adresse a la divinite, il se tourne vers son image, si celle-ci figure dans la decoration. Il n'y a qu'un cas ou l'acteur peut tourner le dos a celui qu'il evoque ou qu'il invoque, c'est lorsque celui-ci est un fantome qui n'a de realite que dans l'imagination du personnage. C'est alors pour le public qu'on objective une apparition qui est entierement subjective pour le personnage. Mais chaque cas doit d'ailleurs etre etudie en lui-meme. Je ne ferai pas d'autre observation en ce qui concerne la decoration et je passe au materiel figuratif.

On sait ce qu'un homme d'esprit disait d'un distique qu'on venait de lui lire: il est fort joli, mais il y a des longueurs! Eh bien, le materiel figuratif consiste en trois sieges et l'on peut dire qu'il est excessif.

A gauche on a place un fauteuil, a droite un tabouret et un banc en forme d'hemicycle. Le premier siege est indispensable, car c'est lui que les suivantes de Phedre approchent de leur maitresse, lorsque, a son entree, au premier acte, elle est pres de defaillir. Le second peut etre admis; et c'est lui qui servira a Thesee, si l'on croit, ce qui est pour moi un point douteux, qu'il soit necessaire a celui-ci de s'asseoir. Mais c'est, a mon avis, une faute de mise en scene que d'avoir installe a droite, au premier plan, un banc en forme d'hemicycle. On pourrait tout d'abord insister sur le peu de convenance architecturale de cet hemicycle, attendu qu'il n'est pas necessite par une forme particuliere du mur du peristyle. Il n'est pas probable qu'un hemicycle ait jamais ete place de la sorte sous un portique. Mais toutes les raisons qu'on pourrait faire valoir dans cet ordre d'idees ne seraient que des raisons d'architecte ou d'archeologue, et par consequent seraient les plus vaines du monde, si cet hemicycle etait impose par la mise en scene et favorisait, soit le developpement de l'action, soit le jeu des acteurs.

Or, et c'est la la seule raison valable en fait de mise en scene, cet hemicycle, non seulement est inutile au developpement de l'action, mais encore nuit au jeu des acteurs et a la plus funeste influence sur l'attitude de Thesee. L'acteur, en effet, supposant qu'un siege est fait pour s'en servir, a la malencontreuse idee de s'asseoir sur cet hemicycle. Malheureusement la forme semi-circulaire n'est pas favorable a la severite de l'attitude et favorise au contraire une certaine, nonchalance qui manque de grandeur au theatre et nuit au caractere majestueux que doit conserver Thesee aux yeux des spectateurs. En outre, en offrant ainsi au heros un siege aussi defavorable, le metteur en scene devient en partie responsable de l'interpretation defectueuse du role. En dehors du cinquieme acte, ou Thesee ecoute le recit de Theramene, accable et par consequent assis, il n'y a qu'un moment dans la tragedie ou l'on puisse supposer que Thesee prenne un siege; c'est au commencement du quatrieme acte. Quand la toile se leve, Thesee est assis (pour cela le siege sans bras suffit); et cette attitude resulte du sentiment qu'eprouve le heros. Il vient d'entendre l'accusation portee par Oenone, et il interroge celle-ci, meditant sur la cruaute de ce coup du destin qui l'attendait a son retour dans son palais. Toute cette premiere partie de l'acte a un caractere deliberatif qui permet a Thesee d'etre assis. L'agitation du heros est interne et ne deviendra en quelque sorte externe que lorsque le sentiment qui l'anime, de deliberatif qu'il etait, deviendra resolutif. Or, le discours de Thesee prend deciderement le caractere actif et resolutif aux premiers mots que lui adresse Hippolyte. Le heros se dresse alors et jette a son fils ce vers qui l'accable:

Perfide! oses-tu bien te montrer devant moi?

A partir de ce moment, jusqu'a celui ou Thesee tombe sur son siege en apprenant la mort de son fils, jamais il ne doit plus s'asseoir. Le courroux aveugle qui s'est empare de lui, l'exasperation nerveuse qui l'agite et qui s'echappe au dehors, comme une flamme d'une fournaise ardente, a pour premier effet une tres forte tension musculaire qui s'oppose au flechissement necessaire a l'action de s'asseoir. Prendre un siege c'est, pour l'acteur qui joue le role de Thesee, mettre son etat physique en contradiction avec l'etat moral du personnage, car ce serait l'indice d'une detente dans la colere du heros. Si Thesee s'asseyait, c'est qu'il reflechirait; et s'il reflechissait, il suspendrait les imprecations qu'il lance contre Hippolyte. Si au quatrieme acte il ne s'assied point, c'est qu'a la colere a succede l'inquietude, nouveau sentiment qui maintient son agitation et appelle encore de nouvelles

decharges nerveuses sur le systeme musculaire.

Au lieu de ce jeu naturel, dicte par l'etat physiologique de Thesee, l'acteur qui remplit ce role a le tort, pendant une partie de la scene avec Hippolyte, tantot de s'asseoir sur l'hemicycle, qui le force a une attitude abandonnee, absolument contradictoire, tantot de jouer debout sur la marche de l'hemicycle: or Thesee, dans l'etat d'agitation ou il se trouve, ne pourrait supporter d'etre ainsi rive a un aussi etroit espace. Concluons donc que si on avait pense que cet hemicycle ne put servir on ne l'aurait pas place au premier plan; il denote, par consequent, une fausse conception du role de Thesee, et c'est ainsi que la mise en scene pousse un acteur a une facheuse interpretation de son role.

Cet exemple est de nature, il me semble, a faire saisir toute l'importance de la mise en scene. Un objet, insignifiant a premiere vue, prend souvent une valeur considerable et agit alors fatalement sur le jeu des acteurs et sur l'effet general du drame. Les quelques reflexions que nous inspirera l'examen des costumes nous conduira a la meme conclusion.

## CHAPITRE XXVI

Du costume tragique.--Accord du costume avec les peripeties du drame.--Du costume de Theramene.--L'uniformite de costume concorde avec l'unite passionnelle d'un role.--Du costume de Thesee.--Les accessoires doivent convenir au texte et a l'action.--Du costume d'Hippolyte.

La reforme du costume tragique commencee par Lekain et Mlle Clairon a ete achevee par Talma. Aujourd'hui, toute tragedie est jouee avec des costumes qui sont censes reproduire ceux de l'epoque a laquelle se passe l'action. Il ne faut pas toutefois, ainsi que nous l'avons deja dit, s'exagerer la verite de ces costumes, qui n'est jamais que relative. On atteint une vraisemblance et une exactitude suffisantes quand les images que l'on produit aux yeux des spectateurs s'accordent avec les types qui se sont formes dans l'imagination de la plupart des hommes de notre temps. Toute recherche d'archeologie est vaine si elle contrarie l'idee que nous avons des costumes de telle ou telle epoque. Les documents sur lesquels on peut s'appuyer, tels que statues, vases, camees, medailles, bas-reliefs, peintures, etc., sont deja des oeuvres d'art, c'est-a-dire qu'ils ne nous offrent qu'une verite ideale et des combinaisons purement imaginatives. Si par impossible on pouvait arriver a une verite absolue et nous représenter nos tragedies dans les veritables costumes des contemporains de Thesee ou de Pericles, de Tarquin ou d'Auguste, nous ne les trouverions nullement ressemblants a ceux que nous propose notre imagination, et l'artiste en nous reclamerait avec raison contre ce mepris et cet oubli de l'ideal.

Qu'on ait encore et toujours a faire quelques progres dans la composition et dans le port de ces costumes de theatre, cela se concoit, surtout si on ne perd pas de vue l'essentiel, c'est-a-dire l'harmonie generale. On peut dire toutefois qu'a notre epoque l'art du costume a atteint un tres haut degre de perfection, et que s'il se commet quelques fautes de gout ce n'est jamais que dans des cas isoles. Ce ne sont donc pas les costumes en eux-memes qui nous offrent un sujet d'etude interessant, mais le rapport du costume a l'action et a la situation des

personnages et son influence sur le jeu des acteurs. En se plaçant à ce point de vue, on s'aperçoit bien vite que l'art du costume tragique a encore un progrès nécessaire à faire pour que la réforme soit complète et que la mise en scène s'accorde avec les conceptions dramatiques.

C'est précisément ce que nous allons voir en examinant les costumes de *Phèdre*. Il est admis que les costumes de confidentes sont faits d'étoffes de couleur, et généralement de tons bruns ou jaunes. Le blanc sied aux grands rôles et la pourpre est particulièrement réservée aux rois. Dans *Phèdre*, Oenone et Thémis ont des costumes appropriés à leurs conditions. Toutefois celui de Thémis a un aspect un peu biblique, qui conviendrait mieux à un apôtre qu'au gouverneur d'un prince grec. Thémis paraît descendre d'une toile de Poussin. Mais ce n'est là qu'une critique peu importante. Le point plus intéressant sur lequel je crois devoir appeler l'attention, c'est sur la modification de costume qui s'impose à Thémis au cinquième acte. Est-ce vraiment dans cet accoutrement flottant, sans chapeau et sans armes, que Thémis accompagnait Hippolyte? Il semble qu'il vienne de faire une promenade idyllique autour du lac de Genesareth. Si on ne croit pas devoir adjoindre à son costume un chapeau de voyage et des armes, il est au moins essentiel que, lorsque bouleversé et atterré il reparait aux yeux de Thésée, il porte son long et ample vêtement de dessus relevé et serré à la ceinture. Cette modification de costume (celle que j'indique ou toute autre produisant un effet analogue) concorderait avec la série des actes accomplis par Thémis; et, lorsqu'il se présente devant les spectateurs, son aspect seul indiquerait qu'il n'est pas demeuré dans le palais, et que, parti avec Hippolyte, il a précipité son retour pour apprendre à Thésée la mort de son malheureux fils. Voilà donc une modification de costume qui résulte des péripéties de la pièce; car il est nécessaire que Thémis porte et conserve ainsi la trace de l'événement tragique auquel il a été mêlé directement.

Si nous passons à l'examen du costume de Thésée, nous verrons la marche de l'action exiger, au contraire, une uniformité absolue, sans modification aucune. En soi, ce costume ne me paraît approprié ni à la situation ni au caractère du héros grec. Quand il entre en scène, on est frappé de l'aspect magnifique de son costume, surtout de ses cimérides brillantes et de son casque à cimier que surmonte un panache éclatant. L'aspect n'est pas tel qu'il devrait être. Si on nous représentait Thésée au cours d'un de ses exploits amoureux, il ne saurait être trop magnifiquement vêtu; mais ici il nous apparaît comme un émule d'Hercule, un coureur d'aventures héroïques, un rude guerrier, à peine échappé des prisons d'Épire. L'aspect de Thésée doit être fruste et farouche, et ne pas éveiller en nous l'idée d'un Agamemnon majestueux et glorieux; il ne nous apparaît pas au milieu d'un camp, entouré de son peuple et escorté de héros, mais accompagné de quelques compagnons rudes comme lui, portant la trace des revers qu'il vient d'essuyer. Rien dans son costume ne doit sentir la parade. Son casque doit être sans panache ni cimier; ses armes, ses cimérides, fortes, d'un aspect plus solide que brillant. Par-dessus sa tunique, j'aimerais lui voir une casaque de guerre, sur laquelle pourrait alors flotter le royal manteau de pourpre. Surtout ce manteau devrait être taillé dans un tissu un peu épais, afin d'avoir l'aspect d'un vêtement de campement, propre aux embuscades et aux nuits passées dans les gorges sauvages des montagnes. Mais tel qu'il apparaît au début de la pièce, tel il doit rester jusqu'au dénouement. Une tragédie domestique l'attend au seuil de son palais; et l'inceste se dresse devant lui, sans lui laisser le temps de la réflexion. Son aspect farouche doit d'ailleurs imprimer dans l'esprit des spectateurs une idée de rudesse inexorable; or modifier quoi que ce soit dans le costume sous

lequel il nous apparait, substituer a ce vetement de soldat un plus riche costume de roi, ce serait en quelque sorte laisser planer l'espoir d'une magnanimite qui n'est pas dans son caractere entier et violent. La marche de l'action exige donc l'uniformite dans le costume de Thesee, ce qui est admis d'ailleurs, mais reclame qu'on en eteigne tous les eclats.

Le costume d'Hippolyte ne me parait pas preter a la critique; il est ce qu'il doit etre, jeune et elegant dans sa simplicité. Il consiste uniquement dans une tunique de laine blanche. Mais il est un detail sur lequel j'appellerai l'attention de l'acteur charge de ce role, et dont je dois parler, puisqu'il se rapporte precisement a la mise en scene. Hippolyte parait deux fois, son arc a la main, notamment dans la premiere scene, lorsqu'il ouvre la tragedie avec ce vers:

Le dessein en est pris, je pars, cher Theramene.

C'est meme sans doute ce vers qui est cause de l'erreur. Hippolyte fait part a Theramene du dessein qu'il a forme de partir a la recherche de son pere, et de partir sans delai, voulant se soustraire aux charmes de la jeune Aricie; mais son char n'est pas dispose, ses chevaux ne sont point attelés, ses gardes ne sont point prêts a l'accompagner: tous ces soins regarderont precisement Theramene, son gouverneur. D'ailleurs Hippolyte n'a point revetu le costume de voyage. Pourquoi des lors tient-il son arc a la main, ses armes etant la derniere chose qu'il ceindra ou qu'il prendra avant de monter sur son char? J'ajouterai que cet arc est plutot une arme de chasse qu'une arme de guerre et se trouve par suite en contradiction avec ce vers de la tragedie:

Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune.

C'est donc une faute de mise en scene que de faire paraitre Hippolyte un arc a la main. Si on voulait nous le montrer en tenue de depart (ce qui est contraire a la situation), il aurait fallu lui mettre a la main une de ces lances que les vases grecs donnent aux heros, aux Ajax et aux Diomedes.

## CHAPITRE XXVII

Rapport du costume avec la personnalite.--Le costume doit s'accorder avec les etats psychologiques d'un personnage.--Du costume de Phedre.--Influence du costume sur le jeu et sur la diction.--Les costumes de l'Iphigenie\_.

Nous arrivons a l'examen du costume le plus important de la tragedie, celui de Phedre elle-meme. Nous avons vu, a propos du role de Theramene et de celui de Thesee, que la variete ou l'uniformite de costume depend d'une loi qui a sa raison d'etre dans le developpement de l'action dramatique. Le role de Phedre nous montrera, avec bien plus de force encore, la necessite d'achever la reforme du costume tragique, en l'associant en quelque sorte plus etroitement aux mouvements des passions.

Dans le monde, aussi bien que sur le theatre, le costume est une partie visible de nous-meme; c'est lui qui, avec notre figure et nos mains, compose notre aspect exterieur. C'est ainsi, les mains et la figure nues, mais couverts de leurs vetements habituels ou de costumes de

circonstance, que se fixent dans notre souvenir toutes les personnes qui appartiennent à notre vie intime, à celle de notre âme. Nous ne les voyons jamais dans leur nudité sculpturale; le nu est un état sous lequel nous ne les connaissons pour ainsi dire jamais et sous lequel, le cas échéant, nous ne les reconnaitrions pas. Chez tous les peuples civilisés, qui ne vivent point sous des climats brûlants, le costume s'est superposé au corps, nous en voile les formes, un grand nombre de mouvements, et se substitue à lui dans les images qui se forment d'une façon durable dans notre esprit. Il est donc impossible que le costume n'ait point part à toutes les modifications physiques et morales auxquelles nous sommes soumis incessamment.

Et de fait il en est ainsi. Un homme vif, actif, ne s'habille pas ou ne porte pas ses vêtements comme un homme lent et paresseux. Une femme paree de sa dignité mondaine n'a pas le même aspect extérieur que la même femme, sous les mêmes vêtements, prête à s'abandonner dans l'intimité à l'entraînement de son cœur. Son corps, auquel sa fierté donnait une sorte de rigidité, ploie et assouplit ces mêmes vêtements sous l'effort du mouvement passionné qui l'agite. Voici un homme, il y a quelques heures correct dans sa tenue d'homme du monde, dont une nuit de jeu a pâli et bouleverse les traits: est-ce que ses vêtements ne porteront pas la trace de son anxiété fiévreuse et ne prendront pas, comme son visage, un aspect dévasté? À plus forte raison la femme languissante et malade ne s'habillera pas comme la femme qui recherche l'admiration des hommes et brave la jalousie des autres femmes.

Il est inutile d'insister, car ce sont là en quelque sorte des lieux communs. Il me reste à faire remarquer que, précisément, notre théâtre contemporain tient grand compte, même parfois avec excès, de ces nuances psychologiques de costume. À la scène, les comédiens modifient leur costume selon les différents actes de la vie; et les femmes, soit qu'elles recherchent un effet de similitude ou de contraste, ajustent les couleurs de leurs robes à celles de leurs pensées. Aussi les personnages y prennent un caractère remarquable de vérité et de naturel. Comment se fait-il que dans la tragédie on n'ait pas davantage senti la nécessité d'ajuster l'aspect des personnages aux divers états psychologiques qu'ils traversent? Sans doute, il faut le faire avec une grande sobriété et ne pas se laisser entraîner à l'unique représentation de faits matériels qui jouent un rôle très restreint dans la tragédie; mais quand un état moral est de nature à agir sur tout l'être, l'unité absolue de costume peut être parfois un contresens et avoir une influence funeste sur la composition d'un rôle.

Dans la tragédie de Racine, telle qu'on la représente, Phèdre est vêtue d'une simple tunique rattachée sur l'épaule par des agrafes, serrée à la taille par une ceinture et tombant jusqu'aux talons. Phèdre est à demi décolletée et ses bras sont nus jusqu'aux épaules. Au premier acte, un simple voile de gaze est fixé sur sa tête. Sauf le voile, c'est le vêtement qu'elle conserve pendant tout le cours de la représentation. En soi, le costume est heureusement combiné, gracieux et en même temps d'une élégante sévérité. Mais, néanmoins, l'aspect de Phèdre, lorsqu'elle paraît sur la scène, n'est pas tel qu'il devrait être. Lorsque son chagrin inquiet l'arrache de son lit, est-ce bien là le costume d'une femme mourante et qui cherche à mourir? Phèdre, surexcitée par la pensée qui l'obsède sans trêve, agitée par la fièvre qui la dévore, a voulu quitter sa couche, revoir la lumière du jour, peut-être retrouver quelques traces fatales de cet Hippolyte dont le fantôme habite sa pensée. Ses femmes obéissent à ce caprice impérieux d'une malade; elles la lèvent, rattachent ses cheveux avec des épingles d'or,

lui passent une large et chaude tunique qui couvre son cou, ses épaules et ses bras, et elles l'enveloppent d'une étoffe de laine ample et moelleuse qui la couvre entièrement. C'est même cette pièce d'étoffe qui devrait remplacer le voile, et que Phèdre devrait avoir ramené sur son front. Cette ample pièce d'étoffe, d'un caractère bien antique, ne joue pas, dans la mise en scène de nos tragédies, le rôle qui devrait lui appartenir. Les actrices trouveraient, dans le maniement de cette draperie toujours libre, flottante ou serrée à leur gré, l'occasion de beaux plis ou de gracieux enveloppements. Mais il faudrait apprendre à s'en servir et faire du port du costume antique une étude attentive.

Pour en revenir à Phèdre, c'est ainsi qu'elle doit sortir de son appartement, pâle et enveloppée de la tête aux pieds, succombant dans sa faiblesse sous le poids de sa coiffure et de ses vêtements. L'importance de ce costume de Phèdre est beaucoup plus grande qu'un examen superficiel ne permettrait de le croire. Dans un autre ouvrage, dans le Traité de Diction que j'ai publié il y a deux ans, j'ai insisté sur la nécessité pour un acteur de se composer un extérieur physique en rapport avec le sentiment moral du personnage qu'il représente. Or, nous avons dit que le costume fait partie de notre aspect extérieur; il faut donc le composer de manière qu'il réagisse, comme les traits du visage, sur la diction et sur le jeu qui conviennent au personnage. Dans son costume actuel, Phèdre nous apparaît, sous ses couleurs naturelles, le cou et les bras nus, vêtue d'une tunique légère qui ne pèse d'aucun poids sur ses épaules: or, il est certain que l'actrice qui remplit ce rôle ne se sentira gênée ou retenue dans ses mouvements par aucun obstacle, et que cet affranchissement de toute entrave matérielle laissera à sa personne, et par suite à ses gestes et à sa voix, une liberté qui formera un contraste avec la triste réalité de la situation décrite par le poète. Si, au contraire, l'actrice sent le poids de sa coiffure, si ses bras ont quelque peine à soulever les plis du pallium qui l'enveloppe, relève sur le sommet de la tête comme un voile; si ses pas traînent avec un certain effort la longue tunique qui descend jusqu'à ses pieds, alors elle laissera naturellement retomber sa tête; sa démarche trahira la lassitude qui l'accable; ses bras appesantis chercheront un appui sur les femmes qui l'accompagnent; ses gestes seront lents et languissants, et sa voix, sa diction prendront le caractère corrélatif de cet état physique qu'elle aura incliné vers celui qui convient au personnage de Phèdre.

Avec un costume mieux approprié à la situation, l'actrice jouera plus facilement son rôle et le jouera mieux. Ses gestes seront plus rares, car le petit effort qu'il lui faudra faire sera un obstacle suffisant à la plupart de ceux qui ne sont pas le fait d'une volonté déterminée, et ceux qu'elle aura la résolution d'achever seront d'un effet beaucoup plus saisissant, parce qu'ils trahiront l'effort.

Dans tout le premier acte, Phèdre est sous l'empire du mal qui la tue, et l'actrice en exprimera facilement tous les sentiments, si elle a en quelque sorte revêtu l'aspect extérieur du personnage. Mais à la fin du premier acte, combien change la situation! En apprenant la mort de Thésée, Phèdre reste saisie, immobile, silencieuse, ouvrant l'oreille aux perfides conseils d'Oenone, qui ne vont que trop au-devant du coupable espoir qui lui fait horreur. Au second acte, elle n'est plus la femme mourante, qui, tout à l'heure, se traînait sur le seuil de son appartement. L'animation de la vie a de nouveau coloré ses joues. Sa tête ne ploie plus sous les tresses savantes d'une chevelure que serre une bandelette d'or. Elle a quitté le pallium qui l'enveloppait et elle paraît sur la scène couverte seulement de cette tunique légère qui

laisse voir son cou et ses bras, nus jusqu'aux épaules. Ici, le costume de Phèdre, tel qu'il est composé à la Comédie-Française, a bien le caractère qui lui convient. Il déceit, chez la femme, l'espoir inavoué de toucher peut-être le farouche Hippolyte. Le contraste entre ce costume et celui du premier acte prépare la scène entre Phèdre et Hippolyte, et le jeu comme la diction de l'actrice en reçoivent une animation immédiate. En revêtant ce nouvel aspect, elle en prend le caractère. Ses gestes ne sont plus désormais emprisonnés dans ses voiles, et c'est avec toute la furie d'une femme embrasée des feux de Vénus, qu'après avoir fait au fils de son époux l'aveu de sa coupable passion, ramenée à l'horrible réalité, elle saisira le glaive d'Hippolyte pour le tourner contre elle-même.

Il est étonnant qu'on n'ait pas des longtemps senti la nécessité des modifications qui s'imposent dans le costume de Phèdre, au premier et au second acte. La raison en est certainement dans une fausse conception du costume tragique. En voulant pousser trop loin l'unité de costume, on crée, comme à plaisir, des contradictions entre l'aspect extérieur des personnages et les sentiments qui les font agir. Or, au point de vue théâtral, de telles contradictions entraînent une diction défectueuse et des gestes qui ne sont pas en situation. Entre l'aspect et le moral d'un personnage, il y a un lien qu'il n'est pas permis de briser; car, au théâtre, prendre l'aspect physique d'un être humain c'est, pour un acteur, disposer son âme à avoir le sentiment de l'état moral du personnage et se rendre capable d'exprimer les passions qui l'agitent.

Si nous nous sommes étendu sur Phèdre, cette tragédie n'est cependant qu'un exemple entre beaucoup d'autres, qui nous a permis de mettre en lumière une loi générale de la mise en scène, relative au costume. Iphigénie en Aulide se fut aisément prêtée à des remarques non moins importantes. La mise en scène de cette tragédie, telle qu'elle est actuellement réglée à la Comédie-Française, exigerait de nombreuses corrections. Laisant de côté les dispositions scéniques, qui ne sont pas toujours irréprochables, je ne dirai que quelques mots des costumes, qu'on a tort de ne pas mettre d'accord avec la marche de l'action et avec la situation des personnages.

Au second acte, Clytemnestre et Iphigénie doivent porter des costumes simples; mais, si Clytemnestre, qui ne quitte pas la tente d'Agamemnon, conserve jusqu'à la fin le même vêtement, il ne doit pas en être de même d'Iphigénie, qui au troisième acte doit paraître le front couronné de fleurs et enveloppée jusqu'aux pieds d'un voile d'une éblouissante blancheur, dont au cinquième acte, en s'abandonnant aux mains des soldats, elle se couvrira le visage.

Plus importantes encore sont les modifications qu'exigerait le costume d'Agamemnon. On peut, au premier acte, admettre et conserver celui qu'il porte actuellement. C'est la nuit, tout dort dans le camp des Grecs. Seul, Agamemnon veille dans sa tente, en proie à l'insomnie; il a débouclé sa cuirasse et dépose son casque et ses armes. Loin des yeux des soldats, il est redevenu père, et s'abandonne aux mouvements généreux de son âme. Mais, au second acte, le jour s'est levé; Agamemnon va paraître aux regards de l'armée, et il ne le fera que sous l'appareil imposant qui convient à celui que les Grecs ont nommé le roi des rois. Autour de ses jambes sont attachées de riches cnémides que maintiennent des agrafes d'argent. Sa poitrine est couverte d'une cuirasse, formée de bandes de métal, alternativement d'or et d'acier bruni. Trois dragons d'azur rayonnent jusqu'au col. Son glaive, brillant de clous d'or, est renfermé dans un fourreau d'argent, que soutient un baudrier tissu d'or.

