

voit plus guère dans son œuvre que ce qu'elle a d'essentiellement cosmopolite, et c'est à cause de nous (à qui il devait déjà beaucoup de cette aptitude intellectuelle au cosmopolitisme, maître de la littérature à venir), c'est à cause de nous qu'on le voit.

Que notre littérature ait plus que les autres ce caractère cosmopolite, universel, qui lui assure une universelle influence, on ne le conteste pas; qu'elle ait une force de rayonnement, une puissance d'expansion à nulle autre pareille, on l'admet; que filtrant, clarifiant les idées venues de toutes parts elle augmente nécessairement l'intensité de leur influence on ne le veut pas discuter. Et, par conséquent, plus Goethe, imbibé de toutes ces qualités françaises, imprégné de tous ces caractères français, causes de la vitalité de son œuvre, exercera d'influence sur les intelligences allemandes, plus il nous rendra facile à nous l'exercice de notre naturelle influence et de ce qu'on appellera peut-être un jour notre suprématie! Tout ce qui, en l'œuvre de Goethe, est dans le sens de notre action intellectuelle, universelle et nécessaire, favorisera notre action et maintiendra sa gloire. C'est ainsi que la prépondérance de l'esprit français dans l'esprit européen garantira sans doute à Goethe le titre que Charles de Villers lui donnait jadis, le titre de « prince de l'humanité ».

J. ERNEST-CHARLES.



THÉÂTRES

Comédie-Française : Une reprise de *Britannicus*.

Dans les fragments des *Mémoires* de M^{lle} Georges, publiés ici même, il est un passage touchant l'interprétation de la tragédie qui m'a particulièrement frappé : celui où l'illustre artiste écrit, après une représentation de *Cinna* : « Les tragédies n'étaient pas entourées de beaux décors : c'était même très sale, très négligé ; on avait grand tort. La faute n'en était certes pas à Talma qui sentait et connaissait l'antiquité mieux que personne. Que de fois je l'ai vu dans de saintes colères contre ce mauvais goût, cette mesquinerie : « Mais vous nous ferez donner des bonnets d'âne, misérables que vous êtes ! » Pauvre Talma, qui voulait, tant il aimait l'antiquité, rétablir les chœurs dans *OEdipe* ! La musique élève l'âme, elle poétise : mais parler de cela à des bonnets de cotoi c'est peine perdue ! »

De cette expressive déclaration, venue sous cette plume autorisée, qui sans doute n'a point le don de composer propre à l'écrivain-né, mais en revanche sait faire vivre tout ce qu'elle touche, et paraît sincère jusqu'à la brutalité, il semble se dégager plus

d'un enseignement. Tout d'abord, on ne fut jamais pleinement satisfait, puisqu'à l'époque de Talma, Monvel, Raucourt, Duchesnois et Georges, c'est-à-dire au moment où cinq ou six étoiles de première grandeur rayonnaient à la Comédie-Française, à ce moment même une interprète de la valeur de M^{lle} Georges pouvait faire les critiques que l'on sait. A cette époque, le Répertoire tragique n'était pas négligé : le maître d'alors, le vrai maître, celui qui régenter et tenait en mains son Théâtre-Français, avec la même énergie dont il allait régenter l'Europe, celui-là ne l'eût pas permis — car il lui fallait, pour sa consommation personnelle, beaucoup de *Britannicus*, de *Phèdres* et de *Cinna*. L'interprétation était... ce que vous savez, et les noms ci-dessus prononcés sont plus éloquents que tous les commentaires, puisqu'ils sont par eux-mêmes de vivants commentaires. C'était donc du côté de la mise en scène que s'affirmaient les défaillances et le passage des *Mémoires* que nous avons cité nous édifie pleinement : on ne saurait, avec plus de vie familière, faire toucher du doigt le point faible !