Sur son front se pose un casque étincelant: d'abondantes crinières s'échappent des quatre cimiers, et l'aigrette qui le surmonte s'agite en ondulations terribles. Sur ses épaules flotte la pourpre des rois. Voilà le costume homérique sous lequel doit apparaître aux spectateurs le chef suprême des Grecs. Ce costume, splendide et majestueux, amortirait heureusement le trop juvénile éclat de celui d'Achille. Dans la superbe scène du quatrième acte, où les deux héros se mesurent, on aurait devant les yeux une scène digne de l'\_Iliade\_. Sous les dehors trompeurs d'une querelle de famille, on verrait apparaître une rivalité guerrière, prélude des longues dissensions des Grecs sous les murs de Troie. Cet appareil formidable hausserait le génie tragique de l'acteur; et le spectateur aurait alors la sensation nécessaire de l'ambition démesurée et de l'indomptable orgueil d'Agamemnon.

Après cette courte digression, je reviens à \_Phèdre\_, dont il me reste à examiner quelques-unes des dispositions scéniques, en les rattachant à une étude générale.

## CHAPITRE XXVIII

Des salles de spectacle.--De la scène.--Des zones invisibles.--De la ligne optique.--Du lieu optique.--Éléments de statique théâtrale.--Exemples.--Des mouvements scéniques dans \_Phèdre\_.

Nos salles de spectacle sont extrêmement défectueuses. Les théâtres des anciens leur étaient sans doute inférieurs sous le rapport de l'acoustique, mais ils étaient construits dans des conditions optiques très supérieures, attendu que le centre de convergence optique coïncidait presque avec le centre de figure. Dans nos théâtres, si tous les spectateurs étaient assis et dirigeaient leurs regards, comme cela serait désirable, normalement aux courbes parallèles des galeries et des loges, il y aurait un grand nombre d'entre eux qui n'apercevraient même pas la scène. Si l'on suppose une ligne horizontale, perpendiculaire à la rampe et passant par le trou du souffleur, et si l'on mène, par supposition, un plan vertical passant par ce grand axe du théâtre, ce plan sera dit le plan de symétrie optique. C'est sur ce plan que se trouveront les points d'intersection des regards des spectateurs de droite et de gauche, tandis que les regards des spectateurs faisant face à la scène lui seront parallèles. Mais en fait une partie des spectateurs prend une position oblique et tous ceux qui occupent le second rang des loges sont obligés de se lever et de se pencher d'une façon très sensible et très fatigante. Il est impossible que la mise en scène ne tienne pas compte de la disposition de nos salles de théâtre et des conditions optiques défectueuses dans lesquelles sont placés les spectateurs.

La scène est un trapèze à peu près invariable dans le sens de la largeur, mais très variable dans le sens de la hauteur et de la profondeur. À gauche et à droite sont deux zones, qui sont plus ou moins invisibles, celle de gauche a un certain nombre de spectateurs placés du côté gauche, celle de droite a un certain nombre de spectateurs placés du côté droit. Ce qui diminue toutefois un peu l'étendue de ces zones, c'est l'obliquité qu'on donne aux décors et le fréquent usage des pans coupés. Le point de l'axe du théâtre situé devant le trou du souffleur est par excellence le point de convergence optique. Quant aux spectateurs placés de face, ils échappent aux conditions médiocres

ou mauvaises dont se plaignent ceux de gauche ou de droite. Pour eux toutefois le point de convergence optique représente encore une moyenne de distance et d'obliquité. Ces dispositions étant reconnues, supposons qu'un acteur, placé au point de convergence optique, s'éloigne dans le sens de l'axe du théâtre: chaque pas l'éloignera des spectateurs et le soustraira de plus en plus à la lumière de la rampe; si, au contraire, il marche, soit à gauche, soit à droite, parallèlement à la rampe, à mesure qu'il s'avancera il se soustraira aux regards d'un nombre toujours croissant de spectateurs, selon qu'il se rapprochera de la zone invisible de gauche ou de droite; s'il s'éloigne obliquement, les deux effets se composeront. Tous les jeux de scène qui auront lieu sur un même plan parallèle à la rampe seront pareillement éclairés, tandis que ceux qui auront lieu sur des plans de plus en plus reculés recevront une lumière proportionnellement dégradée, ou passeront de la lumière de la rampe, qui les éclaire de bas en haut, sous une gerbe de lumière tombant du cintre sous un angle de 45 degrés.

Il résulte donc des dispositions de la scène et des effets qui en sont la conséquence que la mise en scène doit établir un rapport de valeur entre l'importance d'un jeu de scène et l'endroit du théâtre où il faut l'exécuter, et que dans une scène, et par suite dans un acte, les positions relatives des personnages sont liées à l'importance qu'ils prennent alternativement dans le développement de l'action. Dans la plupart des cas, l'intuition, le goût, l'habitude suffisent pour décider si telle ou telle disposition fait bien ou mal; mais souvent la question mériterait d'être étudiée et soumise au raisonnement. Pour abrégé, je donnerai à la ligne de convergence optique le nom plus court de ligne optique. Quant au point de convergence optique, c'est un point mathématique situé à l'intersection de l'axe du théâtre et d'une ligne perpendiculaire à cet axe, passant devant le trou du souffleur. Ce point est le centre d'un cercle, auquel je donnerai le nom de lieu optique, qui a à peu près pour diamètre le tiers de la largeur de la scène, et dont tous les points également éclairés sont facilement accessibles aux

regards de tous les spectateurs. C'est le lieu scénique par excellence, d'où l'acteur tient le public sous son empire et d'où sa voix porte sans effort jusque dans les profondeurs de la salle.

Posons maintenant quelques principes généraux de statique théâtrale. Dans toute péripétie ou dans tout dénouement, le personnage en qui se résume l'intérêt doit être placé dans le lieu optique, le plus près possible du centre optique, ou tout au moins sur la ligne optique si l'action l'exige. Ainsi, dans le dénouement de l'\_Aventurière\_, Clorinde est sur la ligne optique, tandis que les autres personnages sont placés à droite et à gauche de la porte par laquelle elle va sortir. Au deuxième acte du \_Misanthrope\_, dans la scène des portraits, Célimène occupe le centre optique; mais au dénouement, au cinquième acte, c'est Alcèste qui prend cette place, tandis que Célimène est à gauche, correspondant au groupe de Philinte et d'Éliante qui occupe la droite. Dans l'\_Ami Fritz\_, c'est sur la ligne optique que Suzel vient se jeter dans les bras de Fritz. Dans \_les Rantzau\_, les deux frères vont au-devant l'un de l'autre et s'embrassent au centre optique. C'est encore sur la ligne optique que les soldats déposent le lit de Mithridate mourant, etc.

Quand il y a dualité de personnages, les deux personnages ou les deux groupes s'équilibrent, placés à peu près à la même distance de la ligne optique. Au troisième acte du \_Marquis de Villemer\_, celui-ci est à droite évanoui sur le canapé, et Mlle de Saint-Geneix est à gauche

devant la table de travail et le regarde. La toile tombe sur ce tableau qui est ainsi tres bien pondere. Dans ces cas de dualite, il y a quelques precautions a prendre. Ainsi, si l'on voulait represente la mort du duc de Guise, et que l'on s'appliquat a reproduire le tableau de Paul Delaroché, la mise en scene serait tres defectueuse par la raison que le corps du duc de Guise a droite, et surtout le roi qui souleve la tapisserie a gauche seraient dans les zones invisibles. Au theatre, on serait oblige de disposer la scene autrement, soit qu'on rapprochat les deux groupes de la ligne optique, soit qu'on obliquat la scene en placant dans un pan coupe la porte dont le roi souleverait la portiere.

En resume, il y a toujours une raison esthetique qui dans les denouements rapproche ou ecarte plus ou moins les personnages de la ligne ou du centre optique. Il en est de meme dans les scenes successives; car chacune d'elles a en quelque sorte ses peripeties et son denouement. On voit ainsi que le rythme scenique suit dans tous ses mouvements le rythme esthetique, et que les déplacements des personnages ne sont pas arbitraires. Il faut naturellement tenir compte des rapports qui enchainent les personnages a des objets fixes, places a droite ou a gauche, tels qu'un bosquet, une table, un canape, un autel, etc. Toutefois, dans ces cas-la, il faut user d'artifice autant que possible dans la disposition et dans la plantation du decor. Dans *Il ne faut jurer de rien*, la scene charmante du dernier acte entre Valentin et Cecile se passe sur un banc, au pied d'une charmille placee malheureusement un peu trop pres de la zone invisible de gauche. Il serait desirable que l'on put tant soit peu rapprocher la charmille du lieu optique. Dans le dernier acte de *Le Monde ou l'on s'ennuie*, tres habilement mis en scene, les deux bosquets de droite et de gauche sont le lieu de scenes episodiques qui s'equilibrent; mais la scene entre Roger et Suzanne se noue et se denoue dans le lieu optique. Il y a la une heureuse hierarchie dans les effets.

Je ne puis, on le comprendra, qu'effleurer un sujet tres complexe dans lequel chaque cas demanderait a etre etudie en lui-meme, ce qui serait d'un detail infini. Mais le peu que j'ai pu dire suffit a montrer que le mouvement scenique, la disposition et le balancement des groupes, les modifications successives des plans qu'occupent les personnages constituent un art qui s'appuie sur la connaissance psychologique du sujet. Il arrive souvent qu'une disposition scenique se trouve en contradiction avec la valeur relative des personnages: dans ce cas, l'effet sur lequel on comptait ne se produit pas, parce que la mise en scene a contrarie et amoindri l'effet dramatique. C'est pourquoi le sens particulier que les poetes ont de leur oeuvre leur donne une autorite dont il ne faut pas s'affranchir legerement quand il s'agit de regler la mise en scene; et c'est pourquoi l'instinct dramatique est de toutes les qualites celle qui est la plus precieuse dans un metteur en scene.

Je reviens maintenant, avant de clore ce chapitre, a la mise en scene de *Phedre*, qui me fournira l'occasion de presenter une application des principes de statique theatrale. La disposition scenique du premier acte ne me parait pas heureusement concue. La place qu'occupe Phedre, a gauche de la scene et non loin de la zone invisible, n'est nullement en rapport avec l'importance psychologique et dramatique du personnage dans cet acte. C'est d'ailleurs une faute, a mon sens, que de faire entrer Phedre par la gauche et de la faire asseoir du meme cote, de telle sorte que l'acte s'acheve sans que le personnage principal, non seulement de cet acte, mais encore du drame tout entier, ait mis le pied sur le centre optique. Cette place a gauche est celle qui lui conviendra au cinquieme acte, lorsqu'elle sort mourante de ses appartements. Les

moments lui sont précieux, c'est pourquoi Phedre, soutenue par ses femmes, s'affaisse sur le premier siège à gauche qui se trouve à sa portée. Au surplus à ce moment, et par le fait seul qu'elle meurt et que, sinon son corps, son âme et son esprit du moins quittent la scène, tout le poids du drame retombe sur Thesée qui alors occupe justement le centre optique.

Mais la situation est absolument différente au premier acte. Si d'ailleurs mes souvenirs me servent bien, il me semble que jadis Rachel venait occuper précisément le centre, optique, qui est la place psychologique de Phedre, et celle qui s'offre à elle le plus naturellement. En effet, Phedre sort de ses appartements et veut revoir la lumière du jour; mais à peine a-t-elle fait quelques pas, soutenue par ses femmes, que ses forces l'abandonnent. C'est sur la ligne optique, qu'épuisée et ne se soutenant plus, elle s'arrête soudain et refuse d'aller plus loin. Des lors, il est inadmissible que ses femmes la traînent jusqu'à ce siège qui est à gauche, lorsqu'il leur est si facile et si naturel de l'approcher. Alors Phedre se laisse aller sur ce siège vers lequel elle n'aurait pas eu la force de marcher; et c'est ainsi, par le jeu de scène le plus simple, que Phedre se trouve assise au centre optique, concentrant sur elle tous les regards des spectateurs de même qu'elle concentre sur elle tout l'intérêt du drame.

Comme on a pu s'en rendre compte, une grande partie de la science de la mise en scène consiste dans l'oscillation des jeux de scène autour du centre optique ou à droite et à gauche de la ligne optique. C'est une science comparable à celle qui préside à la composition et à la disposition d'un tableau. Quand il s'agit d'une scène complexe à plusieurs personnages, auxquels s'ajoute une figuration nombreuse, il faut déterminer le centre de gravité de la scène, si je puis me servir de cette expression, de façon qu'il se trouve le plus rapproché possible du centre optique. On sent bien d'ailleurs qu'il ne s'agit point ici d'équilibre entre des nombres, non plus que d'une sorte d'équilibre visuel, mais d'un équilibre moral et dramatique. La mise en scène, considérée à ce point de vue, est non seulement un art, mais une science dont le fondement est pour ainsi dire mathématique. Tous les arts se rejoignent et ont pour point de départ commun les lois mêmes de la nature. Un metteur en scène et un directeur de théâtre doivent donc posséder une connaissance étendue des principes des arts et surtout de leurs fondements scientifiques, car ceux-ci sont dans l'art théâtral et particulièrement dans la mise en scène d'une application constante. Pour terminer par un exemple qui illustre la théorie, je ferai observer que la Comédie-Française doit certainement à la compétence artistique de son administrateur actuel la perfection de mise en scène qui depuis plusieurs années fait l'admiration du public.

## CHAPITRE XXIX

De la figuration.--De son rôle actif.--\_Athalie\_.--De son rôle passif.--\_Oedipe roi\_.--Des mouvements orchestraux.--Des figurants de tragédie.--Règles à observer.

À un point de vue général, la figuration est soumise aux lois qui régissent la disposition hiérarchique des personnages sur la scène. Elle entre dans le rythme scénique et concourt à la composition du tableau dont presque toujours elle occupe les derniers plans. Il faut donc la

traiter comme un peintre traite les masses, c'est-à-dire sacrifier le détail particulier à l'ensemble. Si le metteur en scène se préoccupe à juste titre des places relatives que doivent occuper individuellement les personnages du drame, il a aussi à s'occuper de grouper la figuration, de la diviser en parties harmoniques, de telle sorte qu'elle produise un effet général ou s'efface toute individualité. Sur la scène de l'Opéra, ce qui régit la composition des groupes, c'est la répartition des voix; mais, dans une œuvre dramatique, il y a lieu de se préoccuper de l'effet optique, de l'importance des groupes par rapport à la situation et à la marche de l'action, et surtout du rôle qui est dévolu à la figuration à laquelle je donnerai souvent le nom de choeur, qu'elle avait chez les anciens.

Le rôle du chœur, en effet, est tantôt actif, tantôt passif. Il est actif quand la présence du chœur est un élément de l'action dramatique, quand il agit sur les personnages du drame et qu'il impose une direction aux sentiments moraux et aux passions qui les agitent. Dans ce cas, il faut obtenir de la figuration une grande sobriété de mouvements, de gestes et d'attitudes; car pour le public l'intérêt n'est pas dans le chœur lui-même, mais dans le personnage et dans son évolution morale à laquelle nous assistons et à laquelle nous participons. On peut citer comme exemple le rôle de la figuration au cinquième acte d'Athalie. Au moment où Joas s'écrie:

Soldats du Dieu vivant, défendez votre roi,

le fond du théâtre s'ouvre. On aperçoit l'intérieur du temple et les lévites armés s'avancent sur la scène. On a tort, à la Comédie-Française, de ne pas exécuter entièrement cette mise en scène. Le fond du théâtre devrait s'ouvrir derrière le trône où est placé Joas; et le public devrait apercevoir, jusque dans les derniers plans du théâtre, les masses nombreuses des lévites armés. Au lieu de cela, on voit simplement entrer par les côtés un certain nombre de lévites tenant un glaive à la main. Cette figuration manque de grandeur et n'est pas de nature à faire sentir au public le poids dont la sainte armée devrait peser sur l'orgueil et sur la colère d'Athalie. Et ici ce sont bien les sentiments par lesquels passe Athalie qu'il faut nous faire comprendre et partager. Un glaive à la main des lévites ne suffit pas; il faudrait un appareil plus formidable, et surtout éviter l'entrée successive des lévites par les bas côtés. Au moment où le fond du théâtre s'ouvre et où l'on aperçoit les rangs pressés des lévites hérissés d'armes, le mouvement orchestral devrait consister en une marche d'ensemble, de deux ou trois pas seulement, de toute cette troupe armée, divisée en deux groupes, l'un à gauche, l'autre à droite du trône. Cette double poussée imposante agirait avec une puissance que doublerait l'ensemble du mouvement; et nous participerions au sentiment de surprise et d'effroi qui s'empare de l'esprit d'Athalie. On peut d'ailleurs juger de la puissance d'effet que possède un mouvement d'ensemble par les ballets italiens dont c'est à peu près le seul mérite.

Quand le chœur est appelé à jouer un rôle passif, ce qui avait lieu en général chez les anciens, la mise en scène demande plus de soins encore et plus de science; car, dans ce cas, c'est le chœur lui-même qui devient le personnage complexe auquel nous nous intéressons et avec lequel nous sympathisons. Il exprime alors les sentiments divers qui doivent passer dans notre âme et nous agiter comme lui-même. Tout le public participe à la situation du chœur, et le triomphe du poète est de réussir à troubler l'âme du spectateur des mêmes émotions qui sont censées troubler l'âme des personnages qui composent la figuration. On

en a un exemple saisissant dans l'\_Oedipe roi\_, tel qu'on le joue a la Comedie-Francaise ou il est admirablement mis en scene.

Au lever du rideau, le peuple est a genoux, tendant ses mains suppliantes vers le palais d'Oedipe. Les sentiments qu'il exprime et qui l'agitent sont ceux-la memes qui doivent penetrer dans notre ame. C'est donc de l'attitude de la figuration que depend l'impression que recevra le public. Cela demande une preparation savante, et une tres grande severite de discipline. La difficulte est d'ailleurs moins grande quand le choeur est en majorite compose de femmes; car la femme a une faculte d'assimilation et d'imitation tres superieure a celle de l'homme. Le premier soin est de determiner l'attitude du corps, le mouvement des bras, des mains, et d'exiger que les regards ne quittent pas le point fixe sur lequel ils sont diriges. On obtient de la sorte l'attitude suppliante, qui determine chez les femmes agenouillees une disposition morale conforme a leur aspect physique. A son tour, cette disposition morale se reflechit et donne a leur attitude celle ressemblance frappante avec la nature qui agit sur nous par une sorte d'influence identique. Il s'etablit ainsi, chez les femmes agenouillees, un double courant qui va du physique au moral et qui retourne du moral au physique, double courant dont il ne faut qu'aucune distraction vienne interrompre le circuit. Le public subit, comme nous l'avons dit, l'influence du tableau qu'on compose pour ses yeux, et ses dispositions morales se conforment a celles que les figurantes doivent a leur propre attitude. On voit que la science de la mise en scene a la un point de contact remarquable avec la physiologie.

Au dernier acte d'\_Oedipe roi\_, le role du choeur est plus important encore. Il est regle a la Comedie-Francaise d'une maniere tout a fait remarquable, et les mouvements de la figuration peuvent s'y comparer aux evolutions savantes et mesurees des choeurs antiques. Le peuple de Thebes est groupe au fond du theatre, devant le palais d'Oedipe. Il vient d'apprendre la mort violente de Jocaste et d'entendre le recit lamentable de l'attentat d'Oedipe sur lui-meme. Le miserable, en effet, s'est enfonce dans les yeux une epingle d'or arrachee au cadavre de la reine. Mais l'infortune s'approche. Alors le choeur s'ebroule, entraine par ce mouvement de poignante curiosite qui pousse les foules au-devant des spectacles tragiques. Dans une suite de mouvements successifs, en quelque sorte musicalement mesures, le choeur monte et envahit les marches du palais. Soudain l'effroi s'empare de cette foule des qu'elle apercoit le malheureux que le public ne voit point encore, et un mouvement de recul se dessine, harmonieusement mesure. Le peuple alors, marche a marche et en des temps egaux, redescend les degres du palais, s'ecartant devant un spectacle horrible; et c'est lorsque le public a participe a ce double sentiment de curiosite anxieuse et d'effroi qu'apparait le spectre aux yeux sanglants. Spectacle veritablement tragique, mais qui n'est si grand que parce que notre douloureuse sympathie a ete prealablement eveillee par les angoisses du choeur qui se sont repercutees dans notre ame. Voila de la veritable science de mise en scene. Elevee a ce degre, la mise en scene est un art qui n'a rien a envier a l'orchestrique des anciens, et la Comedie-Francaise est en cela egale, si ce n'est superieure, aux theatres d'Athenes.

Chez les anciens, le role du choeur etait bien plus considerable que ne l'est jamais chez les modernes la figuration. Le choeur fut d'abord le personnage principal et pour ainsi dire unique du drame; apres Eschyle, a l'epoque de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane, il conserva encore, sinon sa preponderance dramatique, au moins toute sa magnificence et toute sa puissance poetique. Ce fut en lui que se resuma toujours

la beauté du spectacle, qui en fit l'attrait et qui constituait la difficulté de la représentation. C'était, en effet, dans les évolutions du chœur que consistait presque toute la mise en scène. Écrites suivant les lois et les mètres de la poésie lyrique, les strophes étaient dansées, mimées et chantées; ou du moins, pour être plus exact, tandis qu'on les récitait sur un rythme musical, on marchait en mesure en appuyant le récit lyrique de gestes appropriés. On conçoit que la formation d'un chœur, son instruction musicale et orchestrale exigeaient de longues études et de nombreuses répétitions. Aujourd'hui, c'est tout le contraire; le chœur n'est qu'un accessoire, et parfois même on le supprime sans beaucoup de façons. C'est ainsi que dernièrement, à l'Odeon, à une représentation d'\_Andromaque\_, j'ai vu supprimer la figuration dans la dernière scène du cinquième acte, ce qui est absolument contraire au texte de Racine, ce qui nuit à l'effet représentatif de cette suprême scène et ce qui en outre entraîne la suppression des quatre derniers vers de la tragédie.

C'est, en général, quand la pièce est suée et prête à être jouée que l'on forme et que l'on façonne la figuration. Les figurants, il est vrai, n'ont plus à réciter les chœurs de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane, qui comptent parmi les plus beaux morceaux que nous ait laissés la poésie lyrique. Aussi le dommage est-il moindre. Cependant pendant longtemps les figurants ont déparé la tragédie française. Jadis, on faisait généralement avancer les soldats, grecs et les licteurs romains en une sorte de file indienne; puis ils faisaient front, face au public, comme nos conscrits sur le terrain d'exercice. Or une marche de flanc est aussi dangereuse au théâtre qu'à la guerre, car le ridicule tue aussi bien et aussi sûrement qu'un boulet de canon. Et de fait, le public accueillait presque toujours ces pauvres licteurs d'un rire moqueur qui avait pour premier inconvénient de détruire son propre plaisir. Aujourd'hui, la tragédie est dans son ensemble beaucoup mieux jouée qu'autrefois, même que du temps de Rachel, que nous n'avons plus, hélas! La raison en est dans le soin que l'on prend de ne confier les rôles secondaires qu'à des acteurs capables de les tenir dignement et aux précautions qu'on prend pour éviter aux figurants leur antique mésaventure.

Voici à ce sujet les deux prescriptions les plus importantes. Dans la tragédie, premièrement, les soldats, les gardes, les licteurs doivent se présenter sur la scène en groupe irrégulièrement serré, en ayant soin d'éviter toute disposition pouvant présenter l'apparence de files ou de rangs; deuxièmement, ils ne doivent jamais exécuter un mouvement ayant une apparence de manœuvre. Au surplus, on n'aurait eu, pour découvrir cette règle bien simple, qu'à regarder les médailles antiques, qui sont des objets d'art, et comme tels en laissent apercevoir les procédés. Or toujours, dès qu'il y est figurés des soldats à pied ou à cheval, que ce soient des licteurs, des porte-étendards, des archers ou autres, ils sont formés en groupes irréguliers, présentant une disposition artistique bien plus que militaire. C'est là ce qu'il fallait imiter, et ce qu'on s'est décidé à faire par intuition peut-être plutôt que conduit par le raisonnement. Quand un groupe de figurants, soldats ou licteurs, arrive sur la scène, il doit se présenter vivement, en ayant l'attention de ne pas prendre l'allure cadencée du pas militaire, et s'arrêter franchement sans se préoccuper de la régularisation des rangs; s'il entre par le fond et s'il doit faire face au public, il faut que le mouvement soit un et jamais décomposé en deux mouvements. Si le chœur a défilé de flanc sous les yeux des spectateurs, il doit, en s'arrêtant, conserver, si c'est possible, cette position et ne pas exécuter le mouvement de front. Si l'on ne peut éviter ce mouvement, il faut qu'il

soit accompli librement et vivement par chaque figurant, sans que son allure semble liée à celle de son voisin. Moyennant ces quelques précautions, on évitera ce que jadis l'entrée de ces figurants avait toujours de ridicule.

Il restera encore de grandes difficultés à faire manoeuvrer un personnel nombreux, surtout à présenter décemment au public une image de ce qu'on appelle le monde, et à figurer par exemple une soirée ou un bal. On se heurte en quelque sorte à des impossibilités, car on n'a pas la faculté de donner à ses figurants la jeunesse, la beauté et la distinction des manières. On relegue bien la figuration dans les derniers plans; on en masque autant que possible la vue, en ne la montrant que par échappées; mais il faut que le texte se prête à ces subterfuges. On peut donc désirer que les poètes n'abusent pas de ces représentations qui sont de nature à nuire à leurs œuvres. Dans les théâtres comiques, on prend résolument le taureau par les cornes, et l'on figure le bal le plus élégant au moyen de six ou huit figurants piètrement habillés. Le public se contente ici d'un signe abrégé, ce qui est possible dans un genre où l'on ne recherche la vérité que dans l'humour et dans l'esprit du dialogue.

## CHAPITRE XXX

Des actes et des tableaux.--Confusion fréquente.--Unité dramatique des actes.--Du théâtre espagnol, anglais, allemand.--Les changements de tableaux impliquent des changements à vue.

Dans les cinquante dernières années, l'esthétique dramatique s'est modifiée. Jadis l'action devait être une, se dérouler dans le même lieu pendant l'unité de temps qui est le jour de vingt-quatre heures. L'action se divisait en général en cinq actes qui représentaient cinq moments successifs. Toutefois, la règle des trois unités, qui a fait couler des flots d'encre, n'a jamais été respectée que chez les Français. Chez les Espagnols, chez les Anglais, et enfin chez les Allemands, les poètes ne s'en sont jamais préoccupés. Entraînés par leur exemple, les Français à leur tour ont brisé cette triple entrave, ou plutôt ils n'en ont conservé qu'une seule, l'unité d'action. On a si bien transgressé l'unité de temps que parfois, en dépit de Boileau qui le reprochait au théâtre étranger, un personnage, enfant au premier acte, est barbon au dernier. Quant à l'unité de lieu, non seulement le lieu a pu changer d'acte en acte, mais encore, à l'exemple, de ce qui a lieu dans Shakespeare, les différentes scènes d'un acte se passent la plupart du temps dans des lieux différents. Je ne m'arrêterai pas à discuter les lois de cette esthétique nouvelle et à en peser les avantages et le mérite: cela est complètement en dehors du sujet que je traite. Je n'ai à m'occuper que de la mise en scène, et en particulier de la représentation des drames empruntés au théâtre des Anglais, des Espagnols et des Allemands.

Sur nos affiches, nous voyons à chaque instant annoncé un drame en cinq actes et douze tableaux. Je dis douze pour prendre un exemple quelconque. Conformément aux principes de l'esthétique, les douze tableaux devraient se répartir dans les cinq actes, de telle sorte que la représentation mit en lumière et imposât à l'esprit des spectateurs les rapports que doivent avoir entre eux les tableaux renfermés dans un même acte. Or, en général, il n'en est absolument rien, et il est facile

de constater que si les spectateurs savent à tout instant à quel tableau en est la pièce, ils perdent rapidement la notion des actes et sont dans l'impossibilité de dire à quel acte appartient tel ou tel tableau. Cela tient à ce que les tableaux sont presque toujours séparés les uns des autres par des entr'actes, absolument comme s'ils étaient des actes. Il n'y a que demi-mal quand il s'agit de pièces modernes, où le mot \_acte\_ et le mot \_tableau\_ sont si fréquemment confondus, et où l'expression de \_cinq actes\_ n'est qu'une phraseologie de convention. Dans ce cas, il faudrait mieux indiquer simplement le nombre des tableaux, comme dans \_Nana Sahib\_, qui était dénommé par son auteur \_drame en sept tableaux\_. Mais, alors, pourquoi pas \_drame en sept actes\_? C'est un hommage tacite rendu à l'antique division dramatique.

Ainsi nous constatons une confusion constante entre les actes et les tableaux, et il est manifeste que parfois on emploie le mot \_tableau\_ uniquement parce que la durée paraît un peu petite pour un acte, ce qui est une très mauvaise raison, un acte n'ayant pas en soi de durée déterminée. D'un autre côté, la même confusion éclate quand il s'agit de la représentation des chefs-d'œuvre étrangers. \_Hamlet\_ est un drame en cinq actes et vingt tableaux; \_Othello\_, un drame en cinq actes et quinze tableaux. Or, pour les adapter à la scène française, on modifie la physionomie de ces œuvres par la préoccupation qu'on a de diminuer le nombre des tableaux et d'éviter ainsi des frais et des difficultés de mise en scène. C'est ainsi que l'\_Othello\_ de M. de Gramont, représenté il y a deux ans à l'Opéra, est dénommé drame en cinq actes, huit tableaux. On a fait une économie de sept tableaux, qui sont, il est vrai, les moins importants; mais, ce qui est plus grave, c'est que l'on a modifié la division de l'action dramatique, de telle sorte que l'\_Othello\_ est devenu une pièce en huit actes. Il est clair ici que je ne m'en prends pas à l'auteur qui n'a fait en somme que se plier aux exigences théâtrales. C'est donc à la mise en scène que j'en ai.

Un acte est une division dramatique qui doit avoir un commencement et une fin, dont toutes les parties sont indissolubles, et dont par conséquent la représentation ne doit pas offrir de solution de continuité pour les yeux, puisqu'elle n'en offre pas pour l'esprit. Dans un entr'acte, si court qu'il soit, un poète peut faire tenir un temps quelconque si grand qu'il soit. En généralisant le phénomène, on peut dire que dans un temps réel infiniment petit nous pouvons faire tenir un temps imaginaire infiniment grand. On en a une preuve dans ce fait que dans une seconde de sommeil le rêve fait entrer une suite considérable d'événements. La durée des entr'actes est donc sans rapports avec le temps suppose écoulé par le poète et avec le nombre d'événements qu'il imagine s'être passés entre deux actes. Donc, en allongeant un entr'acte, nous ne rendons nullement plus plausible l'intervalle plus ou moins grand de temps, suppose écoulé entre les deux moments de l'action au milieu desquels il s'intercale. La durée d'un entr'acte n'est pas proportionnelle à l'accroissement du temps. Voilà une des faces du phénomène; examinons l'autre.

Quand le rideau tombe, l'esprit du spectateur, dégagé de l'étreinte du poète, redevient immédiatement libre. Il y a dans cette chute du rideau, dans cette disparition absolue du spectacle, un signe manifeste de l'interruption de l'action dramatique. Une partie de cette action est dès lors accomplie, et l'esprit du spectateur est prêt à franchir l'espace de temps que voudra le poète, mais non à accepter, quand le rideau se relevera, une contiguïté entre les deux tableaux, et une continuation, après interruption, du moment précédent de l'action. Un acte représente une suite de sensations étroitement associées; si

donc, entre deux tableaux appartenant a un meme acte, on intercale un entr'acte, on brise un anneau de la chaine des sensations, qui doivent se succeder sans interruption pour se fondre dans une sensation generale et totale. L'esprit du spectateur est donc oblige de reconstruire retrospectivement la suite interrompue de ses sensations, de revenir de lui-meme sur l'idee de fin qui s'etait formee en lui: au lieu d'un mouvement en avant, il eprouve donc, non seulement un temps d'arret, mais encore un mouvement de recul. L'action du drame, au lieu d'avancer, retrograde, et l'impression de ralentissement se fait sentir a notre esprit, bien qu'elle ne resulte pas des dispositions imaginees par le poete. C'est par consequent, dans ce cas, la mise en scene qui est responsable de ce sentiment de lenteur qui nous fait juger sous un jour faux l'action ininterrompue tracee par le poete.

C'est une impression que, sans pouvoir l'expliquer, j'avais souvent eprouvee, quand de temps a autre on remontait sur une scene francaise un des drames de Shakspeare. Il me semblait que par moments l'action ne marchait pas et je n'etais pas loin d'en accuser le genie dramatique du poete. Cependant la lecture me donnait une impression tout autre. Mais, des que mon attention se porta sur la mise en scene, je ne fus pas long a decouvrir que l'ennui, provenant d'une action qui semblait trop lente ou stagnante, avait pour veritable cause les procedes de notre mise en scene appliques aux drames de Shakspeare. Le rythme et la mesure de l'oeuvre se trouvaient alteres, absolument comme si dans une phrase musicale on eut intercale mal a propos un temps de silence. Je n'ignore pas que la division en actes des drames de Shakspeare est posterieure au poete. A cela on peut toutefois repondre que la representation devait forcement operer la division des tableaux, dont la repartition en cinq actes a ete le resultat d'un travail critique reflechi, peu de temps apres la mort de Shakspeare, et a laquelle il est assez raisonnable de nous tenir. En tout cas, il ne peut y avoir plusieurs manieres egalement bonnes d'operer cette division. Au surplus, a defaut de l'exemple de Shakspeare, il resterait celui de Goethe et de Schiller, et celui de Sheridan dans le theatre anglais.

Pour conclure, je crois que l'on pourrait procurer un plaisir dramatique tres vif aux spectateurs francais, en montant sur nos scenes les plus belles oeuvres des theatres etrangers, espagnols, anglais et allemands, a la condition qu'on respectat la division generale et qu'on n'alterat pas l'integrite de chaque acte par l'introduction d'entr'actes entre les divers tableaux qui le composent. Il faudrait dans ce but prendre le parti d'une mise en scene speciale et sommaire qui permet de faire a vue, entre les tableaux d'un meme acte, tous les changements de decorations necessites par les changements de lieux. Grace a la continuite du spectacle, ces drames conserveraient leur physionomie propre, l'action son allure reelle et les differents moments de cette action leur marche ininterrompue. Dans ce systeme, il faudrait renoncer a toute somptuosite de mise en scene, autre que celle qui resulterait des decorations peintes. Je ne vois pas ou serait l'inconvenient, ces drames ayant presque tous par eux-memes une puissance representative tres grande.

Quant a nos pieces modernes, il me parait necessaire que les auteurs mettent un terme a la confusion qui dure depuis trop longtemps entre les actes et les tableaux, et qu'ils reservent le nom d'\_acte\_ a toute suite de scenes formant un tout dramatique partiel, termine par cette interruption du spectacle qu'on appelle un entr'acte. Dans ce systeme, qui est le seul logique, il faudrait faire abnegation de toute mise en scene exigeant entre les tableaux un entr'acte pour la plantation du

decor.

La verite dramatique et la logique de l'action opposent donc des bornes naturelles a l'exageration de la mise en scene. C'est un fait important a constater, puisqu'il nous montre que les progres de l'art dramatique sont loin d'exiger un luxe disproportionne de mise en scene, et que souvent c'est en s'effacant modestement que la mise en scene merite le nom d'art. Ce qui entraine souvent les poetes, c'est que les changements les plus compliques n'exigent d'eux qu'un trait de plume; et que leur imagination eleve ou renverse des palais avec une rapidite telle qu'elle n'altere en rien la contiguite des differents moments d'une action partielle qui pour leur esprit reste une et indissoluble. L'art pour eux n'est qu'un jeu de leur imagination; et de meme qu'ils ne nous doivent que l'apparence des etres, de meme ils ne nous doivent que l'apparence des choses. Mais alors il ne faut pas que la mise en scene s'attarde a remuer d'énormes machines; il faut qu'elle se fasse alerte et quelque peu feerique pour repondre aux coups d'aile de l'imagination poetique.

J'ajouterai une remarque generale pour clore ce chapitre. Les directeurs ont le defaut de faire les entr'actes trop longs. La plupart du temps sans doute le spectateur n'eprouve qu'un ennui que dissipe le lever du rideau; mais quelquefois la longueur de l'entr'acte nuit a l'effet dramatique. Je citerai comme exemple le drame d'\_Antony\_. Si, entre le second et le troisieme acte, ainsi qu'entre le quatrieme et le cinquieme, on n'intercalait qu'un entr'acte d'une ou deux minutes, juste le temps de changer les decors par des procedes rapides, on doublerait la puissance du drame en ne laissant pas au spectateur le temps de recouvrer son sang-froid et de se degager de l'etreuse du poete. Mais, objectera-t-on, au lieu de finir a minuit le spectacle finirait a onze heures: on me permettra, je pense, de mepriser absolument cette objection. Au surplus, quand je dis qu'entre deux actes, lies par le pathetique d'une meme situation, l'entr'acte doit etre reduit a la plus petite duree possible, ce n'est pas un conseil discutable que je donne, mais une regle indiscutable que j'enonce et qui s'impose au nom de principes artistiques qui ne souffrent pas d'objections.

## CHAPITRE XXXI

De l'imitation de la nature.--De la presentation et de la representation d'un phenomene.--De la representation de la mort.--Toute representation est conditionnee par l'imagination du spectateur.--Le jugement du public est subordonne a l'idee qu'il se fait de la realite.

L'auteur, dans la mise en scene qu'il imagine, le decorateur et le metteur en scene, dans celle qu'ils realisent, les comediens dans leur diction et dans leur jeu ainsi que dans leurs costumes, ont necessairement pour legitime ambition d'arriver a une ressemblance frappante avec la nature qui est leur modele. Tout le monde en convient; mais alors ne semble-t-il pas que cette direction imprimee a tant d'efforts divers soit contradictoire avec le jugement defavorable que l'on se croit en droit de porter sur la theorie realiste? Ou bien y aurait-il un degre d'approximation que l'art ne doive pas franchir? Nous touchons la a l'eternelle question sur la nature et sur le but de l'art, question que je crois fort inutile de relever dans ce petit ouvrage ou elle ne pourrait occuper qu'une place incidente. Je la ramenerai a des proportions plus modestes, et je la limiterai au sujet special que je

traite. Je vais donc m'occuper de rechercher jusqu'à quel point le metteur en scène et l'acteur peuvent pousser la perfection de l'imitation, et si, dans les efforts qu'ils font pour y atteindre, ils ne doivent pas être dirigés par une méthode générale et un ensemble de règles suffisamment précises.

Ce problème est dominé par un mot dont il faut bien comprendre le sens et la portée; c'est le mot représentation. Tous les faits quelconques dont nous sommes chaque jour les témoins oculaires se présentent à nous; tandis que, lorsque le souvenir de ces mêmes faits nous revient à la mémoire, ceux-ci se représentent à notre esprit. Or, entre la présentation et la représentation d'un fait, il existe une différence qui consiste en ce qu'un nombre variable de détails d'importance diverse, plus ou moins bien observés dans la présentation, ne se retrouvent plus dans la représentation. En outre, si un même fait se présente à nous à différentes reprises, offrant chaque fois quelque variété dans l'ordre ou l'intensité des phénomènes, il est clair que les représentations successives que nous aurons eues de ces faits semblables varieront dans leurs caractères particuliers, mais se ressembleront dans leurs caractères généraux. Par suite, la synthèse de ces diverses représentations offrira donc à notre esprit une nouvelle représentation, rassemblant et fixant les caractères communs de toutes les représentations antérieures et laissant dans le vague une masse flottante, indecise de traits particuliers. Cette nouvelle représentation n'est autre chose que l'idée que nous avons acquise d'un certain ordre de faits.

Prenons pour exemple la représentation de la mort, qui est le phénomène naturel dont le théâtre nous offre le plus fréquemment la représentation. Il est peu de personnes qui n'aient assisté à la mort d'un être quelconque: l'un a vu mourir un vieillard, l'autre un enfant ou une femme; celui-ci a vu tomber des soldats sur le champ de bataille, celui-là a assisté à l'agonie de malades dans un hôpital; les uns ont observé la mort lente ou violente d'animaux, les autres la leur ont causée volontairement; tous enfin ont vu les mêmes phénomènes généraux se reproduire dans des conditions extrêmement variables. Si l'on ajoute à ce nombre plus ou moins grand d'expériences personnelles la description si souvent faite de ce même phénomène, on comprendra comment il s'est formé dans l'esprit de chacun de nous une idée de la mort, idée qui se compose des caractères communs à toutes les présentations de ce phénomène suprême, et qui pour chacun de nous est la même dans ses traits généraux et ne peut différer que par un certain nombre de traits particuliers d'importance secondaire. Or, c'est uniquement cette idée, ou cette image (ce qui revient au même), qui est seule artistiquement représentable.

Transportons-nous dans une salle de théâtre où nous assisterons à un drame dans lequel un acteur ou une actrice doit nous donner le spectacle de la mort, et examinons bien les conditions du problème scénique à résoudre. L'acteur doit produire l'apparence de la mort, et son art consiste à atteindre un degré frappant de ressemblance. Mais de ressemblance avec quoi? Avec la mort d'un parent à laquelle il aura assisté dans sa famille ou d'un moribond d'hôpital dont il aura par scrupule été étudier l'agonie? Nullement; mais de ressemblance avec l'idée de la mort que possèdent les quinze cents spectateurs qu'il a devant lui. Si l'image qu'il évoque devant toute une salle est semblable dans ses caractères généraux à l'idée que chacun se fait de la mort, les quinze cents spectateurs déclareront à l'unanimité que le jeu de cet acteur est admirable de vérité, ce qui sera exact puisque l'art de

l'acteur consiste précisément à objectiver devant les yeux du spectateur l'image ou l'idée que celui-ci a dans l'esprit. Et son jeu, qu'on le remarque, sera d'autant plus vrai qu'il sera moins réel, c'est-à-dire moins compliqué de détails particuliers et spéciaux, non observés par la majorité des spectateurs.

Si, en effet, un acteur s'ingéniait à reproduire trait pour trait telle façon extraordinaire de mourir, observée par lui-même, il s'exposerait, tout en étant plus réel, à paraître moins vrai, car l'image qu'il offrirait serait dissemblable à celle qu'ont dans l'esprit la plupart des quinze cents spectateurs. Nous pouvons donc conclure que, si le réel est le vrai dans la présentation des phénomènes, il n'est pas toujours le vrai dans la représentation de ces mêmes phénomènes. Or comme au théâtre il ne s'agit jamais que de la représentation de la vie et de tous les actes qui la composent, ni l'auteur, ni le metteur en scène, ni les acteurs ne doivent s'attacher à reproduire la réalité, mais seulement l'image qui est la représentation idéale du réel.

Un acteur doit donc être un observateur de la nature, non pour transporter servilement ses observations sur la scène, mais pour enregistrer en lui tous les traits communs dont se compose synthétiquement l'idée ou l'image qu'il s'efforcera de reproduire. C'est pour cela que dans la carrière du comédien l'intuition lui est d'un si grand secours; car, après le travail inconscient de généralisation qui se produit en lui, cette faculté d'introspection lui permet d'avoir une vue très nette de l'image intérieure qui s'est formée dans son esprit; et c'est précisément cette vue très claire des idées qui fait les grands comédiens. Si l'un d'eux doit représenter une scène de folie, ira-t-il à Bicêtre étudier un fou particulier dont il s'efforcera de reproduire identiquement les airs, les gestes et toutes les manies? Non pas; mais il cherchera dans une visite générale à rassembler dans sa mémoire les traits communs qui se retrouvent dans tous les fous d'une même catégorie; surtout il s'efforcera, par une attention toute subjective, de tirer des ténèbres de son esprit l'idée qu'il se fait d'un fou et de bien se pénétrer, pour les reproduire, des traits qui composent cette image idéale. C'est précisément dans la fixation de cette image subjective et dans la difficulté de la transformer en une image objective que les comédiens ont toujours quelques progrès à faire. C'est cette image qui est le modèle dont le théâtre nous doit la plus frappante copie.

Autrement, s'il s'agissait au théâtre de réalité, comment le public serait-il apte à juger de la vérité, lui qui la plupart du temps n'a pas directement observé cette réalité? Au contraire, transportez-le au milieu de civilisations éteintes ou étrangères, dans un milieu populaire, bourgeois ou aristocratique, étalez devant ses yeux les crimes les plus monstrueux, les actes vertueux les plus rares, il s'écriera ingénument: comme c'est nature! comme c'est vrai! et vous, poètes et comédiens, vous savourerez cette manifestation de son admiration, et c'est pour mériter cet éloge que vous donnez toutes vos forces à un travail qui souvent vous tue. Or, d'où le public tiendrait-il cette compétence que vous lui reconnaissez, s'il ne devait formuler son jugement que d'après l'observation personnelle et directe du phénomène? S'il a le droit de porter ainsi l'éloge ou le blâme sur vos travaux, sur vos conceptions et sur les résultats de vos longues et pénibles études, c'est qu'il rapporte la représentation que vous lui offrez à l'idée qu'il se fait du phénomène et à l'image qu'il possède en lui-même; et ce qu'il applaudit, ce n'est pas la reproduction d'une réalité qu'il ne lui a pas été donné d'observer directement, mais le

degre de ressemblance de l'image que vous dessinez a ses yeux avec l'idee qu'il s'est formee du fait represente.

## CHAPITRE XXXII

De l'acteur.--De la formation subjective des images.--Rapport de la creation de l'acteur avec l'ideal du public.--Toute evolution ideale implique une modification dans l'image representee.--C'est la generalite d'un phenomene qui justifie sa representation.--\_Smilis\_.--L'acteur doit eviter l'accidentel.

Le metteur en scene et l'acteur doivent donc s'attacher a bien determiner les traits generaux des etres dont ils doivent exposer aux yeux du public la representation theatrale, et les caracteres communs de tous les phenomenes particuliers qui composent l'idee qu'ils veulent rendre sensible et visible. Dans toute nouvelle creation, leur merite consiste, surtout pour l'acteur, dont l'art est plus fecond et plus personnel, a amener la representation scenique a son point de perfection, c'est-a-dire a determiner jusqu'ou ils peuvent pousser la realisation de l'idee dont ils possedent en eux l'image subjective. A mesure que le temps s'ecoule, que les generations se succedent, il y a des images qui s'affaiblissent et d'autres qui, au contraire, s'eclaircissent et se precisent. Les idees qui flottent dans l'imagination des hommes sont semblables aux images que nous tenons dans le champ de notre lorgnette et qui, selon les dispositions relatives que nous donnons aux foyers des lentilles, se rapprochent et se precisent ou s'eloignent en se diffusant. Le comedien doit donc s'efforcer de bien discerner les traits dont se composent les idees des spectateurs; et son ambition constante est de decouvrir quelques-uns des caracteres communs, si faibles qu'ils soient, que ses predecesseurs ont neglige de mettre en evidence; enfin de se rendre compte des modifications que le temps ou des circonstances particulieres ont apporte a ces idees. C'est en ce sens que le comedien doit toujours etudier la nature; car il est necessaire qu'il compare, le plus souvent possible, la presentation et la representation des phenomenes, afin de discerner si les traits dont il revet ses imitations ont bien tous le caractere general qui sera pour tous les spectateurs la marque de la verite, et de decouvrir peut-etre quelque trait nouveau qui soit de nature a rendre la ressemblance plus parfaite.

Si, par suite de circonstances fortuites, les hommes d'une generation ont ete a meme d'observer plus souvent ou mieux que ceux qui les ont precedes un certain ordre de faits, l'idee qu'ils en concoivent sera sensiblement differente de celle qu'en possedaient les generations anterieures; et le comedien, s'il a de l'intuition et de la penetration, ne se contentera plus pour les représenter des traditions de metier, mais modifiera son jeu de maniere a reproduire l'image actuelle et a trouver sa ressemblance exacte. Supposons qu'une actrice, ayant cree il y a vingt ans le role d'une convulsionnaire, dut de nouveau en creer un semblable aujourd'hui, devrait-elle se contenter de reproduire identiquement le jeu de scene qui lui a valu jadis un succes? Nullement, car les idees que nous avons aujourd'hui sur les nevroses sont sensiblement differentes de celles que nous avions il y a vingt ans. On s'est beaucoup occupe de cette question; les journaux l'ont agitee, ont rendu compte avec force details des nombreuses experiences faites avec eclat sur l'hysterie; et l'idee que nous nous faisons actuellement d'une

convulsionnaire a des formes plus nettes et plus accusees. L'actrice devra donc proceder a une nouvelle mise au point, ajouter a son jeu d'autrefois et le mettre en harmonie avec l'idee actuelle des spectateurs, avec discernement, d'ailleurs, et sans exageration, car les idees humaines n'ont que de lentes evolutions. Mais enfin tel trait qui, dans son jeu, eut paru extravagant il y a vingt ans, paraissait aujourd'hui vrai et naturel. Ce n'est pas la realite cependant qui a change, mais l'image ideale qu'en possede l'esprit des spectateurs. On voit en quels sens divers le talent d'un comedien peut toujours progresser par l'observation; c'est un art qui n'est jamais immobile, mais qui se renouvelle constamment et qui, dans son evolution, suit les evolutions des idees humaines.

La methode de travail du comedien se resume donc en deux points: premierement, determination des traits generaux de l'image qui est la synthese ideale d'un ensemble de phenomenes particuliers et reels; deuxiemement, retour frequent a l'observation de la nature, afin de decouvrir si l'examen compare des phenomenes ne lui fournira pas quelque caractere commun jusqu'ici neglige ou inapercu, ou si, dans les presentations fortuitement frequentes d'un phenomene, la reappearance d'un trait particulier ne l'eleve pas a l'importance d'un trait general. Ce deuxieme point est extremement delicat, car il est toujours tentant d'ajouter quelque chose au jeu de ses predecesseurs ou de ses emules; et c'est presque toujours par exces que pechent les comediens, par suite de l'attention que plus que tout autre ils apportent a l'observation des phenomenes. Quand, dans le jeu d'un comedien, un trait parait contraire a la nature, on peut presque toujours etre certain que ce trait a cependant ete observe et pris sur la nature par le comedien, dont l'erreur a uniquement consiste a lui attribuer un caractere general qu'il n'avait pas, et par consequent a evoker aux yeux des spectateurs une image differant par exces de l'idee qui a pu se former dans l'esprit du plus grand nombre d'entre eux.

Voici entre autres un exemple. Dans un drame intitule *\_Smilis\_*, joue recemment a la Comedie-Francaise, on voyait, au premier acte, deux vieux amis, l'un amiral, l'autre commandant, se retrouvant apres une longue separation, tomber dans les bras l'un de l'autre. Or les acteurs avaient cru devoir ajouter le baiser a l'accolade, baiser franchement donne et recu, et entendu de tous les spectateurs qui ne pouvaient reprimer un sourire, temoignage instinctif de leur etonnement. C'est qu'en effet c'etait une faute de mise en scene de la part des deux excellents comediens, provenant precisement d'une judicieuse et reelle observation: beaucoup de personnes savent que les militaires et les marins ont l'inoffensive habitude de s'embrasser fraternellement quand ils se retrouvent dans leur carriere aventureuse. Mais les comediens avaient eu le tort de relever un trait particulier ne s'accordant pas avec l'idee generale que se forme le public de deux hommes qui se jettent dans les bras l'un de l'autre. L'embrassade, en effet, n'admet, dans la vie reelle, que le simulacre du baiser, qui aux yeux de la plupart des hommes est un acte entache d'un peu de ridicule. Voila donc une legere faute de mise en scene qui a precisement pour cause l'observation exacte de la nature dans certains cas particuliers; et la faute a consiste dans la substitution d'une image particuliere a l'image generale qui seule repondait a l'idee que se faisaient du fait represente les dix-huit cents spectateurs.

A un autre point de vue, d'ailleurs, on peut dire qu'au theatre, en dehors de certains cas particuliers, comme par exemple dans l'expression du sentiment filial, le baiser n'est tolere que s'il est donne ou recu

par une femme. En general, les acteurs n'en doivent jamais faire que le simulacre. Le Mariage de Figaro nous facilite la determination de la limite au dela de laquelle on choquerait la bienséance. Au cinquieme acte, lorsque Cherubin, croyant embrasser Suzanne, embrasse le comte Almaviva, tout spectateur attentif a ses propres impressions s'apercevra que la realite du baiser serait choquante si le role de Cherubin etait rempli par un homme, et que si elle ne l'est pas, c'est qu'il sait que sous les traits et sous le costume du page c'est une femme qui donne ce baiser a l'acteur qui joue le role du comte.