En l'an de grâce 1904, c'est-à-dire cent années tout juste après l'époque fameuse dont l'éclatante maîtresse de Bonaparte nous restitue l'histoire — avec quelle ingénuité, on a pu le voir... quelle absence de pose, je dirais presque : quelle candeur ! à la reprise d'une tragédie du répertoire comme *Britannicus*, c'est une interversion des points de vue que suscite la critique. Que nous n'ayons à l'heure présente ni Talma, ni Monvel, ni Georges, ni Duchesnois, ce n'est pas la question, et nous aurions mauvaise grâce à en rendre responsable une troupe comme celle de la Comédie-Française. Ces noms qui brillèrent d'un éclat si vif et qui sont encore expressifs à ce point de symboliser la Tragédie dans ce qu'elle eut de plus fort et de plus éclatant, ces noms, dis-je, représentent ce qui ne se crée ni ne se remplace : le don, la flamme, que jamais évidemment étude ni application ne parviendront à suppléer. Quand un de ces mortels trop rares se manifeste pour nous communiquer dans son art la sensation du génie, il nous faut, avec admiration, nous incliner devant lui comme devant toute manifestation supérieure de l'humanité. Mais ce dont nous nous garderons bien, c'est de le prendre pour écraser de son prestige ceux qui vinrent après lui !

A défaut de génie toutefois, ou même de grand talent, il est une chose que l'on peut attendre, sans exigence injustifiée, d'une troupe de comédiens relativement homogène comme celle de la Comédie-Française : et c'est, vous le sentez, un peu de travail, un peu d'étude préparatoire, une mise au point si vous voulez, quand elle donne une pièce du répertoire. Or cette préparation, cette mise au point, dont une

reprise comme celle du *Mariage de Figaro* nous avait donné l'impression, nous ne la trouvons en aucune façon dans *Britannicus*. Je ne vois aucune unité, aucune homogénéité dans cette interprétation d'une œuvre qui exige de telles qualités. Pour emprunter une comparaison au domaine musical, c'est quelque chose d'assez semblable à un quatuor ou à un quintette instrumental où chaque exécutant, premier violon, second violon, alto, violoncelle, aurait étudié isolément sa partie, mais n'aurait pas concerté ses effets, ne les aurait pas confrontés à ceux des autres parties, avant l'exécution publique, en vue d'obtenir l'accord de ces effets et l'unité du style. Rien ne peut mieux préciser ma pensée et souligner ma critique qu'une telle comparaison : tous ceux qui ont l'habitude de la musique instrumentale me comprendront, et ceux qui n'en ont point fait l'expérience n'auront qu'à appliquer leur esprit pour se représenter le défaut d'unité qui résulte d'une telle négligence. Comme un jour j'en manifesterais tout haut mon étonnement — car cela ne date pas, vous pensez bien, de la reprise de *Britannicus* — une artiste de la maison, que je ne nommerai point, mais qui est des plus autorisées pour donner son opinion sur un tel sujet, me disait : — « Comment voulez-vous qu'il en soit autrement ? Avec la meilleure volonté du monde on ne saurait mieux faire. Et cela tient à la façon dédaigneuse dont on traite la tragédie... Voyez plutôt la différence dans le travail préparatoire. Lorsqu'on monte une pièce moderne, du *Donnay*, du *Paul Hervieu*, du *Mirbeau*, ce sont répétitions sur répétitions — des études qui durent des mois : répétitions partielles au foyer, raccords sur la scène, répétitions d'ensemble... et quoi de plus naturel d'ailleurs, quoi de plus légitime et de plus louable que cette conscience ! Plût à Dieu qu'on l'appliquât aux œuvres du répertoire ! Mais hélas ! il n'en est rien. Il nous faut nous en tirer comme nous pouvons, misérables tragédiens que nous sommes ! si bien qu'il m'est arrivé à moi, devant jouer le surlendemain avec une artiste qui n'avait jamais répété avec moi, d'être obligée de la convoquer dans l'atelier d'un peintre de mes amis, où nous disposâmes des portants en manière de décors, pour éviter des surprises trop graves lors de la représentation publique ! »