La loi que nous avons cherche a elucider sur la representation des idees nous permet d'expliquer certains jeux de scene dont la portee soi-disant conventionnelle depasse de beaucoup la portee absolue. Le mot de convention, dans ces cas-la, ne me parait cependant juste que si on lui donne uniquement sa signification veritable, qui est celle d'accord entre les manieres de voir, et que si on n'y attache pas une idee d'arbitraire. Or, l'accord entre les manieres de voir n'est autre chose que la possession commune d'une image generale identique. Dans le code du monde, par exemple, un homme est considere comme outrage si un adversaire ou un ennemi ose lever la main sur lui et il se battra pour venger son honneur. Voila l'idee generale. Cependant il y aura des hommes qui ne se sentiront outrages et qui ne se battront que s'ils ont recu reellement le soufflet. Voila l'idee particuliere. Or le theatre ne peut en toute surete aborder que la representation de l'idee generale, de telle sorte que, si le cas particulier devait etre represente, il faudrait de la part de l'auteur beaucoup d'habilete et de preparation pour le faire admettre par le public. Quand nous apprenons qu'un mari a trouve un homme aux pieds de sa femme, ou qu'au moment ou il est entre il a surpris cet homme embrassant la main de sa femme, nous concluons avec certitude que cette femme trahissait son mari, le plus ou le moins etant sans valeur relativement a la conclusion morale. On se sert souvent, dans ce cas, du mot assez curieux de conversation criminelle, euphemisme qui n'est en somme qu'une idee generale, tres suffisante dans l'espece, et qui repond par consequent a l'image generale, la seule dont le theatre nous doive la representation. Dans la realite, au moment ou le mari apparait, l'amant a pu etre surpris se livrant a tels ou tels actes plus ou moins caracteristiques; mais ce sont la des cas particuliers et des circonstances accidentelles qui n'ajoutent rien au fait fondamental, qui est la trahison de la femme. Ce n'est donc pas sans y avoir profondement reflechi qu'un acteur pourra se croire permis d'ajouter quelque trait particulier a l'acte simple qui est la representation de l'idee generale.

On pourrait citer un plus grand nombre d'exemples. Ainsi, dans la comedie, quand une jeune fille pleure elle porte son mouchoir a ses yeux, et son air ainsi que le mouvement de sa poitrine suffisent a dessiner l'image du chagrin, parce que ces differents traits sont generaux et se retrouvent a peu pres dans l'expression de toutes les douleurs de l'ame. Dans la realite cependant que de traits particuliers et variables viennent s'y joindre, selon la nature de chacun, l'abondance des sanglots et des pleurs, les cris de timbres differents, les mouvements souvent desordonnes, l'abandon de soi-meme, etc. On ferait egalement de semblables remarques au sujet de l'expression de la joie, ou l'image generale suffit, sans qu'on y ajoute les images disgracieuses qui deparent souvent les plus jolis visages.

Mais il est inutile de multiplier ces exemples; les deux que nous avons choisis plus haut suffisent. Il faut mieux donner a reflechir que de tout dire. Il est juste d'ajouter que, dans beaucoup de cas, la dignite

personnelle du comedien doit entrer en ligne de compte; mais c'est la une raison de sentiment qui me semble secondaire. Les raisons que nous avons presentees sont artistiques et comme telles de plus grande valeur.

## CHAPITRE XXXIII

De la composition d'un role.--Des traditions.--De l'intuition et de l'introspection.--Developpement des images initiales.--Rapport ou contraste entre les images initiales de differents roles.--\_Le Demi-Monde\_.--\_Le Gendre de M. Poirier\_.--\_Mademoiselle de Belle-Isle\_.

Dans les chapitres precedents, nous avons parle du jeu de scene, en le considerant comme un acte isole, detache d'un ensemble dramatique ou comique. Nous avons pris l'action dans un moment particulier. Nous devons maintenant examiner, au moins succinctement, la mise en scene d'un role et son rapport avec le developpement de l'action, mais en nous preoccupant exclusivement de l'aspect du role et en laissant de cote tout ce qui touche a la declamation.

Il n'y a, dans les arts, qu'un petit nombre de principes; nous ne devons donc pas ici rechercher et rencontrer de lois esthetiques differentes de celles que nous avons deja mises en lumiere. Ce qui, d'ailleurs, fait l'excellence d'une regle, c'est de ne pas etre restreinte a un fait special: l'exiguite du cercle ou se meut une regle est un signe certain d'empirisme; et, dans ce cas, la regle prend le nom de procede. Les procedes, je l'accorde, ont leur utilite et meme leur prix, surtout lorsqu'ils portent ce beau nom de traditions, usite a la Comedie-Francaise. Des qu'une piece a fourni une longue carriere, et lorsque des acteurs ont particulierement brille dans certains roles, il est tres comprehensible que les nouveaux venus, qui plus tard sont charges de reprendre ces roles, s'ingenient a reproduire les effets qui ont si bien reussi a leurs predecesseurs. La facon de dire ces roles et d'executer tel ou tel jeu de scene, de faire tel geste, de prendre telle attitude, de faire meme telle correction au texte, etc., donne donc lieu a ce qu'on appelle des traditions, soit que ces procedes aient ete scrupuleusement notes, soit que le nouveau venu ait pu se rendre compte par lui-meme du jeu de son predecesseur, soit qu'ils se soient uniquement transmis de memoire. Il y a, a la Comedie-Francaise, un assez grand nombre de jeux de scene qui n'ont pas d'autre raison d'etre, et dont on se contente de dire pour les justifier qu'ils sont de tradition. En resume, la tradition est une experience accumulee dont il faut tenir grand compte. Il y a certaines facons exquises de dire, certains gestes empreints d'une eloquente grandeur, qui sont tout ce qui nous reste des grands artistes du passe. Toutefois, il ne faut pas que la tradition soit un esclavage, car nous avons vu precisement que quelques roles peuvent changer d'aspect avec le temps dans la mesure ou les idees elles-memes des spectateurs se modifient sous l'influence de circonstances fatales ou fortuites. Il faut donc maintenir la tradition au-dessous de la regle, et se degager du procede des qu'on vient a s'apercevoir qu'il est en contradiction avec l'idee actuelle. C'est donc ici la regle qui nous importe, et ce sont uniquement les principes qui doivent nous arreter. Un ouvrage special sur les traditions conservees a la Comedie-Francaise serait d'un tres grand interet; mais il ne pourrait etre entrepris que par quelque esprit attentif, appartenant depuis longtemps a la maison de Moliere. On pourrait y joindre un assez grand nombre de faits extraits de memoires ou conservees dans les ouvrages

qui concernent l'art dramatique. Je serais, quant a moi, absolument incompetent en pareille matiere. C'est donc la un sujet que je dois ecarter de ma route; et je reviens a l'examen des principes, auquel d'ailleurs doit seul s'attacher un ouvrage theorique.

Si nous passons d'un jeu de scene particulier au role qui le contient, nous ne faisons que remonter de l'examen de la partie a celui du tout, et un moment de reflexion suffit pour conclure que tous les jeux de scene, toutes les attitudes, tous les gestes, toutes les inflexions doivent etre dans le caractere du role. A cinquante ans, on n'aime pas comme a vingt-cinq, ou, si on est affecte de la meme complexion amoureuse, on est qualifie differemment. Il y a telle occurrence ou un magistrat ne se conduira pas comme un militaire. L'education, l'instruction, le commerce avec nos semblables nous inculquent certaines facons de penser, de dire, d'agir, qui varient suivant le milieu ou nous avons vecu. Il y a donc dans tout role un aspect permanent et persistant dont le comedien doit se penetrer.

C'est ici que l'intuition, au sens exact et etymologique du mot, prend une importance de premier ordre. Si le comedien est bien doue, il possede en lui-meme une riche collection d'observations, souvent inconscientes, suites et series d'images qui peuplent son imagination. A la premiere connaissance qu'il prend du role, il obeit a un mouvement naturel tout subjectif: il regarde en lui-meme, et de cet examen intuitif resulte une image initiale, sur laquelle il concentre alors son esprit de toute la force de son attention. C'est la son modele; il s'efforce d'en bien concevoir les formes lumineuses, qui se dessineront dans la chambre noire de sa pensee. De la clarte de l'image dependent la nettete et la serenite du jeu. Quelquefois l'image est lente a se former, surtout a se completer, et quelques acteurs ont en quelque sorte besoin de l'objectiver; il leur faut plusieurs repetitions pour en porter la representation au point de perfection qu'ils sont capables d'atteindre. Quelquefois, au contraire, elle jaillit du cerveau sans effort, et, dans ce cas, l'artiste se sent des le premier jour absolument maitre de son role. Mais cette premiere phase intuitive d'un role est suivie d'une seconde phase plus laborieuse; car l'image apparue a l'esprit de l'artiste n'est, si je puis m'exprimer ainsi, qu'une image centrale, autour de laquelle oscillent un certain nombre d'images similaires, correspondant aux differents moments de l'action. C'est la variete qu'il s'agit des lors d'introduire dans le role sans en detruire l'unite.

Tous les jeux de scene, toutes les attitudes, tous les gestes, toutes les inflexions de voix ne sont et ne doivent etre que des idees secondaires, derivees de l'idee premiere, ou autrement des images en rapport de ressemblance avec l'image initiale. Tout cela, bien que ne presentant aucune difficulte, se comprendra mieux encore au moyen d'un exemple. Dans *le Demi-Monde*, si nous melions en regard le role d'Olivier de Jalin et celui de Raymond, l'un homme du monde, l'autre militaire, il est clair que les comediens charges de ces deux roles ont immediatement vu surgir a leurs yeux, des profondeurs de leur esprit, les images initiales de ces deux personnages. C'est alors que pour tous deux a commence un travail de detail tres difficile et tres minutieux, consistant a deduire de cette image intuitive toute une serie d'images secondaires reproduisant toujours la meme personnalite. Ils n'auront jamais une attitude identique, Olivier s'abandonnant sans effort a une aisance familiere, Raymond gardant toujours une certaine rectitude de maintien; ils ne feront pas un geste semblable, ni dans le meme mouvement; ils ne s'assoieront pas, ne se leveront pas, ne marcheront pas

de meme, et ils ne parleront pas sur des rythmes similaires.

Dans toutes les pieces, tous les roles ont ainsi leur physionomie propre que l'acteur ne doit jamais perdre de vue. Cela parait tout simple au spectateur qui ne parait nullement s'en etonner, et qui n'y voit probablement aucune difficulte. Sans doute, la composition du role est relativement facile quand la personnalite des personnages est nettement determinee, comme dans l'exemple que j'ai choisi; mais que le lendemain les deux memes comediens aient a remplir les roles de Montmeyran et du marquis de Presle, dans \_le Gendre de M. Poirier\_, la transition, pour ne pas etre brusque, n'en sera que plus delicate; et le spectateur, s'il y pense, pourra commencer a s'apercevoir de toute la difficulte qui preside a la mise en scene d'un role. Montmeyran est un militaire comme Raymond; mais le second a fourni une image initiale aux contours un peu secs et tranchants, tandis que le premier se revele sous les traits d'une image aux angles adoucis. La ressemblance entre les deux sera surtout dans une certaine rectitude morale. Le marquis de Presle est un homme du monde comme Olivier de Jalin, mais avec un peu plus de morgue et de hauteur; il s'est moins use a tous les contacts de la vie, et il a garde la part de prejuges qu'Olivier a, des longtemps, echanges contre une aimable philosophie. Eh bien, ces nuances qui different les images initiales de ces roles, il faut ne pas les laisser perdre; elles doivent se retrouver a tous les moments de l'action, dans toutes les attitudes, dans les moindres gestes, dans la facon d'entrer et de sortir. Que le surlendemain les deux memes acteurs reparassent dans \_Mademoiselle de Belle-Isle\_, sous les traits du duc de Richelieu et du chevalier d'Aubigny, voila encore des images initiales qui sont dans un certain rapport, d'une part, avec le marquis de Presle et Olivier de Jalin, d'autre part, avec Montmeyran et Raymond, mais qui se distinguent cependant par des nuances multiples d'une grande importance, auxquelles s'ajoute la difference des epoques, des costumes, des milieux, des caracteres historiques, etc. On comprendra, des lors, que si l'intuition fournit aisement aux comediens les images initiales de chacun de ces roles, la reflexion, l'etude, la comparaison leur seront necessaires pour arriver laborieusement a fixer toutes les images derivees, dans lesquelles le spectateur doit toujours retrouver l'image initiale.

Il semble resulter de ce que nous venons de dire, sur la facon dont on procede a la composition d'un role, que la premiere qualite pour un comedien est l'imagination; accompagnee de cette faculte d'introspection qui lui permet d'apercevoir et de degager les images subjectives inconsciemment accumulees dans son esprit. Viennent ensuite l'intelligence et le travail, au moyen desquels il pousse la representation de ces images au degre desirable de fini et de ressemblance. Un jeune homme ou une jeune fille peuvent avoir en partage un physique heureux, une voix enchanteresse, une intelligence tres fine, et faire presager un comedien ou une comedienne de talent; mais ils ne possederont pas de veritable genie dramatique s'ils n'ont pas d'imagination et si par consequent ils ne possedent pas cette faculte d'intuition qui en decoule. C'est pourquoi les debuts sont si souvent trompeurs; on y fait montre de qualites charmantes et meme superieures, mais le veritable comedien ne se revele que le jour ou, abandonne de ses maitres, seul vis-a-vis de lui-meme, il aborde la creation d'un role. C'est la que la faculte maitresse se devoile ou se montre decidablement absente. On ne serait pas embarrasse de citer grand nombre d'acteurs qui ont parcouru une carriere honorable, qui se sont meme distingues dans leur emploi, mais qui en realite n'etaient pas fatalement destines a etre comediens, et qui n'ont reussi que grace a la mise en oeuvre de qualites tres estimables, mais secondaires au point de vue de l'art

et qui auraient pu trouver leur emploi dans toute autre carrière. Ces acteurs tiennent cependant une grande place et une place méritée dans l'histoire dramatique; car instruits, attentifs, scrupuleux et toujours égaux à eux-mêmes, ils sont les gardiens les plus fidèles des traditions et forment ensuite les meilleurs professeurs.

## CHAPITRE XXXIV

Aptitude à jouer certains rôles.--De la personnalité scénique de l'acteur.--Complexité et hétérogénéité des rôles modernes.--Leur influence sur l'art dramatique et sur l'art théâtral.--Déformation du talent de l'acteur.

Si on examine un certain nombre de rôles avec quelque attention, on s'apercevra que les uns et les autres sont à quelque degré semblables ou dissemblables entre eux, et qu'ils peuvent se répartir en diverses classes plus ou moins séparées les unes des autres. Ainsi, si nous revenons aux exemples que nous avons cités dans le chapitre précédent, nous trouverons que les rôles d'Olivier de Jalin, de Gaston de Presle et du duc de Richelieu forment une certaine classe et que ceux de Raymond de Nanjac, de Montmeyran et du chevalier d'Aubigny en forment une autre. Dans chaque classe, les rôles ont entre eux quelque analogie, quelque rapport plus ou moins proche, quelque affinité secrète, tandis que d'une classe à l'autre ce sont des dissemblances qui s'affirmeront, des oppositions plus ou moins fortes et plus ou moins saillantes. Par conséquent, toutes les images initiales, qui sont les points de départ des rôles d'une même classe ayant quelques caractères communs, dériveront toutes d'une même image plus lointaine, plus générale, hiérarchie d'images absolument semblable à la hiérarchie des idées. Ces images générales constituent en quelque sorte des personnalités complexes.

De même on pourrait diviser une agglomération d'hommes en groupes plus ou moins nombreux, constituant des personnalités complexes, et dont tous les membres auraient entre eux un certain air de parentage. En faisant encore un pas, on pourrait dès lors établir une correspondance entre ces groupes d'êtres humains et ces classes dans lesquelles nous avons dit que se répartissaient tous les rôles; et l'on verrait que le comédien, en tant qu'homme, appartenant à quelque groupe, porte en lui l'air de cette personnalité complexe à laquelle se rattache la sienne propre, et que par conséquent son aspect, son image a quelque rapport avec l'image générale de laquelle se déduisent les images initiales d'une série plus ou moins nombreuse de personnages de théâtre.

Un acteur possède donc par lui-même une aptitude particulière à remplir certains rôles. C'est cette aptitude, cette conformité naturelle que consultent surtout les auteurs et les directeurs de théâtre quand il s'agit de distribuer les rôles d'une pièce; et l'importance en est tellement grande pour le résultat final, qu'il arrive à chaque instant aux auteurs, en concevant et en écrivant leurs pièces, de se composer une troupe idéale de comédiens connus, et, bien mieux encore, de conformer l'image du rôle qu'ils dessinent à l'image personnelle de tel ou tel artiste. Bien entendu il ne faudrait pas restreindre cette concordance entre un artiste et un groupe de rôles à de simples similitudes physiques. Sans doute le physique n'est pas sans importance, mais en tout cas il ne peut s'agir que du physique tel qu'il est modifié

par les conditions scéniques, et vu à la lumière de la rampe, dans la perspective du décor. Il est des acteurs que la scène grandit, d'autres qu'elle rapetisse; mais c'est surtout la physionomie que l'optique théâtrale modifie profondément, ce qui se conçoit aisément, puisque la lumière du jour et celle de la rampe avivent les mêmes traits en sens inverse. Mais cette concordance tient, en outre, à la prédisposition nerveuse qui est la source de la sensibilité, à l'inclination morale, à la qualité et au timbre de la voix, à l'expression du regard et à la plasticité générale. Dans la mise en scène, la distribution des rôles est donc d'une importance capitale. Une faute dans cette distribution est en tout point semblable à celle que commettrait un musicien qui se tromperait sur le caractère physiologique des instruments et ferait exprimer par les hautbois ce qui ne peut l'être que par les trompettes, ou voudrait forcer les clarinettes à nous faire éprouver les mêmes sentiments que les violoncelles.

C'est cette même concordance entre la personnalité scénique d'un acteur et les rôles du répertoire qu'il est si important de découvrir quand il s'agit d'un début. On se trompe souvent, soit que l'acteur ne donne pas tout ce qu'il promettait, soit que la scène modifie complètement son image théâtrale. Quand il s'agit de discerner le meilleur emploi qu'il sera possible de faire de qualités moyennes et tempérées, il vaut mieux choisir de modestes rôles de début, afin de laisser le tempérament de l'artiste se révéler et s'affirmer peu à peu. Quand on croit avoir affaire à un tempérament personnel d'une certaine valeur, il est préférable de mettre l'artiste aux prises avec un grand rôle, dut ce premier essai ne pas être couronné de succès, car le contraste même, entre le rôle qu'il remplit et sa personnalité scénique, mettra celle-ci en pleine lumière et lui permettra de s'affirmer au grand jour de la rampe. Dans ce cas, même après un début malheureux, un directeur avisé aura la certitude d'avoir mis la main sur un artiste hors ligne et il aura du même coup déterminé vers quels rôles l'incline son tempérament.

Une troupe, quelque nombreuse qu'elle soit, présente toujours des lacunes, ce qu'on comprendra aisément après les explications qui précèdent. C'est pourquoi il se présente dans l'histoire d'un théâtre des périodes pendant lesquelles telle pièce ne produit pas tout l'effet qu'on en devrait attendre et quelquefois ne peut absolument pas être reprise. Souvent il se passe dix ans, vingt ans même, pendant lesquels un groupe de pièces ne peut être remonté avec succès, par suite du manque d'un acteur d'un certain tempérament. Cela se fait surtout sentir dans les pièces modernes, et cela tient à l'hétérogénéité des rôles qui tend et tendra à s'accroître de plus en plus. L'art dramatique suit en cela l'évolution de la vie moderne, et de même que dans le monde chacun prend une personnalité de plus en plus distincte, de même dans le théâtre qui reflète le monde les rôles augmentent en nombre à mesure qu'ils se différencient les uns des autres. Et même, c'est par une sorte de tendance philosophique instinctive que les auteurs se laissent si facilement aller à composer des pièces entières pour tel acteur ou pour telle actrice. Ils profitent habilement d'une personnalité distincte et très particulière que leur offre bénévolement la nature, qu'ils s'ingénient à développer et à pousser dans ses différents sens, et ils composent toutes leurs pièces en vue d'une personnalité théâtrale que le hasard probablement ne leur offrira pas une seconde fois. C'est surtout dans les théâtres de genre que ce système tend à prévaloir, et on arrive réellement à produire sur le public des impressions piquantes et originales; mais le danger est dans la répétition trop souvent renouvelée du même procédé. Pour arriver à satisfaire le public et pour prévenir en lui la satiété, il faudrait un peu plus souvent casser et

remplacer le joujou dont on l'amuse.

Cette heterogeneite de l'art a pour consequence une differenciation de plus en plus grande entre les images initiales des personnages du theatre moderne; et, par suite, un acteur devient de moins en moins apte a remplir avec succes un grand nombre de roles: son image s'associe avec des groupes de roles de plus en plus restreints. D'ou resulterait la necessite d'accroitre indefiniment le nombre d'acteurs composant une troupe de theatre. Cette necessite a pour consequence immediate: premierement, la disparition des troupes de province; deuxiemement, la fusion en une seule de toutes les troupes existant a Paris; troisiemement, l'exploitation des theatres de province par les troupes de Paris. La premiere consequence s'est aujourd'hui entierement realisee: les quelques troupes qui resistent encore se ruinent ou se ruineront. Le moment approche ou il n'y aura plus un seul theatre de province vivant de sa vie propre. La seconde consequence se fait deja sentir. Les acteurs, pour la plupart, ne contractent plus que des engagements temporaires, qui se restreignent souvent a l'exploitation d'une piece. Les acteurs passent d'un theatre a l'autre sans se fixer definitivement. Les directeurs font des emprunts quotidiens aux troupes de leurs confreres: d'ou nait une tendance naturelle a mettre en commun leurs ressources, c'est-a-dire leurs theatres, leurs capitaux, leurs acteurs, leurs decors et leur materiel. La troisieme consequence a porte tous ses fruits: troupes d'hiver, troupes d'ete, troupes de villes d'eau ou de villes de jeu, toutes s'organisent a Paris au moyen des disponibilites existantes en personnel et en materiel.

Quelles sont maintenant les consequences de cette heterogeneite sur l'art theatral. Produit de l'analyse, elle pousse les artistes dans la voie de l'analyse. Les images ou idees, de generales qu'elles etaient, se decomposent en images ou idees particulieres; celles-ci se differencient les unes des autres par des caracteres qui, negliges jadis ou habilement fondus dans l'ensemble, s'accusent et prennent un relief inattendu. De la un travail incessant des comediens pour mettre en saillie ces traits particuliers et speciaux; de la, la recherche du detail et par suite l'introduction de plus en plus frequente du reel. Dans la comedie de Moliere, pour prendre un exemple, l'argent ne s'est pas encore incarne dans un personnage special; mais au XVIIIe siecle nous voyons se dessiner l'image du financier. Aujourd'hui cette image, beaucoup trop generale pour nous, s'est decomposee et nous fournit les images du banquier, de l'agent de change, du quart d'agent de change, du boursier, du coulissier, etc. Ce qui distingue ces personnalites, issues d'une personnalite plus generale, ce sont, non des differences essentielles, mais des differences de surface, des details pris sur le vif de la societe actuelle, des traits de moeurs particulieres. L'esprit d'analyse du comedien est oblige de s'affiner; il creuse ses personnages, se met en observation, a l'affut des types particuliers qui se croisent sous ses yeux; et, quand il monte sur la scene, il ressemble souvent a tel que nous venons de coudoyer une heure avant d'entrer au theatre. Ce n'est plus le portrait a l'huile, peint largement, qui doit la flamme de la vie au temperament de l'artiste: c'est l'implacable photographie qui fouille les rides, exagere les defauts et grossit les plus charmants details.

De la, pour le comedien, nait une certaine tendance a devenir caricaturiste, tendance qui s'affirme surtout dans les theatres de genre. En outre, comme le nombre de representations des pieces a succes a decuple, et que telle qu'on aurait jouee autrefois une cinquantaine de fois arrive souvent aujourd'hui a la trois-centieme representation, il

s'ensuit que cette repetition forcee des memes roles tend a deformer le talent de l'artiste et a transformer en traits permanents des traits qui ne devraient etre que passagers. Le comedien, malgre lui, sans d'ailleurs qu'il en ait conscience, est la proie d'une personnalite qu'il revet trop souvent et dont la nature composee se substitue peu a peu par l'habitude a sa propre nature. Il arrive meme un moment ou l'acteur a perdu toute faculte de creation nouvelle, et semble absorbe dans un role unique dont il ne pourra desormais se debarrasser, car il en a pris definitivement la ressemblance, la voix, le port, les allures, les manieres et jusqu'aux tics particuliers. C'est la vengeance de l'art.

## CHAPITRE XXXV

Complexite de la mise en scene moderne.--\_L'Avocat Patelin; Bertrand et Raton; Pot-Bouille; la Charbonniere.\_--Invasion du reel.--Du procede.--Retour necessaire au repertoire classique.--Son influence sur le talent des acteurs.--Necessite des theatres subventionnes.

L'heterogeneite, il faut en faire l'aveu, conspire en faveur de l'ecole realiste. Je ne sais si celle-ci se rend bien compte de l'arme puissante que les revolutions de l'esprit remettent entre ses mains. On peut le croire, car elle pousse furieusement a l'envahissement de la scene par le reel, et elle n'y reussit que trop bien. Cette annee, on a remonte a la Comedie-Francaise \_Bertrand et Raton\_, dont un des actes se passe dans le modeste magasin de soieries de Raton Burgenstaf. Une decoration peinte suffit a l'amoncellement modere des etoffes, un comptoir de chene s'etale sans orgueil, un escalier de bois conduit au logement du gros marchand de la Cour, et dans la boutique meme s'ouvre la porte de la cave: mise en scene tres justement appropriee au theatre de Scribe. Que nous sommes deja loin cependant des treteaux sur lesquels, dans l'\_Avocat Patelin\_, maitre Guillaume vient etaler ses pieces de draps! Or la veille du jour ou vous avez vu \_Bertrand et Raton\_, vous aviez pu voir \_Pot-Bouille\_ a l'Ambigu et admirer le magasin des Vabre avec son elegant escalier en spirale, avec ses commis, ses acheteuses qu'un equipage reel attend a la porte; et le lendemain vous avez peut-etre vu \_la Charbonniere\_ a la Gaité. La se trouvait transplante et formant decor l'escalier monumental d'un des plus grands magasins de Paris, spectacle extraordinaire pour les yeux, presentant l'encombrement et l'affolement d'un grand jour de vente, la presse des acheteurs, la foule des commis, un etalage savamment fait dans les regles du genre, les comptoirs, les caisses, et, dans l'angle de la decoration, un ascenseur, inutile a l'action, mais montant et descendant alternativement dans sa lente majeste, et semblant etre l'organe respiratoire de ce mastodonte industriel.

On se demande, non sans inquietude, ou s'arretera la mise en scene? Sans doute, il y a des limites qu'elle ne pourra franchir, mais elle continuera a empieter de plus en plus sur le domaine litteraire et deja l'action qui relie tous les tableaux d'un drame est tenue et bien fugitive. Un obstacle qu'il lui faudra tourner est precisement la grandeur de la scene. En faisant monter les humbles et les desherites sur le theatre, en etalant a nos yeux les miseres physiques et morales des dernieres classes de la societe, elle ne pourra rapetisser la scene a la taille d'une mansarde ou d'un bouge. Quoi qu'elle fasse, la chambrette de Jenny ou la hutte du chiffonnier sera toujours plus grande

que le salon d'un ministre. Toutefois la complaisance du public est admirable, et son imagination, dont l'école réaliste sera forcée d'accepter le secours, consentira à ramener la grandeur de la scène aux proportions que désirera l'auteur: l'espace et le temps resteront toujours au théâtre forcément conventionnels.

Mais l'hétérogénéité des rôles continuera à s'accroître, et c'est là qu'est le danger croissant de l'art dramatique; car, si l'on veut appliquer sa pensée à suivre cette progression ininterrompue, on verra peu à peu l'art descendre des hauteurs morales où règnent les idées générales, s'abaisser de plus en plus à mesure que les images se revêtiront de caractères plus particuliers, s'étendre à toutes les réalités, s'émanciper de toutes les conditions de règle, de choix, d'élection, et aller finalement s'absorber et disparaître dans la vie elle-même. C'est qu'en effet la croissance constante de l'hétérogénéité a pour limite extrême l'anéantissement de l'art. D'autres plus complaisants diront que ce sera la vie qui, en absorbant l'art, en recevra une beauté nouvelle. C'est bien loin pour décider. Mais d'ici là, quoi qu'il arrive, l'art dramatique aura ses jours d'épreuve. En ressortira-t-il rajeuni? C'est une grave question que nous examinerons dans les derniers chapitres de cet ouvrage.

Nous entrons à peine dans la voie fatale, et c'est d'hier que l'antique homogénéité se désagrège: elle n'est pas encore réduite à l'état de poussière dramatique. D'ailleurs, si l'art nouveau est plein de dangers, il n'est pas toujours sans charmes, et nous nous laissons volontiers séduire de plus en plus par tous les traits, si exigus qu'ils soient, qui portent l'empreinte de la vérité. Nous-même, nous nous apercevons que notre esprit est moins homogène que celui de nos pères et qu'il est en proie à l'esprit d'analyse. Nous goûtons donc un art que nos pères n'auraient pas apprécié, et, en dépit de son infériorité, nous éprouvons des charmes secrets à pénétrer dans les replis des êtres et des choses. Malheureusement l'appareil et le matériel nous distraient de l'âme humaine: à trop partager son cœur, on abaisse l'idée que l'on se faisait de l'amitié. Au théâtre, l'artiste vise un but moins élevé; il a mis l'idéal à sa portée. Mêlé à la foule, il imite Malherbe qui allait étudier sa langue au port au foin, et, à la poursuite du réel, il saisit la vérité partout où il la rencontre, dans les assommoirs aussi bien que dans les alcôves des femmes perdues. Certes il y fait des trouvailles originales; et il met en saillie les caractéristiques de tous ces personnages nouveaux dans le monde de l'art et jusqu'à celles même des métiers les moins avouables. Je ne méprise nullement l'effort de l'artiste en quelque sens qu'il s'exerce; cet effort n'est ni vain ni puéril, mais c'est l'histoire des chercheurs d'or: après avoir épuisé les mines aux filons éblouissants, ils tamisent la poussière d'or mêlée au limon que charrient les fleuves.

Peu à peu le métier dramatique s'encombre de formules qui vont en se compliquant de plus en plus, et les règles d'autrefois se réduisent à une foule sans cesse grossissante de procédés. C'est là qu'est le danger immédiat; car l'homme est l'esclave des choses plus qu'il ne le croit. Son physique et jusqu'à son moral, jusqu'à son intelligence, sont des matières plastiques qui prennent aisément la forme des moules où il les enferme. Le réel des pièces modernes disloque le talent des comédiens; et quelques-uns gardent à perpétuité une souplesse d'acrobate. Dans l'intérêt de l'art moderne, dans l'intérêt même des plaisirs du spectateur, il est nécessaire de mettre un frein à cette poursuite aveugle du réel, et surtout à son influence sur le théâtre. Or il y a un remède efficace à la dégénérescence théâtrale qui nous menace; et

ce remede c'est le retour frequent au repertoire classique. Nous avons parle plus haut de son influence sur le gout public, de son importance au point de vue du plaisir le plus pur qu'il nous soit donne d'eprouver au theatre. Nous n'y reviendrons pas; mais il nous reste a dire un mot de son influence sur le talent des comediens et de son importance au point de vue du metier dramatique.

Si le lecteur a suivi avec quelque attention ce que nous avons dit sur la maniere dont l'acteur procede a la composition d'un role, sur l'image initiale qui se dresse dans son esprit et sur toute la serie d'images associees, il se rappellera que ces images seront d'autant plus marquees de traits particuliers que le personnage dont il revet la personnalite est un type moins general. En suivant le developpement historique du theatre, qui se conforme aux revolutions sociales, on voit les types de theatre se multiplier et se compliquer a mesure qu'on s'approche de l'epoque actuelle, et au contraire diminuer et se simplifier a mesure qu'on remonte dans le passe. Plus les types sont generaux, et c'est le cas de la tragedie et de l'ancienne comedie, plus les images initiales sont generales. Pour traduire sur la scene les personnages classiques, le comedien doit donc eviter de marquer son attitude, son jeu, sa diction de trop de details particuliers et caracteristiques, car il n'a que fort rarement a tenir compte des rapports du physique ou du moral avec une fonction sociale, une profession determinee, une maniere particuliere de vivre. Tout le materiel, tout l'accidentel et le circonstanciel de la vie reelle n'entrent que pour fort peu de chose dans la representation des personnages classiques. Ce sont surtout des passions heroiques ou criminelles et de grandes infortunes dans la tragedie, des vices et des travers generaux dans la comedie, qui demandent a etre traitees synthetiquement, tandis que le theatre moderne exige du comedien un esprit d'analyse toujours en eveil. La tragedie de Corneille et de Racine et la comedie de Moliere commandent donc, sans appuyer ici sur l'etude psychologique des roles, une grande largeur de diction, une elocution tres nette degagee des a peu pres de la conversation courante, une science du geste d'autant plus grande qu'il est plus rare et qu'il a un rapport plus etroit avec le texte poetique, une attitude qui n'a jamais le droit d'etre vulgaire ou qui, dans l'emportement meme des passions, ne doit jamais manquer de dignite. Les acteurs qui abordent ces roles sont obliges d'exercer sur eux une contrainte severe, de maitriser tout mouvement qui pourrait trahir leur personnalite moderne, de tenir enfin leur etre tout entier sous la dependance de la passion dont ils prennent le langage ou du caractere general aux impulsions duquel se plie l'action dramatique.

Largeur, simplicite, sobriete, mais precision dans les effets, telle est la loi de composition de tous les roles classiques. Il n'y a pas de meilleure ecole pour les comediens; et c'est l'influence permanente de l'ancien repertoire qui fait la superiorite incontestable de la Comedie-Francaise sur tous les autres theatres. Tour a tour, entre les representations d'une piece moderne qui doit garder l'affiche pendant trois ou quatre mois, chaque societaire reprend la tunique d'Hippolyte ou les rubans verts d'Alceste, reforme son corps, son attitude, sa demarche, ses gestes a la severite sculpturale de l'antique ou a l'aisance aristocratique du grand siecle, et accorde de nouveau son oreille aux harmonies du vers de Racine ou aux larges mouvements aisement cadences de la prose de Moliere. Les comediens qui passent par ces epreuves se corrigent ainsi incessamment du maniere, du cherche, des gestes inconscients et des defauts de diction inherents a la conversation courante. Quand ils abordent les roles du theatre moderne, ils en elargissent les effets, les haussent en quelque sorte d'un ton,

et ne sont pas sans influence sur les auteurs qui écrivent pour eux et qui par suite élèvent leur idéal et celui même de la foule qui les applaudit.

C'est par le commerce qu'elle entretient avec les grands écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle que la Comédie-Française maintient dans sa troupe d'élite les belles traditions et les principes les plus élevés de l'art dramatique, qu'elle agit à son tour sur les productions de l'esprit, et qu'elle exerce une influence intellectuelle et morale, non seulement sur la société française, mais encore sur l'Europe entière et sur tout le monde civilisé. C'est presque toujours à son école, au moins indirectement, que se sont formés les comédiens qui vont secouer le rire sur notre triste univers, et prouver par leur présence sur tous les points du globe l'universalité de la langue française et le charme encore triomphant de l'esprit français.

Concluons donc que dans notre société démocratique, où le nombre tue l'idéal, s'il n'est conquis par lui, le maintien du répertoire classique à l'Odéon et à la Comédie-Française (joint à une réformation urgente de l'enseignement du Conservatoire) est en quelque sorte une mesure de rénovation sociale, de relèvement intellectuel et moral et de salut artistique. Mais ce n'est que par de larges subventions qu'on peut leur imposer le maintien de ce répertoire, qui exige des sacrifices permanents et d'incessants labeurs. Le jour où le Corps législatif, dans un esprit d'ignorance ou d'aveuglement, supprimerait ou diminuerait seulement ces subventions, il porterait du même vote un coup funeste à l'art français; il assurerait à bref délai l'envahissement de tous les théâtres par les adeptes les moins scrupuleux de l'école, réaliste et tarirait à l'avance dans les yeux de nos enfants la source des plus douces larmes qui se puissent verser ici-bas.

Abandonnons cette perspective heureusement lointaine et reprenons pied sur la scène. Rappelons que, parmi les acteurs qui, en dehors de la Comédie-Française, forcent l'admiration du public, les meilleurs sont ceux qui, au Conservatoire ou à l'Odéon, ont eu le bonheur de traverser le répertoire classique. Que ne peuvent-ils aller de temps à autre s'y retremper librement, y refaire leurs forces, s'y perfectionner dans l'art de bien dire; et, après avoir trop longtemps joué un personnage laid et vulgaire, que ne peuvent-ils, comme Mercure, s'en aller au ciel, avec de l'ambrosie, s'en débarbouiller tout à fait!

## CHAPITRE XXXVI

Du rôle de la musique au théâtre.--La puissance musicale.--Le mélodrame.--Le vaudeville.--Évolution de l'art dramatique.--La musique devenue un personnage dramatique.

Dans ce chapitre et le suivant je voudrais, au point de vue de l'esthétique et de la mise en scène, dire quelques mots du rôle de la musique dans les représentations théâtrales. La musique est en soi un art complet, absolu, comme la poésie et comme la peinture, et ce n'est pas naturellement de cet art, considéré dans son ensemble, dont je puis avoir à m'occuper ici, non plus que des productions de cet art qui sont fondées sur le plaisir propre de l'oreille. Mais la musique tient dans son empire l'expression des sentiments, et en dehors du charme qu'elle exerce sur l'oreille, ou conjointement avec lui, elle provoque dans tout

notre être, toujours par l'intermédiaire de l'oreille, un ébranlement qui se propage dans tout le système nerveux, et qui détermine en nous des états généraux identiques à ceux que nous éprouvons dans la tristesse, dans la joie, dans l'enthousiasme, dans la langueur, dans l'attendrissement, etc. Associée en nous-mêmes avec tous les sentiments que notre âme est capable d'éprouver, elle a le merveilleux pouvoir, en nous replaçant dans les mêmes conditions d'ébranlement nerveux, de les rappeler, de les faire renaître en nous, de troubler et de bouleverser tout notre être par le mouvement qu'elle imprime aux ondes nerveuses qui le parcourent. Bien des conditions contribuent à l'effet que produit sur nous la musique: la qualité des sons, leur hauteur, leur timbre, les rapports mélodiques des sons successifs, les rapports harmoniques des sons simultanés, le mouvement, le rythme, etc. Mais ne considérons ici que la hauteur des sons; le reste s'y ajoute naturellement et multiplie ou affaiblit, en tout cas modifie profondément l'effet produit par la hauteur.

Quand nous parlons, les syllabes successives que nous prononçons sont à des hauteurs diverses; pour y monter ou pour en descendre, notre voix se traîne rapidement de l'une à l'autre, et, ne franchissant pas d'un bond les intervalles qui les séparent, ne se fixant d'ailleurs à aucune des hauteurs qu'elle effleure, ne nous fait éprouver que des sensations sonores, mais non musicales, aucun des sons émis ne pouvant se rapporter exactement à une gamme quelconque. Sans doute certaines voix nous semblent et sont en effet plus musicales que d'autres; sans doute dans le langage d'un acteur, et surtout d'une actrice, il passe instantanément des syllabes qui ont une réelle puissance musicale et nous font tressaillir comme un coup d'archet; mais nous devons voir ici le phénomène dans sa généralité et nous sommes fondés à dire que, dans le langage parlé, les sons, en dehors des idées qu'ils expriment, ne nous causent que des sensations musicales très légères, et par conséquent ne déterminent en nous que des sentiments très fugitifs. Au contraire, dans le chant, l'effort que fait le chanteur pour tenir le son à une hauteur exactement musicale détermine en nous un ébranlement nerveux identique et correspondant et fait vibrer notre être à l'unisson de celui du chanteur. Ainsi quand la voix passe du langage parlé au chant, l'auditeur passe d'états non persistants et très légèrement sentis à des états persistants et profondément sentis.

Cela étant bien compris, voyons quel était jadis le rôle de la musique dans les représentations dramatiques. Deux genres faisaient alors un emploi constant de la musique, c'était le mélodrame et le vaudeville. Le mélodrame est un drame dont les situations pathétiques sont annoncées, soutenues et renforcées par la musique. C'est l'orchestre seul qui fait ici l'office de multiplicateur. Quand la situation est de nature à faire éprouver au spectateur un sentiment quelconque, l'orchestre s'en empare, ajoute à la sensation éprouvée toute la puissance musicale, détermine dans l'être du spectateur un ébranlement nerveux, jette l'âme dans un trouble profond et la tient sous l'empire d'un sentiment assez intense pour qu'elle ne puisse se soulager que par les larmes du poids qui l'opprime. Telle est l'esthétique du mélodrame. La musique y vient donc en aide au pathétique; mais, point important à noter, elle reste complètement en dehors de l'action. C'est un moyen d'agir sur le système nerveux du spectateur, qui ne fait pas partie intégrante du drame; et si, par impossible, on pouvait concevoir un rapport entre un courant électrique et les ondulations nerveuses corrélatives de nos sentiments, on pourrait parfaitement dans les mélodrames remplacer l'orchestre par une pile électrique.

Dans le vaudeville, l'union de la musique et de l'action est plus intime. Un vaudeville, est une comédie mêlée de couplets. La musique y fait encore, comme dans le mélodrame, office de multiplicateur et d'amplificateur. L'orchestre souligne les situations qui tournent au sentiment, facilite aux acteurs le passage du langage parlé au chant, et en les accompagnant renforce leur puissance d'action sur l'âme du spectateur. Quant aux personnages, lorsque la situation détermine en eux l'apparition d'un sentiment de tristesse ou de joie, le chant qui succède chez eux au langage parlé donne à leur voix une qualité musicale correlative de nos sentiments, et ajoute à la valeur de l'idée, exprimée par le couplet, l'expression intense qu'un genre aussi léger ne comporterait pas et que la musique ajoute sans transition, sans effort, par l'effet seul de sa puissance propre. Dans le vaudeville, la musique est donc un multiplicateur du sentiment qu'éprouvent ou qu'expriment les personnages. Mais, qu'on le remarque, elle n'a aucun pouvoir sur eux-mêmes; c'est un procédé accessoire d'expression qu'emploie l'auteur, aide du musicien, pour donner à ses personnages plus d'action sur l'âme des spectateurs. Si la musique n'est plus ici, comme dans le mélodrame, en dehors du spectacle, elle n'en reste pas moins en dehors de l'action dramatique.

L'ancien vaudeville était presque toujours une pièce gaie, aimable, dans laquelle ça et là une pointe de sentiment, née de l'action, était habilement saisie par l'auteur, qui fixait ce sentiment dans un couplet et au moyen de la musique en multipliait l'effet. Puis le dialogue vif, alerte reprenait, et le vaudeville continuait sans grande ambition littéraire, éveillant ainsi de temps à autre la sensibilité du public. Spectacle aimable, sans fatigue, plaisir mêlé d'un attendrissement délicat et modéré, comme il sied à un public qui n'a pas besoin d'être violemment secoué. La vie était alors plus facile et plus unie; le spectacle était une récréation qu'on goûtait innocemment, un jeu dont on connaissait l'artifice et auquel on s'abandonnait sans arrière-pensée, pour le plaisir du jeu lui-même. Tous les hommes qui sont au déclin de leur vie ont connu le vaudeville dans toute sa gloire, surtout s'ils ont commencé de bonne heure à aller au théâtre, et ont conservé un souvenir ineffaçable des douces émotions qu'il leur a fait éprouver. Et cependant sa gloire aussi a passé. Aujourd'hui, le vaudeville est mort à jamais, et ses quelques soubresauts sont ceux d'une agonie qui se prolonge. Les hommes de ma génération le regrettent, mais c'est en vain qu'ils espèrent pour lui un retour de fortune. Ce ne pourrait être que le résultat d'une mode passagère. Le vaudeville a vécu; et il ne ressuscitera pas plus que le génie dramatique de Scribe.

Mais d'où vient la disparition de ce genre particulier de la littérature dramatique? Est-elle due au hasard? Est-elle le fait de la volonté déterminée de quelques auteurs? Est-ce par caprice ou par ennui que le public s'en est détourné? Je crois peu au hasard dans la destinée des choses et très peu à l'influence des hommes sur l'évolution de leurs idées et les modifications de leur goût. Nous nous développons sous l'empire de causes et de lois qui nous échappent, et nous savons aujourd'hui, par exemple, que nos langues, quels que soient les efforts souvent contraires des savants, naissent, se développent, s'épanouissent et meurent suivant des lois inéluctables. C'est dans ce cas l'ignorant qui est l'instrument inconscient de la nature, et tout ce que nous pouvons savoir ou deviner, c'est que les races humaines, leurs idées, leurs langues et leurs arts obéissent comme tous les êtres, comme les plantes elles-mêmes, dans leur lente évolution, aux mêmes causes premières et présentent aussi leur époque de germination, de croissance, de floraison et de mort. Mais nulle part ici-bas la mort n'est un

aneantissement dans le sens exact du mot; c'est une dissolution de parties, une desagregation suivie d'une redistribution des elements suivant de nouvelles combinaisons, en un mot, une transformation de matiere et un transport de forces. Si donc le vaudeville a disparu, il faut y voir non une perte absolue, definitive, mais une transformation dans la matiere plastique du drame et un transport ainsi qu'une redistribution nouvelle de la force emotionnelle.

Et en effet, le vaudeville a disparu dans une evolution de l'art dramatique moderne, evolution qui a consiste en ce que la musique, d'exterieure et d'etrangere qu'elle etait, est montee a son tour sur la scene et est devenue un personnage du drame. Jadis la musique etait une puissance que le poete conservait dans la main, qu'il dechainait directement sur le spectateur, renforçant ainsi les moyens dramatiques, et qu'il employait comme un resonateur destine a amplifier et a multiplier le pathetique. C'etait toujours par rapport au drame une puissance objective. Aujourd'hui, la musique est devenue une puissance subjective; elle fait partie integrante de l'action dramatique, et le point ou s'applique directement cette force emotionnelle n'est plus dans l'ame du spectateur, mais dans l'ame meme des personnages du drame. Art plus profond et plus eleve, puisque l'emotion que provoque en nous la musique n'est plus etrangere a l'action, mais au contraire nait en nous sympathiquement du trouble qu'eprouve l'etre meme du personnage et de l'etat psychologique de son ame.

Il y a sans doute a cette revolution de l'art une cause profonde, qui semble etre la necessite d'une imitation plus transcendante de la vie et de l'etre humain, au sein duquel s'opere la fusion de toutes les forces physiques, intellectuelles et morales. L'art dramatique avait jusqu'alors soustrait ses personnages a toutes les forces naturelles qui assiegent l'homme et les avait uniquement soumis a l'empire des idees. La musique les soumet a l'empire des sensations. La revolution qui s'est operee insensiblement et qui a fait penetrer la puissance emotionnelle des sons dans le drame litteraire semble de meme ordre que celle qui a fait penetrer la puissance imaginative des idees dans le drame musical. De telles revolutions sont lentes et ne se font pas par de brusques changements a vue. Dans la nature, il en est de meme: chaque goutte d'eau qui tombe ne laisse pas de trace visible, mais au bout d'un certain temps on s'aperçoit que le roc le plus dur s'est creuse sous l'effort incessant des gouttes d'eau. Dans l'art, on ne peut suivre pas a pas les progres d'une evolution, mais on peut periodiquement mesurer le chemin parcouru. Aujourd'hui, on en sera frappe pour peu que l'on porte son attention sur ce point, il est incontestable que la musique joue un role considerable dans nos pieces de theatre, et qu'elle y apparait avec sa puissance propre. Tantot elle agit directement sur l'esprit d'un personnage, tantot elle prete sa voix a son ame emue et muette; quelquefois, acteur elle-meme dans le drame, elle evoque et dessine a nos yeux une image avec une puissance et une precision veritablement magiques et que n'atteindrait pas un recit litteraire. En un mot, la musique est devenue une puissance dramatique; et, comme telle, elle s'associe a l'action, y contribue par l'emotion qu'elle developpe dans le heros du drame, et transporte; en nous l'emotion a laquelle il est en proie et que sa voix serait lente ou impuissante a exprimer. Mais toujours elle fait partie integrante du sujet; elle en est en quelque sorte un personnage impalpable et invisible. C'est donc la facon dont les auteurs modernes comprennent la mise en scene de ce nouveau et poetique personnage qu'il nous faut eclaircir autant que possible par des exemples.

## CHAPITRE XXXVII

De l'exécution musicale.--Des rapports de la musique avec l'action dramatique.--\_Le Monde ou l'on s'ennuie.\_--Le théâtre de Victor Hugo.--\_Lucrece Borgia.\_--\_Ruy Blas.\_--\_L'Ami Fritz.\_--Transport d'effet: \_les Rantzau.\_--\_Les Rois en exil.\_

Le premier résultat de cette révolution esthétique a été de proscrire l'orchestre des théâtres. Aujourd'hui, il a complètement disparu de la Comédie-Française, de l'Opéra, du Vaudeville et du Gymnase. Il n'a gardé sa place que dans les théâtres voués encore au mélodrame et dans ceux où l'on cultive les genres mixtes qui tiennent de l'opérette et de l'ancien vaudeville. La disparition de l'orchestre entraîne cette conséquence que, lorsque la musique doit jouer un rôle dans une pièce, ce sont les personnages eux-mêmes qui sont les exécutants, soit qu'ils chantent avec ou sans accompagnement, soit qu'ils jouent d'un ou de plusieurs instruments. Quand je dis que les personnages sont les exécutants, il faut ajouter que souvent ils ne sont que les exécutants apparents, ce qui suffit naturellement si l'acteur, qui est censé chanter ou jouer, n'est pas sur la scène, mais ce qui aujourd'hui ne serait guère admis quand l'acteur est en scène. On le tolère encore quand il s'agit d'un instrument à cordes, lorsque, par exemple, dans le *Mariage de Figaro*, Suzanne accompagne sur la guitare la romance que chante le page; mais une actrice qui ne serait pas musicienne ne saurait en général prendre un rôle comportant l'exécution d'un morceau de piano, tel que celui de Mlle de Saint-Genève dans *Le Marquis de Villemer*. Dans *Barberine*, le rôle peut être tenu par une actrice n'ayant pas de voix, puisque Barberine chante hors de la scène et peut être remplacée par une cantatrice. Il en est à peu près de même du rôle de François Ier dans *Le Roi s'amuse*.

Le rôle de la musique dans l'action dramatique est multiple, mais tend toujours à produire un effet d'accord ou de contraste, et à mettre en évidence les sentiments les plus secrets et les plus profonds de l'âme humaine. Nous allons passer en revue quelques exemples qui feront ressortir clairement l'emploi que les auteurs modernes ont fait de la musique, soit dans le drame, soit dans la comédie. Prenons les effets les plus simples, d'abord, ceux qui résultent uniquement du caractère de la musique, et de son rapport avec le sentiment d'un personnage. Au premier acte du *Monde ou l'on s'ennuie*, lorsque le sous-préfet et sa femme sont introduits et se trouvent seuls dans le salon de la duchesse de Reville, la jeune sous-préfète s'approche du piano ouvert et se met à jouer un air d'opérette. Cet air est représentatif, par son caractère, de l'humeur enjouée de la jeune femme et de la gaieté du nouveau ménage. Survient un domestique: au moment d'être surpris, la sous-préfète passe habilement de ce motif léger à un thème de musique classique, qui est, lui, représentatif du sérieux affecté que tous deux croient devoir garder dans le monde où ils font leur entrée. Voilà donc immédiatement les deux personnages connus du public pour ce qu'ils sont et pour ce qu'ils veulent paraître, en même temps qu'est parfaitement déterminé le caractère du monde où va se nouer et se dénouer l'intrigue de la comédie. La musique est donc ici chargée de l'exposition dramatique et élevée au rang de confident. Elle facilite singulièrement à l'auteur la mise en marche de l'action, et évite aux personnages l'ennui de faire et au public celui d'entendre l'exposé de leurs sentiments les plus intimes. C'est d'ailleurs là un des rôles les plus fréquents et des

moins complexes de la musique. Dans la même pièce, la jeune fille, jalouse et nerveuse, raye le piano d'un geste sec et fiévreux; et les sentiments qui l'agitent se dévoilent instantanément. Ici l'intervention musicale passe au rôle d'excitateur dramatique, puisque c'est elle qui dévoile aux autres personnages le trouble profond de la jeune fille. Si nous nous transportons au cinquième acte d'\_Hernani\_, au moment où dona Sol voudrait entendre s'élever le chant du rossignol au milieu de cette belle nuit nuptiale, c'est le son inattendu du cor qui résonne au milieu de la solitude de la nuit et vient rappeler à Hernani qu'il est l'heure de mourir. Ici le cor a une signification exacte et déterminée: c'est la voix même de Ruy Gomez, dont il évoque l'image menaçante aux yeux des spectateurs. C'est le cor qui déclenche la mort dans cette nuit promise à l'amour et qui précipite le dénouement tragique. Mais on peut à peine dire que dans ce dernier cas il s'agisse d'une intervention musicale, car celle-ci est réduite à un son. Les cas précédents sont beaucoup plus nombreux au théâtre, et se ramènent tous à une jeune fille ou à une jeune femme révélant au public l'état de son âme par le choix de la musique qu'elle joue ou de la romance qu'elle chante. Les exemples que l'on pourrait citer sont innombrables. Dans tous les cas, la musique n'a pas d'influence directe sur le spectateur; elle puise sa puissance émotionnelle dans l'âme du personnage qu'elle traverse avant d'arriver à celle du spectateur.