Cette reprise de *Britannicus* vient à merveille pour corroborer une déclaration dont j'aurais pu contester l'exactitude si, d'une part, elle n'eût émané d'une personne à tous égards digne de foi, et si de plus elle ne fût venue comme une réponse indirecte à certaines questions que je m'étais posées jadis. Il est trop évident qu'elle n'a été précédée d'aucun travail préparatoire, sinon celui qui consiste à apprendre ou à repasser le rôle, au seul point de vue

de la mémoire. Et qu'est-ce que cela, je vous le demande, quand il s'agit du métier de l'acteur ? Pure besogne matérielle, qui n'est que l'A. b. c. du véritable artiste... Savoir un rôle n'est pas posséder assez bien par cœur les quatre ou cinq cents vers qu'il enferme pour être assuré de n'avoir aucune défaillance de mémoire. C'est cela évidemment, mais c'est autre chose encore de bien plus important ; et l'intervention réelle de l'artiste ne commence que là où cesse la préoccupation de la mémoire. Savoir un rôle, c'est pouvoir passer librement de la lettre à l'esprit. Savoir un rôle, c'est posséder dans le détail les multiples inflexions qui représentent les nuances du sentiment traduit, et qui varient avec chaque vers, quelquefois même plusieurs fois dans un vers, qui donnent une valeur à un mot rapproché d'un autre, comme tel ton chante dans une peinture, placé à côté de tel autre. C'est là que commence l'art : tout ce qui précède n'est que *besogne*, ingrate et nécessaire. Or il est trop évident que ces inflexions, dans une œuvre dialoguée, ne peuvent avoir de valeur que par rapport à celles de l'acteur qui donne la réplique : d'où la nécessité indispensable de les rapprocher, de les confronter entre elles, de les *mettre au point*, comme on dit en langage technique : le travail préparatoire des répétitions d'ensemble n'a pas d'autre objet.

J'ai dit qu'une reprise comme celle de *Britannicus* prouvait surabondamment leur insuffisance, et je n'avance rien que je ne prouve aussitôt. Lorsqu'il s'agit d'une interprète comme M^{me} Dudley qui, depuis vingt-cinq années, joue les rôles de force du répertoire tragique — qui les jouait surtout autrefois, parce qu'elle en avait de plus nombreuses occasions — le défaut de répétitions se fait assurément moins sentir : M^{me} Dudley a conquis avec les années une expérience de la scène, une assurance, un *métier* qui lui permettent d'aborder, au pied levé, une reprise d'Agrippine, et nous avons tous eu du plaisir à la voir incarner cette haute et impérieuse figure, prototype des *mères tragiques*. M. Silvain lui-même, si *vieux jeu* qu'il apparaisse, et bien qu'il déclame tous ses rôles avec les mêmes effets et des intonations identiques, M. Silvain, le *confident-né* que la force des choses et le manque d'interprètes ont haussé jusqu'aux grands premiers rôles, manifeste un entrain et une force dans la déclamation qui font de lui un Burrhus satisfaisant. Mais que dire de M^{lle} Piérat, qui débutait dans le rôle de Junie ? Comment qualifier cette inconséquence ou cette inconscience de petite fille qui débite tout un rôle sur ce ton monotone et pleurard, pour ne pas dire pleurnicheur, qui représente évidemment une idée bien arrêtée chez elle ? Comment ne s'est-il trouvé personne à la Comédie pour lui donner les conseils les plus élémentaires,

pour lui dire, par exemple, qu'il est permis de réciter trois ou quatre vers de suite avec un hoquet dans la voix comme point suspensif à la fin de chacun d'eux ; mais que cette méthode uniforme appliquée à toute une tirade constitue le parti-pris le plus exaspérant et le débit le plus enfantin ? Point n'est besoin d'être un acteur tragique pour le savoir. Comment se fait-il encore que personne ne se soit rencontré non plus pour dire à M. Dehelly qu'on ne joue point un rôle antique avec les mêmes intonations qu'un *petit marquis* de Molière, et que cette gesticulation surabondante dont il agrmente le personnage de Britannicus est au moins déplacée, pour ne pas dire ridicule ? L'instinct le plus élémentaire de l'interprète devrait suffire à le mettre en garde contre de telles naïvetés, et il est stupéfiant d'avoir à reprocher à un pensionnaire de la Comédie-Française des défauts où ne tomberait pas un petit élève du Conservatoire tant soit peu doué !