Victor Hugo a eu des longtemps l'intuition du rôle nouveau qu'est appelée à jouer la musique au théâtre et l'a souvent introduite dans ses œuvres dramatiques. Qui ne se souvient de l'effet saisissant du \_De profundis\_ qui glace d'effroi Gennaro et ses compagnons, à la fin du festin où Lucrece Borgia vient de leur faire verser du poison? Au premier et au second acte de \_Marie Tudor\_, la même romance chantée par Fabiani, qui s'accompagne sur une guitare, est employée comme une poétique formule d'amour. La musique est ici la caractéristique de la passion qui a jeté Fabiani aux pieds de la reine. Mais dans cet exemple la romance de Fabiani, quoiqu'elle résulte physiologiquement de l'état d'un cœur qui éprouve le besoin, d'épancher son bonheur, ne joue que le rôle d'un \_aparte\_ musical et n'est en quelque sorte qu'une confidence faite directement au public. Dans \_Lucrece Borgia\_, au contraire, le \_De profundis\_ ne nous émeut si profondément que parce qu'il terrifie les personnages du drame. Voilà le véritable emploi de la musique au théâtre. Nous éprouvons sympathiquement l'effroi de Gennaro, mais c'est sur lui que tombe directement la sensation musicale: c'est dans son âme que se joue le drame affreux dont nous attendons, haletants, la péripétie suprême; et c'est, les yeux fixés sur lui et participant à toutes les poignantes émotions qui le traversent, que nous suivons d'une oreille attentive les versets du chant lugubre qui se rapproche.

\_Ruy Blas\_, au second acte, nous offre encore un bel exemple d'intervention musicale. Au moment où la reine, émue d'un amour inconnu qu'elle sent monter jusqu'à elle, exhale en tristes plaintes l'ennui que lui causent sa solitude et son royal esclavage, des lavandières passent en chantant dans les bruyères et leurs voix qui meurent en s'éloignant jettent dans son âme des paroles enflammées d'amour. Considère en dehors de l'action dramatique, le chant des lavandières n'aurait pour le public que le charme d'une poésie pleine de délicatesse et de fraîcheur et ne lui apporterait qu'un plaisir purement poétique et musical, mais il devient d'une ineffable tristesse en passant par l'âme de la reine. C'est sa propre émotion, croissant pendant tout le temps que dure la chanson des lavandières, qui se communique à nous sympathiquement. Ce n'est pas la musique qui fait couler nos larmes, ce sont celles qui tombent goutte à goutte des yeux et du cœur de la reine.

Nous pouvons déjà remarquer que la meilleure manière de mettre en scène la musique, c'est d'en masquer l'exécution et de soustraire les exécutants aux yeux du public. Il ne faut pas, en effet, que l'exécution musicale puisse nous distraire de l'émotion que la puissance des sons musicaux n'est que médiatement destinée à faire naître en nous. Et cela se conçoit, puisque l'intérêt n'est pas, en ce cas, dans le personnage qui chante, mais dans le personnage dont les sentiments s'épanouissent au contact de la sensation musicale.

L'Ami Fritz nous offrira encore un exemple remarquable de l'emploi de la musique au théâtre, emploi trois fois renouvelé et chaque fois d'une manière différente. Au commencement du deuxième acte, au moment du départ des moissonneurs pour les champs, se place la chanson de Suzel, dont le chœur reprend le dernier vers :

Ils ne se verront plus!

Le chant de Suzel se trouve amené naturellement dans la pièce, et cependant, en dehors de l'effet touchant qu'il prépare pour la fin de l'acte, il n'offre guère que l'intérêt de l'exécution musicale, puisque Suzel est en scène; et à la Comédie-Française cet intérêt est, il est vrai, très vif parce que l'actrice qui remplit ce rôle a une remarquable diction, aussi large et aussi pure quand elle chante, même sans accompagnement, que lorsqu'elle parle. Néanmoins, cette première scène de l'acte prépare surtout la dernière. En effet, quand Suzel aperçoit de loin la voiture qui emporte Fritz, Fritz qui fuit éperdu, croyant guérir ainsi son inguérissable blessure, elle tombe évanouie sur un banc, et au même moment le chœur des moissonneurs, qui regagnent lentement la ferme, fait entendre de nouveau le dernier vers de la chanson de Suzel, qui est ici d'une indicible mélancolie :

Ils ne se verront plus!

Ce chœur entendu dans le lointain semble le gémissement de la nature entière, qui pleure le cœur brisé de la pauvre fille et son bonheur détruit. Que pourrait dire Suzel et quelles paroles vaudraient l'éloquence de cette phrase musicale, qui arrive au public grossie de tous les sanglots qui gonflent le cœur de l'abandonnée? C'est là une belle fin dramatique, ou, il est vrai, le sentiment l'emporte sur l'idée, mais qui est conforme à l'esthétique du drame moderne.

Le premier acte de L'Ami Fritz présente un emploi de la musique plus remarquable encore, parce qu'il est plus rare: il s'agit de l'émotion produite uniquement par un morceau de musique instrumentale. Après une minutieuse exposition, dont tous les détails font ressortir l'épicurisme de Fritz et son égoïsme de vieux garçon, on s'est mis à table, et ce repas de gourmand, digne couronnement de toute cette exposition, un instant interrompu par l'arrivée de Suzel, se continue, les vins les plus fumeux succédant aux plats les plus succulents, lorsque soudain résonne un coup d'archet: c'est le violon du bohémien Joseph, qui tous les ans, le jour de la fête de Fritz, vient avec quelques-uns de ses compagnons exécuter un morceau sous les fenêtres de son ami. Les trois convives s'arrêtent, lèvent la tête et prêtent l'oreille à la voix vibrante des instruments à cordes. À ce moment, les dix-huit cents spectateurs qui emplissent la salle sentent l'âme de Fritz s'ouvrir aux accents pathétiques des instruments à voix humaine, et tout ce qu'il a fait de bien, de bon, de juste dans sa vie remonte à son cœur, et le répare de sa beauté morale au milieu de cette scène de vulgaire

sensualite. En meme temps, l'ame de Fritz, soustraite soudain aux liens materiels de son existence, s'eleve et s'unit, dans une commune emotion, avec celle de Suzel que la belle musique fait toujours pleurer. L'attendrissement qu'eprouve le public ne lui vient pas directement des instruments, mais de la profonde emotion dont ceux-ci troublent l'ame de Fritz et celle de Suzel. C'est la un tres bel exemple du role pathetique que peuvent remplir des instruments a cordes dans le drame ou dans la comedie.

Une autre piece des memes auteurs, *\_les Rantzau\_*, presente un curieux exemple de la musique employee comme ressort dramatique; mais cette fois l'exemple est bizarre, plus peut-etre qu'il n'est heureux. La musique, en effet, y joue un role ingrat et n'a d'autre merite, aux yeux de Jean Rantzau chez qui se donne un petit concert improvise, que celui d'etre un bruit desagreable et agacant pour Jacques Rantzau. Jean insiste sur le but qu'il se propose et qu'il atteint, car soudain la colere de Jacques se traduit par le vacarme de sa batteuse qu'il fait mettre en mouvement. Les auteurs se sont trompes sur la mise en oeuvre du ressort musical. Sans me preoccuper de l'action du drame, je dirai que c'est le tableau contraire qu'ils auraient du presenter. L'interet dramatique de la scene aurait du etre dans la colere de Jacques Rantzau, et c'est le concert que lui donne son frere Jean qui aurait du etre place hors de la scene. Il y a eu transposition d'effets. C'est a l'agacement progressif de Jacques que le public aurait du participer, et non pas au concert qui n'a par lui-meme aucun charme musical et qui n'est qu'un ressort ayant precisement le defaut d'etre trop apparent. Ce qui doit toujours etre mis au premier rang, sous les regards des spectateurs, c'est le personnage sur qui doit s'exercer l'action musicale.

Je ne puis resister au desir de citer un bel et dernier exemple, tire d'une piece toute moderne et essentiellement parisienne, *\_les Rois en exil\_*, que des susceptibilites politiques ont arretee trop tot pour le plaisir de ceux qui sentent l'interet artistique qu'offrent tous les ouvrages de M. Daudet. C'est jour de grande soiree chez la reine d'Illyrie; sous l'apparence d'un bal, il s'agit d'une reunion politique ou vont se prendre des resolutions viriles. On attend le roi, celui en qui se resume les esperances de tout un parti. Soudain sur l'escalier d'honneur, suppose en dehors de la scene, eclate la marche nationale

illyrienne. Au son de cette musique guerriere, tous les courages s'affermissent; les coeurs se haussent et volent au-devant de ce roi qui s'apprete a tirer l'epee pour ressaisir sa couronne. C'est l'entree triomphale d'un heros, d'un conquerant, du representant et du sauveur de la monarchie. Tout ce que les accents de cet hymne national remuent chez la reine et chez ses fideles de beau, de patriotique, de chevaleresque evoque dans l'imagination des spectateurs une figure noble et sans tache, une sorte d'archange royal pret a couper les sept tetes de la Revolution de son epee flamboyante. C'est apres quelques instants remplis d'une ardente esperance, sous tous les regards du public et sous ceux de la reine deja anxieuse, que parait enfin le roi. L'effet est foudroyant, implacable. Christian, le regard terne, la demarche legerement avinee, entre, inconscient de l'ecroulement definitif de sa fortune royale, hebeté au milieu d'un desastre que rien ne peut plus conjurer. L'effet de contraste est irresistible, entre ce viveur fatigue, ce protecteur de filles, protege lui-meme par des usuriers, et la figure de roi que la marche nationale illyrienne avait annoncee et paree d'avance d'une heroique majeste.

Apres ce dernier exemple, il ne nous reste plus qu'a ajouter quelques

mots de conclusion sur ce sujet. Il ne serait pas impossible que l'introduction de la puissance musicale dans le drame moderne eut pour cause initiale une influence germanique. Mais, a en juger d'après l'\_Egmont\_ de Goethe, le genie allemand accorde a la musique une puissance ideale et imaginative qu'elle ne peut avoir que dans l'opera ou le poete y ajoute un sens litteraire. Le genie francais, fait essentiellement de clarte, n'a pas suivi le genie allemand qui lui avait peut-etre suggere cette tentative, et pour lui la puissance dramatique de la musique ne reside que dans la propriete qu'elle possede d'eveiller, de propager et d'exalter les sentiments.

## CHAPITRE XXXVIII

Decadence de l'art dramatique.--Des conventions dans l'art classique.--Grandeur de l'art ideal.--De l'evolution democratique.--Caractere de la sensibilite du public.--Son jugement artistique.--De l'ecole realiste.--De l'esprit moderne.--De l'individuel et de l'exceptionnel.--Causes d'avortement.

J'ai parcouru les differentes phases du sujet que je m'etais propose. Sans doute j'ai laisse beaucoup a dire et je suis loin d'avoir epuise une matiere qui est de sa nature inepuisable. Cependant j'aurai peut-etre atteint le but si j'ai pu faire comprendre le sens assez marque de l'evolution de l'art dramatique et de l'art theatral. Tous les arts modernes, ainsi que toutes les sciences, ne cessent de croitre en complexite et en heterogeneite. La mise en scene ne peut que suivre ce mouvement, malgre les vaines reclamations d'une rhetorique, surannee, dit-on, avec laquelle je ne me sens moi-meme que trop de liens. Par une habitude d'esprit, nee de l'education et de l'instruction, nous accordons a la tradition un empire et un prestige que ne lui reconnaissent pas ceux qui ne l'ont pas recue toute formee des lecons d'un maitre, ou ne l'ont pas puisee dans l'etude des chefs-d'oeuvre des siecles passes. Il n'y a pas d'entente artistique possible entre un homme qui eprouve des emotions profondes a la lecture d'Homere ou de Sophocle et un homme qui n'a jamais connu leurs oeuvres que par oui-dire, ce qui cependant est deja un progres sur l'ignorance absolue.

Nous assistons donc a la decadence certaine de l'art, dans la forme du moins que nous avons ete habitues a lui reconnaitre et sous laquelle nous l'avons aime, respecte et cultive. Cet art etait le privilege d'une elite peu nombreuse qui, dedaigneuse des spectacles vulgaires et ne recherchant que les sensations exquises, n'en respirait que la fleur et laissait tomber le reste en poussiere. Tout drame ou toute comedie etait un conflit psychologique et moral et mettait en presence des etres qui, sous des apparences reelles, n'etaient qu'idealement vrais. Sous les traits individuels que leur pretaient les acteurs, les personnages de theatre etaient des types generaux que la nature ne nous offre jamais et que l'esprit peut seul concevoir et se représenter. Aussi le point de depart essentiel de cet art transcendant etait la convention. Ce qui, dans tout drame et dans toute comedie, etait idealement vrai, c'etaient les vertus, les vices, les caracteres ou les passions. C'etait la que portait tout l'effort de la creation artistique, de l'observation philosophique et de l'imagination poetique; et ces etres, en quelque sorte abstraits, prenaient alors une intensite de vie morale d'une puissance extraordinaire et veritablement surhumaine. Comparees aux personnages de theatre, les etres reels n'en paraissaient que des

extraits incomplets et inachevés, à peine ébauchés. Jamais, en effet, l'humanité n'aurait pu les réaliser en entier. Seule la poésie pouvait créer de toutes pièces ces êtres dont la nature avait éparpillé tous les traits sur des milliers d'exemplaires humains. Mais quelle était alors la grandeur tragique ou la profondeur comique du spectacle qu'offraient aux esprits, longuement préparés à le comprendre et à le goûter, la rencontre et le conflit de ces personnages plus vrais que la réalité elle-même! L'intérêt de ce jeu poétique était si puissant, que le reste était de peu d'importance: ce n'était qu'une affaire de convention définitivement et préalablement réglée entre le poète et le spectateur.

Qu'importe d'où viennent et où vont Scapin, Lisette, Geronte, Eraste et Isabelle, réunis par le caprice du poète dans un même enchevêtrement d'événements, pourvu que nous riions des fourberies de l'un, de la malice de l'autre, de la sottise de celui-ci, et que nous assistions au triomphe final des amants! Qu'importe qu'ils se rencontrent ici ou là, dans un décor représentant un appartement ou une place publique! C'est par pure bonté d'âme que le poète daigne parfois nous apprendre que la scène se passe à Naples ou à Paris: nous n'avons qu'à faire de le savoir, puisque ce sont les mêmes personnages, qu'il transporte à son gré aux quatre coins du monde. Qui songe à reprocher à ces personnages de s'asseoir et de discourir au beau milieu d'une place publique?

Qu'importe, pourvu que ces personnages nous éblouissent des étincelles de leur esprit, que la vérité psychologique et que l'observation morale naissent du choc de leurs caractères et du conflit ou les engagent leurs passions! Ce spectacle a le pouvoir magique d'offrir à nos méditations l'être humain, dégagé de toutes les réalités qui l'encombrent et le masquent. Mais, pour s'y plaire, il faut que l'esprit soit des longtemps formé à l'abstraction et à la synthèse, et qu'il accorde au fait moral une supériorité constante sur le fait matériel. En un mot, il lui faut la foi, une foi en quelque sorte innée, pour croire à la vérité dégagée du réel, pour être convaincu que la peinture de l'idéal est l'unique raison d'être de l'art.

Les foules qui montent des ténèbres à la lumière et qui des bas-fonds de l'humanité s'élèvent à toutes les jouissances d'une vie sociale supérieure ne sont pas prédisposées par l'éducation, par l'instruction, par l'influence héréditaire que les générations exercent les unes sur les autres, à jouir d'un art qui s'est dégagé de la réalité, c'est-à-dire de ce qui leur semble être toute la vérité. Elles ne savent pas voir par les yeux seuls de l'esprit et sont dominées par les sensations directement perçues par les organes de l'ouïe, de la vue et du toucher. Toujours en contact avec la réalité, elles n'apprécient les objets qu'un à un, les estiment pour leur qualité visible ou tangible, et, ne s'élevant pas aux classifications générales, ne s'intéressent aux êtres et aux objets que par leurs traits individuels et particuliers. Comme cependant elles ont une sensibilité très vive, d'autant plus vive qu'elle n'a pas été émoussée ou affinée par de fréquentes émotions esthétiques, elles prennent souvent plaisir aux spectacles tragiques ou comiques de l'art classique, mais dans des conditions intellectuelles et morales toutes particulières. Elles ne séparent pas l'action tragique ou comique de la possibilité réelle, ramènent les héros de la tragédie et les personnages de la comédie dans le cercle étroit de leur vue immédiate, et leur esprit échange singulièrement les proportions, en appliquant à ces créations idéales une sorte de compas de réduction. Elles s'intéressent non au développement poétique et moral des personnages, mais à l'acte qu'ils accomplissent; non à la vérité générale qu'ils représentent, mais aux traits particuliers sous lesquels la vérité se manifeste et au fait qui en est l'occasion. Leur émotion

au theatre n'est jamais ou n'est que tres rarement esthetique: c'est pourquoi elles ne pleurent pas exactement aux memes endroits ni pour les memes causes, et quelquefois, dans la comedie, rient franchement d'un trait qui nous serre le coeur. En un mot, elles sont frappees de l'action tragique et en sont impressionnees comme elles le seraient d'un drame de cour d'assises.

Une telle maniere de comprendre et de juger les oeuvres dramatiques et d'en apprecier la moralite n'est sans doute pas tres elevee; cependant elle n'est ni fausse ni injuste: on peut meme affirmer qu'elle est exacte et rigoureuse. Mais la verite, ainsi vue sous un angle etroit, n'est plus la verite ideale: c'est en quelque sorte une verite tangible et mesurable, nee de l'observation directe des faits, de l'examen des objets et de la confrontation des etres particuliers qu'a reunis un meme acte criminel ou une meme situation comique. Ce nouveau public, vierge d'emoions esthetiques, auquel s'adressent aujourd'hui les poetes dramatiques, n'est pas forme a juger une passion ou un caractere en soi, independamment du circonscanciel des faits; mais il rapporte cette passion et ce caractere a son experience personnelle et actuelle, et pour apprecier ce que l'une a d'horrible et l'autre de ridicule n'a d'autre etalon que la realite. Ce n'est donc qu'en multipliant les traits particuliers, d'observation courante et journaliere, qu'on lui procure la sensation de la verite et de la vie. Il est bien heureux que \_Don Juan, Tartufe\_ et le \_Misanthrope\_ soient ecrits, car un nouveau Moliere ne saurait concevoir aujourd'hui sous la meme forme ces comedies idealement humaines et vraies, mais dont les personnages sont des types generaux tout a fait en dehors de notre experience personnelle et de nos observations quotidiennes. Le public actuel s'interesse donc moins a l'homme en general qu'aux hommes en particulier, et ne concoit pas plus ceux-ci soustraits a toutes les conditions de climat, de race, de temperament et de milieu social, qu'il ne les concoit degages des influences exterieures, des circonstances et des faits.

C'est a satisfaire a ce nouveau besoin intellectuel que s'ingenie l'ecole realiste ou naturaliste. Nous sommes encore au fort de la bataille que cette ecole livre aux classiques et aux romantiques et dont les injures sont des deux cotes les projectiles ordinaires. Nous n'y ajouterons pas les notres, bien que l'ecole realiste ait souvent merite les severites de la critique en flattant les instincts les moins nobles de l'humanite et en prenant le succes d'une oeuvre d'art pour la mesure de sa moralite. Mais les adeptes d'une ecole quelconque sont des hommes, c'est-a-dire des etres essentiellement faillibles, dont la vue est courte et le jugement borne. Bien que la plupart aient fait un emploi deplorable et parfois peu recommandable de leur faculte d'observation, il est interessant de degager et de mettre en lumiere l'idee qui les meut et a laquelle ils ont obei inconsciemment, et de determiner la force generatrice dont ils ne sont que des rouages de transmission.

Or, on peut aisement reconnaitre que l'ecole realiste, ses exces mis a part, obeit, mais aveuglement et sans conscience du but final de l'art, a l'esprit qui gouverne le monde moderne. La science s'est d'abord lancee a la conquete de l'infiniment grand; aujourd'hui, elle penetre dans l'infiniment petit. Apres la synthese audacieuse est venue l'analyse patiente; et nous sommes a l'ere des sciences et des arts microscopiques, qui poursuivent la vie jusque dans ses retraites les plus secretes et les plus ignorees. L'auteur dramatique ne fait donc qu'obeir a la tendance generale quand il fouille les plis les plus caches de l'ame humaine et soumet a son etude les ferments de sa desorganisation morale. En meme temps, les couches humaines les plus

profondes, entraînées par le grand mouvement des révolutions s'élèvent comme une écume à la surface des sociétés et viennent d'elles-mêmes se placer dans le champ de ses observations. Son œil patient décompose ces masses et s'attache aux caractères particuliers qui différencient ces millions d'individualités. Chacune d'elles est un nouveau monde, complexe et complet en soi, qui obéit à ses lois propres et relatives, dérivées des lois générales et absolues. Par suite, le problème dramatique semble être aujourd'hui de mettre en relief, non les caractères communs et collectifs que ces individualités offrent à un observateur attentif, mais les caractères particuliers qui de chacune font un être distinct.

L'art réaliste vise donc l'individuel et partant l'exceptionnel, d'où l'extrême difficulté d'en obtenir une représentation, toute représentation étant toujours le résultat d'un travail idéal et d'une généralisation. C'est pourquoi la nouvelle école voudrait ramener l'art à la présentation du réel, sans se rendre compte de ce que cette ambition a précisément de chimérique. Toute œuvre d'art ne peut être qu'une représentation du réel et partant est une création idéale: il suffit pour arriver à cette conclusion de ne pas raisonner par à peu près et de prendre les mots avec leur sens exact. Une œuvre dramatique, conçue selon les vœux réalistes, est uniquement une œuvre dont l'idéal est moins général et moins élevé, et que son infériorité seule rapproche des données de la réalité courante et journalière. Ce but, quoique plus humble, est cependant celui qui seul justifie les prétentions de l'école réaliste. Étant données des passions humaines, qui sont de tous les temps, il s'agit de leur chercher des motifs dans notre monde actuel et de les développer selon des raisons déduites des lois complexes des sociétés modernes. Ramenée ainsi dans ces limites plus étroites, l'école réaliste peut se défendre et se justifier.

Dans ses fouilles au fond de l'homme moderne, et dans son étude directe de toutes les choses de la nature, le réalisme trouvera la vie, une vie intense mêlée à un mouvement vertigineux. Les limites superficielles de l'art se trouveront ainsi reculées; et l'exploration mettra le pied sur quelques-unes des terres encore peu foulées de l'humanité et de la vie. Le nombre des personnages de théâtre s'accroîtra considérablement, et chacun d'eux ne nous apparaîtra plus qu'avec son idéal particulier, c'est-à-dire un idéal ramené à la mesure de son intelligence, de son développement moral et de sa fonction sociale. D'où la diversité extraordinaire du spectacle, ce qui est une séduction pour l'esprit moins généralisateur du public actuel. Aussi l'avenir immédiat semble appartenir à l'art nouveau. Il était d'ailleurs fatal que l'apparition de l'école réaliste ou naturaliste fut synchronique à l'épanouissement de l'esprit démocratique dans les sociétés modernes.

Mais toute la poussée furieuse de cette école n'aboutira qu'à un avortement, si elle s'enfonce de plus en plus dans l'analyse de matières au sein desquelles la vie n'a jamais été et ne sera jamais. Ce sont les manifestations seules de la vie qui doivent faire l'objet de ce que l'école appelle ambitieusement ses expériences. La nature ne doit y entrer que par ses rapports avec la vie, et par le rôle passif qu'elle joue dans le développement de l'activité humaine. L'étude de la nature inerte, de la matière en soi, est donc une première cause d'avortement que devra éviter l'école réaliste. Une autre cause est le manque de contrôle, partant le manque d'intérêt et de sympathie qu'offre toute manifestation individuelle et exceptionnelle de la vie. C'est pourquoi, à mesure que l'analyse descendra dans l'infiniment petit, l'intérêt du spectateur décroîtra dans la même proportion.

Une troisième cause, parmi beaucoup d'autres que nous pourrions encore citer, est le dédain irréfléchi de l'école pour la psychologie et pour la morale. Il est particulièrement un point important sur lequel elle se trompe étrangement. L'intérêt qu'elle paraît porter aux classes populaires part d'un bon naturel, je veux le croire, mais l'entraîne à nous représenter trop souvent comme contradictoires l'élevation morale et l'élevation sociale, tandis que ce sont, en définitive, les exceptions mises à part, les deux colonnes égales et parallèles qui supportent tout l'édifice de la société et de la civilisation. À ce dédain de la psychologie se joint un amour immodéré pour la physiologie. Tout le monde sait que le physique réagit sur le moral; c'est un sujet que Cabanis, au point de vue descriptif, me semble avoir épuisé du premier coup. Malheureusement, le naturalisme tend à remplacer l'étude psychologique par la description du phénomène physiologique qui en est l'antécédent. Or ce qu'on peut reprocher à ce procédé c'est d'être absolument puéril. Tous ceux qui ont un instant réfléchi sur les conditions de la production artistique savent que la description physiologique est ce qu'il y a au monde de plus facile et de plus banal. La difficulté et l'intérêt ne commencent que lorsque l'artiste entreprend l'étude du moral.

Dans l'état de la question, il est nécessaire que l'école aborde le théâtre: elle y trouvera peut-être le salut, car c'est le théâtre seul qui la forcera d'abandonner ses vaines prétentions physiologiques et qui l'amènera à relever son idéal, en lui imposant des généralisations nécessaires. En effet, l'école réaliste trouvera dans l'observation des réalités vivantes plus d'éléments de drames et de comédies, que de drames tout composés et de comédies toutes faites. Pour construire un drame ou une comédie, il faut rassembler ces éléments épars, les faire concourir à une même action, et par une logique sévère, qui ne réside que rarement dans l'esprit des êtres réels, mener cette action d'un commencement à une fin. Cette nécessité théâtrale sera pour l'école réaliste un retour forcé à l'idéal. Si celle-ci est assez sensée pour joindre à l'observation réaliste la méthode classique, toute psychologique, elle assurera le salut de l'art moderne, en lui infusant une vie nouvelle; mais, si elle rejette tout compromis, par mépris irraisonné de l'idéal, elle usera ses forces à des besognes minuscules, et l'art désagrégé se dispersera en poussière.

Jusqu'à présent, l'école hésite à aborder le théâtre par le pressentiment qu'elle a d'échouer ou d'être obligée d'abandonner ce que ses théories ont d'absolu. Toutefois je crois à des tentatives prochaines, car laisser le théâtre en dehors de sa sphère d'action serait pour l'école un aveu d'impuissance. Après avoir bataillé sur les ouvrages avancés, il lui faut donner l'assaut au corps de place. Si l'expérience échoue, elle sera courte, mais laissera pendant assez longtemps l'art dans une très grande confusion; si elle réussit, elle renouvellera le théâtre, en agrandissant en quelque sorte la superficie dramatique; et l'art, bien qu'abaisse en dignité, puisque son idéal sera moins élevé, entrera cependant dans une période de fécondité extraordinaire, car tous les sujets traités depuis deux mille ans, et quelques-uns à satiété, reprendront une vie nouvelle par suite de cette transfusion de sang moderne.

Role actuel de la mise en scene.--La loi de concentration.--Du naturalisme moderne.--De la puissance psychologique de la nature.--La realite est une cause formelle et non finale d'une evolution dramatique.--\_L'Ami Fritz.\_--Rapports de la mise en scene avec la conception poetique.--\_Il ne faut jurer de rien.\_--De l'imitation theatrale.

Quel role particulier est appelee a jouer la mise en scene dans cette evolution de l'art dramatique? C'est un point qu'il me reste a examiner. Jusqu'a present, il parait y avoir beaucoup de confusion dans les idees de ceux qui se reclament de l'ecole realiste. Les theatres semblent obeir a une tendance dangereuse qui ne peut aboutir qu'a leur ruine sans profit pour l'art. Cette tendance consiste a transformer la representation du reel en une sorte de presentation directe, de telle sorte qu'ils cherchent a s'affranchir du procede artistique de l'imitation et mettent leur ambition a nous interesser a la vue des objets eux-memes. Ainsi compris, l'art de la mise en scene aurait sa fin en lui-meme, ce qui serait, pour qui reflechit, son aneantissement, car il deviendrait, ici, l'art du peintre, la, l'art de l'architecte, la, l'art du sculpteur, la, l'art du tapissier, etc., mais il ne serait plus un art synthetique obeissant a ses lois propres.

D'ailleurs, dans cette direction, les efforts seraient hors de toute proportion avec le peu d'interet qu'offrirait l'atteinte du but. La mise en scene, en effet, subit fatalement la loi de concentration, en vertu de laquelle l'attention du spectateur est ramenee et se fixe sur le personnage humain. Des que l'action dramatique eveille en nous la sympathie que nous ressentons pour toute douleur ou toute joie, le decor echappe rapidement a notre attention, et la mise en scene disparaît a nos yeux. Elle n'est plus des lors qu'un danger; car la moindre discordance, comme un coup de baguette magique, aneantirait en un clin d'oeil tout le charme dramatique. Aussi arrive-t-il, quand nous avons assiste a la representation d'une piece ayant agi avec quelque force sur notre ame, que nous ne gardons qu'un souvenir vague de la mise en scene, ou que du moins elle ne nous laisse qu'une impression d'autant plus generale que la figure du personnage humain prend plus d'importance et de precision dans notre souvenir. C'est en somme le triomphe de l'etre humain sur la nature, de l'intelligence sur la matiere.

Par consequent, l'art de la mise en scene ne peut avoir la pretention de prendre le pas sur l'art dramatique. Il ne le pourrait qu'en annihilant celui-ci, ce qui serait contraire a sa propre destination. Il doit donc lui rester subordonne, tout en le suivant forcement et en se preoccupant, a son exemple, du caractere individuel et particulier des objets qu'il evoque a nos yeux. Nous avons d'ailleurs insiste deja dans le courant de cet ouvrage sur la necessite pour la mise en scene d'adapter les milieux aux types particuliers que recherche l'art moderne. C'est une des conditions actuelles de la mise en scene. Mais la mise en scene peut-elle aspirer a jouer un role personnel et actif dans l'evolution du drame? Et, s'il lui est permis d'envisager une telle perspective, quelles sont les limites infranchissables imposees a son ambition? On est conduit a envisager ce role de la mise en scene en reconnaissant la valeur, en quelque sorte psychologique et morale, qu'a prise la nature dans la litterature moderne.

Toute notre litterature derive en grande partie de celles des peuples grecs et des peuples latins: elle a une origine toute meridionale. Or, dans les pays devores par une lumiere ardente, la nature n'agit pas sur

l'homme avec le charme penetrant qu'elle a dans les pays du nord. La transparence de l'atmosphere, la nettete des lignes, l'egalite des effets, la coloration puissante des tons, ne semblent pas s'associer a la melancolie humaine comme les paysages humides et crepusculaires du nord. Aussi tous les artistes, tous les poetes ont neglige ou n'ont que legerement indique cette association de l'homme et de la nature. Au XVIIe siecle, la nature artistique est factice: ce ne sont que des paysages baignes dans la transparente lumiere de l'Attique. Ce n'est que vers la fin du XVIIIe siecle que l'homme a laisse son ame s'ouvrir aux impressions profondes de la nature et qu'il a associe celle-ci a ses etats psychologiques. Mais aujourd'hui toute notre litterature est fortement empreinte de naturalisme. Il n'est donc pas etonnant que la decoration theatrale et que la mise en scene aient eu l'ambition de se parer de ce charme pittoresque qui a sur nous tant d'empire.

Toutefois, cette ambition n'avait pas eu jusqu'alors de visee plus haute que celle de plaire directement aux spectateurs, et de renforcer la puissance dramatique en dirigeant sur nos yeux ses effets les plus romantiques. Comme la musique dans le melodrame et dans le vaudeville, la mise en scene n'avait eu jusqu'alors qu'un role, celui d'environner le spectateur d'une sorte d'atmosphere passionnelle, et de creer un milieu adapte a l'emotion nee du developpement de l'action dramatique. La mise en scene a donc ete jusqu'a present une force emotionnelle destinee a agir directement sur le spectateur, absolument comme dans le melodrame une longue phrase chantee sur le violoncelle agit sur son systeme nerveux et le dispose a l'attendrissement. Eh bien! sans renoncer a cette puissance du pittoresque que le decorateur continuera a exercer directement sur les spectateurs et qui est en effet sa destination, la mise en scene peut-elle pretendre jouer sur le theatre le role que la nature joue dans notre vie actuelle? Comme la musique, va-t-elle a son tour venir se meler au drame, en devenir aussi un des personnages et concourir au developpement de l'action elle-meme?

Sans doute on ne peut comparer la nature, agissant directement sur nous, a l'imitation de la nature qui nous interesse a ses procedes artistiques plus qu'aux phenomenes eux-memes qu'elle reproduit a nos yeux. On ne peut non plus comparer la mise en scene, ou tout est factice, a la musique dont le theatre ne modifie en rien les conditions et qui, au theatre comme dans la vie, doit au charme mysterieux des sons reels l'empire qu'elle exerce sur notre sensibilite. Cependant la litterature, meme avant qu'elle fut en proie au naturalisme, tenait compte dans une certaine mesure de l'influence des forces de la nature sur la decision humaine et partant sur l'evolution du drame. Et dans ce cas la mise en scene s'elevait au role d'une puissance mysterieuse, superieure a la volonte humaine: elle nouait ou denouait le drame comme la fatalite antique. Le theatre en presente de nombreux exemples. Ainsi le voyageur, au moment de quitter l'auberge ou il s'est mis a l'abri, est assailli par la tempete: le tonnerre se mele au bruit de la grele ou de la pluie; le vent repousse la porte avec violence; le voyageur, fortement impressionne, recule, reste et est assassine.

Certes, c'est un art inferieur que celui qui met une evolution, qui ne devrait etre que passionnelle, sous la dependance de phenomenes contingents. Cependant l'intervention des forces mysterieuses de la nature est dans ce cas tout a fait remarquable, en ce que l'illusion theatrale agit directement sur le personnage du drame, a l'emotion duquel s'associe le spectateur. L'impression causee par la mise en scene est donc en meme temps ressentie par le personnage et par le spectateur, et celui-ci ne comprendrait pas que celui-la y restat insensible. Cela

tient sans doute à ce que la nature nous impose sa puissance en la transformant en mouvement et en bruit, double phénomène dont la représentation ne change pas le mode d'action. Quelle qu'en soit la raison d'ailleurs, nous sommes amenés à constater que, dans ce cas, l'évolution du drame est due à une cause naturelle objective.

Mais l'école moderne a fait un pas de plus, en cherchant à donner à l'évolution dramatique une cause naturelle objective, qui s'adressât à celui de nos sens qui est le plus artistique, à celui de la vue. C'est là, en réalité, que commencent les difficultés. Nous allons citer un exemple où l'intention réaliste de l'auteur est pleinement justifiée, ce qui nous permettra de déduire les conditions esthétiques dans lesquelles le problème peut en général être résolu. Je prendrai cet exemple dans le second acte de *l'Ami Fritz*, et je rappellerai aux lecteurs, qui tous connaissent la pièce, la fontaine où Suzel vient puiser de l'eau, eau véritable que le public voit couler. Quelques-uns ont critiqué, à tort, à mon sens, cette recherche d'un effet réel. C'est la vue de l'eau qui éveille chez Sichel le désir de boire, et c'est l'action de boire à la cruche que penche la jeune fille qui ramène à la mémoire du rabbin l'histoire touchante de Rebecca et d'Eliezer. Ici, c'est très justement que l'art théâtral s'associe activement à une situation véritablement dramatique; et si on étudie attentivement l'enchaînement de cette cause toute objective à l'effet dramatique qui en découle, on verra que la présentation réelle de l'eau détermine une représentation idéale, dans l'imagination de Sichel et lui fournit la forme particulière dont va se revêtir sa pensée. Ce n'est pas l'eau qui suggère au rabbin l'idée de sonder le cœur de la jeune fille; elle ne lui offre que le moyen immédiat d'y parvenir. La fontaine, qui procure à nos yeux l'illusion de la réalité, n'est donc pas la cause finale de la scène entre Sichel et Suzel; elle n'en est que la cause formelle. Sous ce rapport, cet emploi remarquablement habile de l'illusion théâtrale est un modèle puisqu'il nous permet d'en déduire une loi importante de l'esthétique théâtrale et dramatique, que l'on peut formuler ainsi: La réalité contingente ne peut jamais être une des causes finales du drame; elle ne peut en être qu'une des causes formelles.

On ne peut nier que la réalité, en montant sur la scène et en venant y jouer le rôle qui lui est propre et y exercer une influence contingente, ne contribue, absolument comme cela se passe dans la vie, à modifier, à diversifier et, par suite, à enrichir la pensée poétique en lui fournissant des formes nouvelles et imprévues. Deux âmes mises et maintenues en présence, en dehors de toute influence objective, ne peuvent échanger que des idées purement psychologiques. Ces deux âmes rentreront dans les données plus exactes de la vie, si elles puisent dans la réalité ambiante une forme plus variée de raisonnement et les éléments plus prochains de leur éloquence. Toutefois, il est à peine besoin de faire remarquer que l'intervention d'une cause objective ne peut être admise, que lorsqu'elle dérive d'une possibilité antérieure. Elle ne doit être, en effet, qu'une cause seconde; c'est ainsi que l'acte de venir puiser de l'eau à la fontaine, dans l'exemple pris de *l'Ami Fritz*, n'est qu'une conséquence de la condition de Suzel et du milieu où se développe l'action; il se rattache donc logiquement aux données mêmes du poème dramatique.

Bien différente et moins justifiable serait l'intervention d'une cause objective, si celle-ci était une cause première, si, par exemple, le caractère de la décoration devait peser sur la résolution du personnage dramatique. Cela ne pourrait se tenter qu'en rentrant habilement dans les lois les plus certaines de la mise en scène, c'est-à-dire en

agissant préalablement sur le spectateur, en concevant une décoration capable, par la grandeur, la hauteur et la profondeur de la scène, ainsi que par des effets d'ombre ou de lumière, de faire naître une impression morale, que le spectateur transporterait alors dans le personnage. Un pareil effet est toujours aléatoire, puisqu'il dépend des dispositions du public et de l'imagination des spectateurs. C'est sur la scène de l'Opéra qu'on pourrait et qu'on a pu employer ce procédé avec quelque sécurité, parce que là, la puissance de la musique sur l'inclination morale du spectateur vient en aide à la puissance pittoresque de la décoration. Ce serait donc s'exposer à de graves mécomptes que de vouloir élever le pittoresque de la décoration à l'état de ressort dramatique, ou autrement, de regarder le pittoresque comme une cause finale suffisante de l'évolution dramatique. Il ne peut en être qu'une des causes formelles. Nous aboutissons donc, pour l'ensemble décoratif, à la même loi que pour tout objet considéré dans son influence éventuelle sur la marche du drame.

Il est certain que, dans toute conception poétique, le monde extérieur, réduit au milieu immédiat où s'agitent les personnages, fournit ou peut fournir incessamment à ceux-ci les causes formelles de leur langage. La mise en scène peut-elle nourrir l'ambition réaliste de rendre visible au spectateur tout ce qui, dans le milieu objectif, joue le rôle d'une cause formelle? C'est le dernier refuge de l'école nouvelle. Pour éclaircir cette question, prenons un exemple. Au troisième acte de *Il ne faut jurer de rien*, le décor, à la Comédie-Française, représente un bois sombre et sauvage. Les arbres qui montent jusqu'aux frises dérobent au spectateur la vue du ciel. C'est une belle solitude nocturne. Voyons maintenant la mise en scène imaginée par le poète. C'est un soir d'été. Après une chaude journée, l'orage a éclaté. Quand Van Buck et son neveu arrivent près du lieu où doit se rendre Cécile, Valentin, en quelques mots, esquisse la mise en scène: "La lune se lève et l'orage passe. Voyez ces perles sur les feuilles, comme ce vent tiède les fait rouler." Enfin, dans la clairière où se rencontrent Valentin et Cécile, la mise en scène est conditionnée par le texte: "Venez là, où la lune éclaire...--Non, venez là, où il fait sombre; là, sous l'ombre de ces bouleaux... Y a-t-il longtemps que vous m'attendez?--Depuis que la lune est dans le ciel... Viens sur mon cœur; que le tien le sente battre, et que ce beau ciel les emporte à Dieu... Voyons, savez-vous ce que c'est que cela?--Quoi? cette étoile à droite de cet arbre?--Non, celle-là qui se montre à peine et qui brille comme une larme..." Toute cette scène, comme on le voit, est fortement empreinte d'un naturalisme plein de mélancolie.

Aujourd'hui, au théâtre, avec l'aide de la lumière électrique, la mise en scène pourrait réaliser le paysage nocturne décrit par le poète. Au commencement de l'acte, de lourds nuages sombres passeraient sur le ciel étoilé et sur la lune qu'ils obscurciraient. Enfin les nuages, en fuyant, laisseraient voir dans toute sa pureté un ciel profond et étoilé, au milieu duquel brillerait le disque lunaire. Les arbres, des bouleaux au feuillage léger, aux troncs clairs, disposés par bouquets, laisseraient le regard du spectateur se perdre dans "l'océan des nuits." Le public participerait ainsi, comme les personnages du drame, à la vue de ces beaux effets de la nature, qui sont, en plus d'un endroit, pour Valentin et Cécile, les causes formelles de leurs pensées. Cependant, c'est par un motif de premier ordre que la Comédie-Française n'a pas du chercher à réaliser cette poétique mise en scène, en admettant, pour un moment, qu'elle eût pu avoir la pensée de le faire. C'est qu'en effet, ce dont on peut juger par certains détails du dialogue (je t'aime! voilà ce que je sais, ma chère; voilà ce que cette fleur te dira, etc.), qui

sont incompatibles avec un decor nocturne, c'est qu'en effet, dis-je, la nature evoquee par le poete est purement ideale, c'est-a-dire concue par son esprit, et que la mise en scene decrite par lui n'est pas la peinture reelle d'un effet vu et observe par ses yeux. Dans la conception de cette scene, ce n'est pas la vue d'un phenomene qui a determine l'idee, mais, au contraire, l'idee qui a ramene dans l'imagination du poete la representation d'un phenomene.

La Comedie-Francaise a donc du chercher l'idee generale du decor au dela des causes formelles de la pensee du poete; et elle a place Valentin et Cecile au milieu d'une solitude profonde, qui rendit possible au seducteur toute tentative de profanation et fit resplendir l'angelique purete de cette jeune fille qui, seule, la nuit, vient, sereine et candide, poser son front sur la poitrine de celui qu'elle aime. Le veritable orage qui s'apaise, c'est celui qui s'etait souleve dans le coeur de Valentin, et la veritable etoile, ce n'est pas celle que pourrait allumer le metteur en scene dans le ciel de son decor, c'est celle de l'amour qui se leve dans l'ame purifiee de Valentin. On voit donc combien l'effet general du decor repond mieux a l'idee poetique que les effets particuliers d'une mise en scene plus naturaliste.

Cet exemple montre qu'il faut lire avec la plus grande attention l'oeuvre que l'on doit mettre en scene et determiner la nature de l'inspiration de l'auteur. S'il est sensible que le poete a remonte de l'idee au phenomene, comme c'est le cas dans l'exemple precedent, il ne faut pas presenter un ordre inverse au spectateur, et, par consequent, la mise en scene doit laisser l'idee seule se manifester et eveiller le phenomene dans l'imagination du spectateur, comme cela a eu lieu dans celle du poete. Si, au contraire, il est sensible que l'auteur a voulu subordonner la representation de l'idee a la presentation du phenomene, il faut s'efforcer de realiser la mise en scene decrite par lui. Il est clair que dans 'Ami Fritz', sans l'eau qui coule de la fontaine, la legende de Rebecca n'a aucune raison de se représenter a la memoire de Sichel.

Les cas ou une mise en scene realiste s'imposera ne sont pas aussi frequents ni aussi nombreux qu'on pourrait le croire au premier abord. Le plus souvent, il sera prudent de s'en tenir a l'ancienne conception decorative qui ne recherche qu'un effet simple et general. Et cela pour deux raisons d'ordre superieur. La premiere, c'est que l'impression que nous cause la nature se ramene toujours dans la realite a quelques sensations tres simples, telles que la presence ou l'absence de la lumiere, le mouvement ou le repos des objets, le bruit ou le silence, le plus ou le moins de vapeur humide dans l'atmosphere, le plus ou le moins de grandeur ou de profondeur, etc. Tout le surplus de nos impressions, souvent tres complexes, naît du rapport que ces sensations simples ont avec l'etat moral de notre ame. Il faut, par consequent, dans la representation des effets de la nature ne pas tenir compte de ce que, precisement, y mettra le spectateur, pour peu que l'action dramatique ait incline son ame vers tel ou tel etat psychologique. C'est la une raison toute philosophique.

La seconde raison a une portee esthetique a laquelle j'ai deja fait allusion ci-dessus, et sur laquelle j'appelle l'attention des personnes qui se laissent trop facilement seduire par les promesses de l'ecole realiste ou naturaliste. Quand on transporte le monde exterieur, objets ou phenomenes, sur la scene, on n'en donne naturellement qu'une copie, qu'une imitation. Sur la scene, on ne batit pas de vraies maisons, on ne plante pas de vrais arbres, on ne deroule pas de veritables flots, on

ne pousse pas dans le ciel de vrais nuages, etc.; on ne nous donne de toutes ces choses que des imitations. Or, du moment que l'on ne presente pas au spectateur les objets reels qui, selon le poete, devraient avoir une influence psychologique sur les personnages du drame, on ne peut pas compter que les objets imites auront la meme portee, attendu que l'attention du spectateur est, non pas attiree par la contemplation du phenomene naturel, mais preoccupee uniquement du phenomene artistique de l'imitation. Plus l'on compliquera la mise en scene, plus on cherchera a reproduire avec exactitude les impressions de la nature, plus l'on comptera sur la perfection decorative pour agir sur l'inclination morale des spectateurs, et plus l'ecole realiste s'eloignera du but qu'elle poursuit; car l'esprit du spectateur, sollicite, par des impressions optiques, et sensible a toute creation artistique, s'attachera obstinement a ce qui lui offrira un interet immediat, c'est-a-dire a l'art particulier de la mise en scene, aux procedes scientifiques ou autres de l'imitation, et ne subira par consequent pas l'influence psychologique qu'on aura eu la pretention d'exercer sur lui. Dans ce cas, c'est tout simplement un art d'ordre inferieur qui prend le pas sur un art d'ordre superieur.

## CHAPITRE XL

L'ecole naturaliste au theatre.--La theorie des milieux.--Des milieux generateurs.--Des milieux contingents.--Conjonction de l'ideal et du reel.--\_La Charbonniere\_.--Du reel dans la perspective theatrale.--\_Le Pave de Paris\_.--Le naturalisme imposerait des conditions nouvelles a l'architecture theatrale.--L'ecole realiste devra tendre a redevenir une ecole idealiste.

A la verite, l'ecole qui s'intitule naturaliste parait avoir une grande predilection pour la forme du roman. Cela se concoit; car c'est la seulement que, lorsque les personnages n'agissent pas ou ne prennent pas la parole, un acteur, et le principal, reparaissant en scene, decrit les beautes severes ou riantes de la nature, la melancolie des bois ombreux, l'immobile majeste des monts, la pesante solitude des espaces deserts; la mysterieuse circulation de la vie, ses ardeurs et ses epuisements, et en meme temps cherche a montrer le lien sympathique qui rattache les etats psychologiques de l'etre humain a tous ces aspects de la nature. Cet acteur, c'est le poete lui-meme, dont l'ame anime la nature inanimee. Mais, au theatre, les personnages seuls ont le droit de s'adresser au public, et le poete, c'est-a-dire le demonstrateur psychologique, est reduit au silence. La nature n'agit donc dans la mise en scene que par ses effets simples et generaux, n'engendrant chez les spectateurs que des sensations initiales, simples et generales. Nous arrivons ainsi, par un autre chemin, a la meme conclusion que dans le chapitre precedent. Au theatre, le poete, present mais silencieux, n'y peut plus animer la nature et lui insuffler, comme dans le roman, une sorte de force passionnelle active. C'est pourquoi, en abordant la scene, l'ecole naturaliste est contrainte d'abandonner toute sa puissance descriptive, et de sacrifier la nature pour s'attacher aux effets humains et sociaux de la vie.

Quelle est, sous ce rapport et en quelques mots, l'esthetique de l'ecole? Si je vois juste, la voici, degagee des theories secondaires qui l'encombrent et presentee sans denigrement avec toute l'impartialite dont je suis capable. On peut dire, sans exageration, qu'elle est tout

entiere contenue dans la theorie des milieux. Premierement, les etres humains ne peuvent s'abstraire des milieux ou ils sont nes, ou ils se sont developpes et qui determinent leur mode de sentir, leur mode de penser et leur mode d'agir. Deuxiemement, nulle action dramatique, nee du conflit de passions humaines, ne peut s'isoler des milieux ou elle se noue, se developpe et tend a sa fin.

L'ecole ne considere plus une passion en soi, mais l'envisage dans ses differents modes et met son ambition a traduire sur la scene, dans toute leur realite complexe et relative, les etats psychologiques et pathologiques des etres, individuellement determines, qui agissent sous l'empire d'une passion. Ce qu'elle cherche, c'est donc une verite plutot relative qu'absolue. C'est pour cela que nous avons dit plus haut que l'ecole agrandissait la superficie de l'art, en abaissant sensiblement l'ideal. On peut, en effet, accorder au realisme le droit qu'il reclame de differencier, par exemple, le mode d'aimer de l'homme du peuple de celui de l'homme du monde; mais des que la jalousie armera d'un couteau la main de l'un et de l'autre, elle devrait a son tour reconnaitre que toutes les distinctions sociales s'aneantissent devant un fait pathologique purement humain.

L'art, parti du particulier et du relatif, doit donc aboutir au general et a l'absolu; et par suite le poete, apres avoir soigneusement pris ses types dans la realite, doit tendre a l'ideal, c'est-a-dire a degager l'etre humain de toute contrainte sociale et a debarrasser les passions des masques sous lesquels cette contrainte les force a se cacher et a se dérober aux regards. C'est le transport du relatif au theatre qui fait la richesse de l'art moderne; mais c'est seulement en degageant l'absolu de ses donnees relatives que celui-ci assurera a ses productions une valeur generale et une portee psychologique universelle, et leur donnera l'esperance de vivre au dela du temps present.