Ces insuffisances par trop manifestes ne se produiraient pas sur notre première scène, si l'on daignait apporter à la reprise des œuvres classiques le quart ou la dixième partie seulement de l'attention et des soins dont on gratifie les pièces nouvelles. C'est vraiment là traiter Racine et Corneille avec trop de désinvolture. Ils méritent mieux, et les amateurs français qui les aiment comme les curieux de l'étranger qui voudraient emporter une impression directe de leurs chefs-d'œuvre par l'entremise des acteurs qui sont subventionnés pour les jouer, les uns comme les autres ont le droit de se plaindre. Ce n'est pas encore là une saine compréhension du rôle de la Comédie-Française, et cette erreur persistera, il faut bien le dire, tant qu'on envisagera notre répertoire tragique comme un moyen donné aux jeunes pensionnaires de la Maison pour faire les débuts réglementaires et prescrits par l'usage !...

PAUL FLAT.



LA LISTE DES ILLUSIONS

(Suite) (1)

Tout n'est que processus.

Il se peut que l'être vicieux soit un spectacle utile autant que nécessaire, pour nous montrer ce que nous devons éviter. Tout individu apparaît dans le monde pour extérioriser le type d'une force qui se cache en lui et pour en garantir la continuité dans ceux qui lui succéderont. Un philosophe peut, si bon lui semble, considérer la vie comme étant essen-

tiellement l'expression d'un rythme (1). Non pas un rythme lyrique ni musical, mais plutôt le rythme double des vagues mugissantes, tandis qu'elles poussent et ramènent les galets bruyants du rivage, au gré capricieux des marées.

Maintenant, tout comme le poison est répandu à travers le monde, attendant les lèvres de l'homme, de même la vie intérieure du sentiment et de la pensée est remplie de toxiques moraux, et c'est la tâche de l'âme que de rechercher des anti-toxiques pour les combattre.

Voilà bien la signification de la « tentation ».

Ici, comme dans la nature extérieure, se trouve la même contradiction insensée, la même lutte affreuse. Qui dira jamais les terribles combats qu'ont à soutenir l'homme et la femme, à chaque jour de leur vie, contre les impulsions vicieuses et malsaines de toute sorte, qui leur ont été transmises, et cela jusqu'à ce que la mort vienne les délivrer ?... J'ai sondé l'existence humaine ; j'ai considéré ses convoitises, ses idoles, ses simulacres — et tout cela me fait l'effet du feu — quelque chose de fantasmagorique, qui toujours monte, monte et toujours finit par s'affaïsser et s'éteindre. C'est là le plan de l'univers.

Lorsque j'ai vu des hommes avoir conscience de la fatalité de l'instinct qui les conduisait à un but abominable, j'ai senti combien est profonde et vraie cette conception que Schopenhauer avait de la vie et qu'il définit : l'antagonisme de l'intelligence et de la volonté. En pareil cas, l'intelligence n'est plus que le spectateur affligé de la volonté.

Sans doute, selon Saint Augustin, une pareille croyance est la pire forme du doute, et cependant, à une époque de sa vie, ce fut la seule croyance qu'il possédât. Mais il se réjouit enfin d'être délivré de « l'aiguillon adultère », de cette grande « fable du Manichéisme ». Comme si sa propre vie et ses Confessions n'étaient pas la démonstration la plus frappante de la vérité de cette fable ; car son élan vers Dieu n'a aucune signification si on le considère en dehors de la vie antérieure du saint. Sa nouvelle tendance tire son explication uniquement du long inter-règne des passions qui l'ont précédée. Comme Saint-François, Augustin était un homme dont l'âme resta absorbée par le corps, avant que son corps ne fût absorbé par son âme.

Et jusqu'à la fin, saint Augustin « se débattit et se roula dans ses chaînes ».

Même après la victoire complète, il admet qu'il y a « deux volontés », bien qu'il refuse de concéder qu'il y ait « deux esprits » (2). Mais ceci n'est qu'un subterfuge verbal, et sa métaphysique n'est nulle-

(1) Spencer.

(2) *Confessions*, livre VIII.

(1) Voir la *Revue Bleue* du 13 février 1904.