En cela, l'esthetique theatrale devra suivre l'esthetique dramatique. Si le poete a conduit rationnellement son oeuvre du relatif a l'absolu, la mise en scene devra s'efforcer de ne pas contrarier cette evolution ascendante. On peut donc, conclure que, dans une oeuvre dramatique moderne, la mise en scene devra realiser avec le plus de soin possible tous les tableaux d'exposition, ceux ou s'accusent le relatif des idees et des faits ainsi que l'influence des milieux sur les caracteres et sur les passions; mais, a mesure que l'action s'approchera du denouement, elle devra de plus en plus sacrifier, soit dans les decors, soit dans les costumes, soit dans la figuration, les traits particuliers qui faisaient la richesse des premiers tableaux, et peu a peu revetir un aspect general qui puisse s'harmoniser avec ce qu'a d'absolu et de purement humain l'explosion psychologique et pathologique des passions.

La seconde loi se rapporte, comme nous l'avons dit, a l'influence contingente des milieux. C'est l'aspect multiple et complexe de la vie que l'ecole cherche a realiser par l'observation de cette loi. Poussez la porte d'un etablissement public quelconque, et dans la foule des etres humains qui y sont reunis, que de drames et de comedies! Ici un beau drame d'amour va naitre, tandis que la une folle comedie se denoue; dans le groupe prochain un marche honteux se conclut; dans celui-ci un crime horrible se prepare, tandis que dans celui-la s'epanouissent la jeunesse et le bonheur. Une action tragique ou comique ne se developpe pas dans le vide, mais elle se meut en traversant des milieux successifs, qui souvent determinent une modification dans la direction de sa trajectoire. Tous ces tableaux nous representent la vie dans sa complexite et dans son heterogeneite actuelles; ils forment le fond

pittoresque sur lequel s'enlèvent en vigueur les personnages de premier plan. Si ce sont les personnages qui disparaissent, il n'y a plus d'action dramatique; mais si ce sont les tableaux qu'on soustrait à la vue, on enlève au drame ce qui précisément lui donnait l'aspect saisissant de la vie. En un mot, un drame ne se profile jamais ici-bas sur un fond neutre, semblable à ces fonds gris sur lesquels les peintres enlèvent vigoureusement un portrait, mais sur des tableaux animés eux-mêmes, sur des lambeaux d'histoire humaine et sociale qui sont souvent le commentaire le plus éloquent du drame, soit qu'ils expliquent la fatalité d'un acte par l'influence du milieu traversé, soit que par contraste ils en accusent plus fortement l'horreur.

De là se déduisent la composition et la construction d'une pièce naturaliste. Il s'agit de peindre les différents moments de l'action au milieu des tableaux animés ou celle-ci s'est successivement transportée. D'où la nécessité d'une mise en scène toujours changeante et variée. C'est une succession de tableaux de genre, faits d'après nature, à tous les degrés de la vie sociale, depuis ses bas-fonds jusqu'aux couches supérieures. Évidemment, cette suite d'exhibitions, souvent pleines de mouvement et d'expression, où le pittoresque atteint une grande intensité, constitue pour les yeux et même pour l'esprit un amusement parfois très vif. On arrive ainsi à renouveler et à diversifier, jusqu'à les rendre méconnaissables au premier abord, des drames à peu près aussi vieux que l'esprit humain. Prenez l'\_Andromaque\_ de Racine, vous en pourrez transporter l'action dans tous les mondes, depuis le plus raffiné jusqu'au plus abject, et vous pourrez diversifier à l'infini votre drame en faisant traverser à vos personnages les milieux les plus étranges. Sans doute, c'est précisément cette possibilité qui constitue la critique du système. Mais ici, je ne critique pas, j'analyse et j'expose les théories d'une école, en cherchant au contraire à les montrer dans leur jour le plus favorable. Or, ce que l'école recherche par-dessus tout, c'est l'exactitude des tableaux, destinée à procurer au spectateur, une sensation très intense de la vie. C'est donc ici qu'apparaît la mise en scène, dont les lois imposent une limite aux prétentions de l'école. Ce qui nous reste donc à examiner, c'est jusqu'où la mise en scène peut se prêter à toutes les exigences naturalistes. Je le ferai très brièvement, attendu que le lecteur, arrivé au dernier chapitre de cet ouvrage, a son jugement formé sur les points principaux qu'il nous faut examiner.

Or, en abordant la scène, l'école naturaliste rencontrera, sans pouvoir la résoudre, une double difficulté dramatique et théâtrale, qui ne dérive nullement de lois arbitraires ou de théories plus ou moins contestables, comme celle des trois unités, mais qui tient uniquement à la structure de l'esprit et de l'œil du spectateur. Cette difficulté consiste, au point de vue dramatique, dans la juxtaposition, incohérente pour l'esprit, de l'idéal et du réel, et, au point de vue théâtral, dans la juxtaposition incohérente pour l'œil, du vrai et du faux. Ainsi, d'une part, toute représentation idéale détruira l'impression très vive que nous aurait causée la présentation du réel, ou réciproquement l'effet de la première sera détruit par celui que produira la seconde; d'autre part, toute opposition entre la réalité et la perspective théâtrale, qui met en présence le vrai et le faux, anéantira immédiatement l'illusion et réduira le réel à l'imaginaire.

On peut aisément fournir des exemples qui mettront en relief cette double contradiction. Dans \_la Charbonnière\_, un tableau représentait une salle d'hôpital. L'aspect de cette salle nue, blanchie à la chaux, que garnissaient deux rangées de lits entourés de leurs rideaux blancs,

etait d'un realisme vraiment saisissant. Au pied du premier lit, a droite, une soeur, veillait; dans le lit etait etendue une moribonde, dont le visage a demi fracasse etait recouvert d'un voile de gaze. Le tableau, dans sa simplicité tragique, causait une double impression de pitie et de terreur; et cette impression ne se fut pas effacee si le drame n'eut amene dans ce tableau une representation de la mort et ensuite une representation de la folie. Ces deux representations ne peuvent jamais etre qu'ideales, c'est-a-dire concues et rendues idealement par la reduction forcee du temps necessaire a la succession des phenomenes morbides, par la predominance des effets generaux et par l'effacement des traits particuliers. Or, des que l'ideal surgissait au milieu du reel, l'impression premiere se dissipait immediatement, et l'esprit du spectateur, debarrasse de toute angoisse, s'interessait a l'imitation artistique de la mort et de la folie. Dans ce tableau, la mort et la folie etaient, contre le voeu de l'auteur moins poignantes que le decor; et par consequent la realite tragique de celui-ci avait detruit d'avance l'effet que l'auteur devait attendre de ce double denouement. En outre, la recherche de l'impression reelle avait d'avance annihile tout l'effort artistique des comediens. La juxtaposition de la realite empeche donc l'illusion de se produire au meme degre que si le denouement se profilait sur un decor de carton. L'idee de juxtaposer l'art et la realite est contradictoire et constitue pour l'ecole naturaliste un obstacle insurmontable. Celle-ci doit donc, si elle veut rester fidele a ses theories, ne jamais introduire de representation ideale au milieu de tableaux fondes sur la presentation du reel. Par consequent, l'ecole est condamnee a n'introduire dans ses tableaux qu'un minimum d'action dramatique, et c'est a cela, en effet, qu'elle tend de plus en plus. Les pieces tournent chaque jour davantage a des exhibitions de tableaux vivants et animees, art inferieur, sensualiste et materialiste, mais surtout tres borne et qui ne peut fournir une longue carriere.

Dans le Pave de Paris, joue a la Porte-Saint-Martin, un tableau representait l'interieur d'un tunnel. A un moment donne, un train de chemin de fer traversait la scene a l'arriere-plan. Je ne me souviens pas bien au juste de la fable dramatique; en tous cas, a l'arrivee du train, en tete duquel s'avancait la locomotive, armee de ses feux rouges comme de deux yeux sinistres, la deception du spectateur etait complete, et ce chemin de fer de carton frisait le ridicule. C'est qu'en effet ce n'etait qu'un joujou. La locomotive et les voitures du train n'avaient que les dimensions que leur imposait la perspective theatrale, et par consequent elles etaient trop petites pour la distance reelle. Dans la Jeunesse du roi Henri, un des decors representait un carrefour dans une foret, et la perspective habile donnait a cette foret de vastes proportions. Soudain, deux ou trois cavaliers debouchent du fond, suivis d'une meute de vrais chiens: immediatement la foret devient un joujou. C'est Gulliver s'ebattant maladroitement dans un paysage de l'ile de Lilliput. Cette contradiction optique provient, on le sait, de ce que la profondeur de la scene est en grande partie fictive. Voila encore un obstacle que ne pourra surmonter l'ecole naturaliste. Il lui est donc interdit de composer des tableaux ou doit eclater la contradiction qui resulte de la juxtaposition d'etres soumis a la perspective reelle de la nature et d'objets soumis a la perspective fictive des theatres.

Pour aborder certaines representations, l'ecole, pour etre consequente avec elle-meme et pour realiser quelques-uns de ses principes les plus chers, devra se resoudre a faire construire des theatres speciaux, a scenes rectangulaires tres profondes, dans lesquels le plancher de l'orchestre et du parterre sera sensiblement eleve, et le plancher de la

scene ramene a l'horizontalite. Alors, c'est, l'oeil seul du spectateur qui inclinera toutes les lignes des decors au point de fuite, et les acteurs, en s'enfoncant dans les profondeurs de la scene, seront partout a leur place et n'auront que les dimensions qu'ils doivent avoir. Mais ce sera en meme temps la fin du theatre parle et le retour aux drames mimes.

En resume et pour conclure, l'ecole naturaliste, en abordant le theatre, se verra enfermee dans un cercle tres etroit, dont il lui sera artistiquement et scientifiquement impossible de franchir les limites. C'est pourquoi nous ne verrons jamais se produire une piece naturaliste, telle que les adeptes de l'ecole l'imaginent dans leur naivete esthetique. Est-ce a dire que les efforts de l'ecole seront vains et inutiles? Une telle conclusion serait injuste et contraire a la verite. Par la presentation du reel, chaque fois qu'elle pourra eviter la double contradiction que nous lui signalons dans ce chapitre, l'ecole realiste pourra agrandir l'etendue superficielle de l'art theatral, de meme qu'elle pourra agrandir l'etendue superficielle de l'art dramatique en s'attachant a la peinture des traits particuliers et des caracteres individuels. Ce sera un resultat qui n'est pas a dedaigner et auquel elle serait sage de borner son ambition. Si elle vise un but plus eleve, elle devra alors modifier ses principes; et, de meme que les sciences, dans leur periode d'analyse patiente, nourrissent le long espoir d'une synthese future, de meme l'ecole realiste ne devra chercher dans ses experiences actuelles, dans l'etude des faits et des phenomenes, que les elements d'une idealisation future. Apres la periode actuelle d'apprentissage artistique, qui n'etait pas inutile pour corriger les visibles deviations d'un art depuis trop longtemps traditionnel et conventionnel, elle redeviendra a son tour une ecole idealiste, et c'est seulement alors qu'on pourra decider si le nouvel ideal de nos petits-neveux sera d'un degre superieur ou inferieur a celui de l'ecole classique, et si la route douteuse, ou nous sommes aujourd'hui engages, aura conduit l'esprit francais a un nouveau progres ou a une decadence definitive.

## TABLE DES MATIERES

### PREFACE

#### CHAPITRE PREMIER

Le succes n'est pas la mesure de la valeur intrinseque d'une oeuvre dramatique.--Les variations de l'art correspondent aux variations de l'esprit.

#### CHAPITRE II

La valeur d'une piece ne depend pas de son effet representatif.--Ce n'est pas l'effet representatif qui a assure la renommee du theatre des Grecs, non plus que des theatres etrangers et de notre theatre classique.

#### CHAPITRE III

De l'effet representatif ideal dans un esprit cultive.--Imperfections de la mise en scene reelle.--Sa necessite pour les esprits peu cultives.--La mise en scene ideale est le modele et le point de depart

de la mise en scene reelle.

#### CHAPITRE IV

Rapports de la mise en scene avec la valeur d'une oeuvre dramatique.--Le peu d'appareil des theatres de province favorisait l'art dramatique.--L'exces de mise en scene lui est nuisible.

#### CHAPITRE V

Recherches d'un principe physiologique auquel puissent se rattacher les lois de la mise en scene.--Les impressions intellectuelles et les sensations organiques s'annihilent reciproquement.

#### CHAPITRE VI

De la fin que se proposent les beaux-arts.--L'exces de la mise en scene nuit a l'integrite du plaisir de l'esprit.--La lecture est la pierre de touche des oeuvres dramatiques.--La mise en scene est tantot une question de gout, tantot une question d'habilete.

#### CHAPITRE VII

Competence litteraire necessaire a un directeur de theatre.--Etablissement theorique des frais generaux de mise en scene.--L'art dramatique exigerait des vues a longue portee.

#### CHAPITRE VIII

La mise en scene est conditionnee par le nombre probable de spectateurs.--Grossissement par les acteurs des effets representatifs.--Les actrices moins portees a exagerer les effets.--\_Le Monde ou l'on s'ennuie\_.--Necessite actuelle de plaire a la foule.--Abaissement de l'ideal.--Compensation.--Utilite et devoir des theatres subventionnes.

#### CHAPITRE IX

La mise en scene ne doit pas pecher par default.--De la contention d'esprit du spectateur.--La mise en scene ne doit pas proposer a l'esprit de coordinations contradictoires.

#### CHAPITRE X

De la perspective theatrale.--Contradiction du personnage humain avec la perspective des decors.--Precautions a prendre par le decorateur et par le metteur en scene.

#### CHAPITRE XI

La decoration doit avoir une valeur generale et non particuliere a un moment determine.--Moderation dans l'emploi des moyens accessoires.

#### CHAPITRE XII

La mise en scene est conditionnee par la logique de l'esprit.--De la decoration peinte et du materiel figuratif.--Leurs relations avec le drame.--Leur action differente sur l'esprit du spectateur.

### CHAPITRE XIII

De la fin necessaire des objets composant le materiel figuratif.--\_Le Misanthrope et les Femmes savantes\_--Le hasard n'est pas un ressort dramatique.

### CHAPITRE XIV

De la sensualite et de l'individualite dans le gout actuel.--Derogations aux principes.--Rapports de la mise en scene avec le milieu theatral.--Caractere d'un theatre, de son repertoire et du public qui le frequente.

### CHAPITRE XV

Rapports de la mise en scene avec le milieu dramatique.--Pieces ou domine l'imagination.--Le theatre de Scribe.--Le theatre de Victor Hugo.--Effet curieux observe dans \_Quatre-vingt-treize\_.

### CHAPITRE XVI

Des pieces ou domine le sentiment.--Cas ou les causes de l'emotion sont subjectives.--\_Le Mariage de Victorine\_--Cas ou les causes de l'emotion sont objectives.--\_L'Ami Fritz\_.

### CHAPITRE XVII

Des pieces ou domine la fantaisie.--Caractere de la fantaisie.--Le theatre de M. Labiche et de M. Meilhac.--Limites de la fantaisie.--De la convenance dans la fantaisie.--\_Lili\_--Pieces d'ordre composite.--\_Ma Camarade\_--Les feeries.

### CHAPITRE XVIII

Rapports de la mise en scene avec le milieu social.--La mise en scene se modifie comme la societe.--Types generaux de l'ancienne comedie.--Le \_Tartufe\_--Complexite et heterogeneite de la societe actuelle.--Plasticite necessaire de la mise en scene.--Vieillessement rapide du theatre moderne.

### CHAPITRE XIX

Lois restrictives de la mise en scene.--De la loi de proportion.--Plans d'importance scenique.--\_L'Ami Fritz\_--Des repas de theatre.--Application de la loi au materiel figuratif.

### CHAPITRE XX

De la loi d'apparence.--De l'usage des lorgnettes.--Au theatre le sens du toucher ne s'exerce jamais.--Seules les sensations optiques sont directes.--Le theatre ne nous doit que des apparences.--Des costumes et des toilettes des actrices.

### CHAPITRE XXI

Rapports de la mise en scene avec l'espace et le temps.--\_Les Danicheff et l'Oncle Sam\_--Du vrai et du vraisemblable.--De la couleur locale.--Predominance des traits generaux.--Les romantiques.--\_Le Cid et Bajazet\_--Le theatre de Victor Hugo.

## CHAPITRE XXII

Vanite de toute recherche archeologique.--Des differents styles.--Les costumes du \_Misanthrope\_.--Le temps efface les traits particuliers.--Formation des types artistiques.--Destruction de la mise en scene.--Necessite de demonter les oeuvres classiques.--Des reprises.--\_Antony\_.--La mise en scene est une creation artistique.--Erreur de l'ecole realiste.

## CHAPITRE XXIII

De la representation des oeuvres classiques.--Du plaisir theatral.--De la sensation du beau.--Analyse de cette sensation.

## CHAPITRE XXIV

De la mise en scene tragique.--Ce qu'elle etait jadis en France. Ce qu'elle etait chez les Grecs.--Notre imagination seule cree la mise en scene tragique.--Du caractere general de la decoration et des costumes.--La mise en scene n'est pas immuable.

## CHAPITRE XXV

Etude de la mise en scene de \_Phedre\_.--Le decor.--Comparaison avec les theatres des anciens.--De l'ornementation.--Du materiel figuratif.--Son influence sur la composition du role de Thesee.

## CHAPITRE XXVI

Du costume tragique.--Accord du costume avec les peripeties du drame.--Du costume de Theramene.--L'uniformite de costume concorde avec l'unite passionnelle d'un role.--Du costume de Thesee.--Les accessoires doivent convenir au texte et a l'action.--Du costume d'Hippolyte.

## CHAPITRE XXVII

Rapport du costume avec la personnalite.--Le costume doit s'accorder avec les etats psychologiques d'un personnage.--Du costume de Phedre.--Influence du costume sur le jeu et sur la diction.--Les costumes de \_Iphigenie\_.

## CHAPITRE XXVIII

Des salles de spectacle.--De la scene.--Des zones invisibles.--De la ligne opaque.--Du lieu optique.--Elements de statique theatrale.--Exemples.--Des mouvements sceniques dans \_Phedre\_.

## CHAPITRE XXIX

De la figuration.--De son role actif.--\_Athalie\_.--De son role passif.--\_Oedipe roi\_.--Des mouvements orchestriques.--Des figurants de tragedie.--Regles a observer.

## CHAPITRE XXX

Des actes et des tableaux.--Confusion frequente.--Unite dramatique des actes.--Du theatre espagnol, anglais, allemand.--Les changements de tableaux impliquent des changements a vue.

#### CHAPITRE XXXI

De l'imitation de la nature.--De la presentation et de la representation d'un phenomene.--De la representation de la mort.--Toute representation est conditionnee par l'imagination du spectateur.--Le jugement du public est subordonne a l'idee qu'il se fait de la realite.

#### CHAPITRE XXXII

De l'acteur.--De la formation subjective des images.--Rapport de la creation de l'acteur avec l'ideal du public.--Toute evolution ideale implique une modification dans l'image representee.--C'est la generalite d'un phenomene qui justifie sa representation.--\_Smilis\_.--L'acteur doit eviter l'accidentel.

#### CHAPITRE XXXIII

De la composition d'un role.--Des traditions.--De l'intuition et de l'introspection.--Developpement des images initiales.--Rapport ou contraste entre les images initiales de differents roles.--\_Le Demi-Monde\_.--\_Le Gendre de M. Poirier\_.--\_Mademoiselle de Belle-Isle\_.

#### CHAPITRE XXXIV

Aptitude a jouer certains roles.--De la personnalite scenique de l'acteur.--Complexite et heterogeneite des roles modernes.--Leur influence sur l'art dramatique et sur l'art theatral.--Deformation du talent de l'acteur.

#### CHAPITRE XXXV

Complexite de la mise en scene moderne.--\_L'Avocat Patelin; Bertrand et Raton; Pot-Bouille; la Charbonniere\_.--Invasion du reel.--Du procede.--Retour necessaire au repertoire classique.--Son influence sur le talent des acteurs.--Necessite des theatres subventionnes.

#### CHAPITRE XXXVI

Du role de la musique au theatre.--La puissance musicale.--Le melodrame.--Le vaudeville.--Evolution de l'art dramatique.--La musique devenue un personnage dramatique.

#### CHAPITRE XXXVII

De l'execution musicale.--Des rapports de la musique avec l'action dramatique.--\_Le Monde ou l'on s'ennuie\_.--Le theatre de Victor Hugo.--\_Lucrece Borgia\_.--Ruy Blas.--L'Ami Fritz\_.--Transport d'effet: \_les Rantzau\_.--Les rois en exil\_.

#### CHAPITRE XXXVIII

Decadence de l'art dramatique.--Des conventions dans l'art classique.--Grandeur de l'art ideal.--De l'evolution democratique.--Caractere de la sensibilite du public.--Son jugement artistique.--De l'ecole realiste.--De l'esprit moderne.--De l'individuel et de l'exceptionnel.--Causes d'avortement.

## CHAPITRE XXXIX

Role actuel de la mise en scene.--La loi de concentration.--Du naturalisme moderne.--De la puissance psychologique de la nature.--La realite est une cause formelle et non finale d'une evolution dramatique.--\_L'Ami Fritz\_--Rapports de la mise en scene avec la conception poetique.--\_Il ne faut jurer de rien\_--De l'imitation theatrale.

## CHAPITRE XL

L'ecole naturaliste au theatre.--La theorie des milieux.--Des milieux generateurs.--Des milieux contingents.--Conjonction de l'ideal et du reel.--\_La Charbonniere\_--Du reel dans la perspective theatrale.--\_Le Pave de Paris\_--Le naturalisme imposerait des conditions nouvelles a l'architecture theatrale.--L'ecole realiste devra tendre a redevenir une ecole idealiste.

End of Project Gutenberg's L'art de la mise en scene, by L. Becq de Fouquieres

\*\*\* END OF THIS PROJECT GUTENBERG EBOOK L'ART DE LA MISE EN SCENE \*\*\*

\*\*\*\*\* This file should be named 12489.txt or 12489.zip \*\*\*\*\*

This and all associated files of various formats will be found in:

<http://www.gutenberg.net/1/2/4/8/12489/>

Produced by Robert Connal, Renald Levesque and the Online Distributed Proofreading Team from images generously made available by gallica (Bibliotheque nationale de France) at <http://gallica.bnf.fr>.

Updated editions will replace the previous one--the old editions will be renamed.

Creating the works from public domain print editions means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg-tm electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG-tm concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for the eBooks, unless you receive specific permission. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the rules is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. They may be modified and printed and given away--you may do practically ANYTHING with public domain eBooks. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

\*\*\* START: FULL LICENSE \*\*\*

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE  
PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg-tm mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase "Project Gutenberg"), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg-tm License (available with this file or online at <http://gutenberg.net/license>).

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg-tm electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg-tm electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg-tm electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg-tm electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. "Project Gutenberg" is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg-tm electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg-tm electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg-tm electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation ("the Foundation" or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg-tm electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is in the public domain in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg-tm mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg-tm works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg-tm name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg-tm License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg-tm work. The Foundation makes no representations concerning

the copyright status of any work in any country outside the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg-tm License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg-tm work (any work on which the phrase "Project Gutenberg" appears, or with which the phrase "Project Gutenberg" is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at [www.gutenberg.net](http://www.gutenberg.net)

1.E.2. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is derived from the public domain (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase "Project Gutenberg" associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg-tm trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg-tm electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg-tm License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg-tm License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg-tm.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg-tm License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg-tm work in a format other than "Plain Vanilla ASCII" or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg-tm web site ([www.gutenberg.net](http://www.gutenberg.net)), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original "Plain Vanilla ASCII" or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg-tm License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg-tm works

unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg-tm electronic works provided that

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg-tm works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, "Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation."
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg-tm License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg-tm works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.
- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg-tm works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg-tm electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from both the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and Michael Hart, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread public domain works in creating the Project Gutenberg-tm collection. Despite these efforts, Project Gutenberg-tm electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain "Defects," such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the "Right of Replacement or Refund" described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg-tm trademark, and any other party distributing a Project

Gutenberg-tm electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH F3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS', WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg-tm electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg-tm electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg-tm work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg-tm work, and (c) any Defect you cause.

## Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg-tm

Project Gutenberg-tm is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need, is critical to reaching Project Gutenberg-tm's goals and ensuring that the Project Gutenberg-tm collection will

remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg-tm and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation web page at <http://www.pglaf.org>.

### Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Its 501(c)(3) letter is posted at <http://pglaf.org/fundraising>. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's principal office is located at 4557 Melan Dr. S. Fairbanks, AK, 99712., but its volunteers and employees are scattered throughout numerous locations. Its business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887, email [business@pglaf.org](mailto:business@pglaf.org). Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's web site and official page at <http://pglaf.org>

For additional contact information:

Dr. Gregory B. Newby  
Chief Executive and Director  
[gnewby@pglaf.org](mailto:gnewby@pglaf.org)

### Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg-tm depends upon and cannot survive without wide spread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit <http://pglaf.org>

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make

any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg Web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: <http://pglaf.org/donate>

Section 5. General Information About Project Gutenberg-tm electronic works.

Professor Michael S. Hart is the originator of the Project Gutenberg-tm concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For thirty years, he produced and distributed Project Gutenberg-tm eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg-tm eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as Public Domain in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Each eBook is in a subdirectory of the same number as the eBook's eBook number, often in several formats including plain vanilla ASCII, compressed (zipped), HTML and others.

Corrected EDITIONS of our eBooks replace the old file and take over the old filename and etext number. The replaced older file is renamed. VERSIONS based on separate sources are treated as new eBooks receiving new filenames and etext numbers.

Most people start at our Web site which has the main PG search facility:

<http://www.gutenberg.net>

This Web site includes information about Project Gutenberg-tm, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.

EBooks posted prior to November 2003, with eBook numbers BELOW #10000, are filed in directories based on their release date. If you want to download any of these eBooks directly, rather than using the regular search system you may utilize the following addresses and just download by the etext year. For example:

<http://www.gutenberg.net/etext06>

(Or /etext 05, 04, 03, 02, 01, 00, 99, 98, 97, 96, 95, 94, 93, 92, 91 or 90)

EBooks posted since November 2003, with etext numbers OVER #10000, are filed in a different way. The year of a release date is no longer part of the directory path. The path is based on the etext number (which is identical to the filename). The path to the file is made up of single digits corresponding to all but the last digit in the filename. For example an eBook of filename 10234 would be found at:

<http://www.gutenberg.net/1/0/2/3/10234>

or filename 24689 would be found at:  
<http://www.gutenberg.net/2/4/6/8/24689>

An alternative method of locating eBooks:  
<http://www.gutenberg.net/GUTINDEX.ALL>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)