

DÉCADENCE ET RÉSURRECTION DE L'ESPRIT THÉÂTRAL

La décadence du Théâtre remonte aux premières étapes de la Tragédie.

Du chant du bouc à Eschyle, le Vin, Seigneur de l'Ivresse, donateur de Joie, avait conduit les hommes à danser leur grande lamentation sur le sort du dieu captif, Dionysios enfermé par les Titans dans le sein de la Terre. L'ardeur de la haine et de la peine du Dieu montait des mille racines qui partaient de son cœur et s'ouvraient dans les pampres roux, dans l'opulence rouge du Soleil d'automne. Chaque grain de raisin contenait une goutte de sang du Dieu. Les hommes en enflammaient leurs rêves. Ils plaignaient le sort du grand captif et se tordaient d'angoisse. Et leur angoisse était la danse; leurs plaintes, le chant; et leur ardeur, l'orgiasme, d'où l'ode tragique et la tragédie sont nées.

Eschyle racheta les hommes de la servitude du vin. Son génie résuma à lui seul toute l'ivresse. Il put fixer une telle impulsion de fureur de vie, que le sens orgiastique des hommes, fort de lui-même, se retrouva éloigné de la seigneurie animatrice du grand captif. Les hommes, angoissés du sort des hommes en lutte perpétuelle contre toute la nature: ennemie insidieuse et rapace de l'individu, oublièrent le Dieu; ils dansèrent et chantèrent leurs plaintes.

La nature ennemie prit alors clairement devant l'esprit de la foule le nom qu'elle portait dans les cœurs craintifs et anxieux. Elle s'appela le Destin. Elle fut la Diké sacrée, debout sur les moissons où l'amour avait entraîné le crime et la mort, debout sur la Terre où se brisaient violemment les rejetons du même tronc maudit, debout sur le sommet chauve où la suprême expression de l'homme, Prométhée, le Titan humanisé, souffrait, lorsque son cœur était plus rongé par la rage que son foie par le vautour.

La Fatalité dominait. Les hommes surgissaient beaux sur l'ondolement implacable des Chœurs. Ils étaient beaux dans leurs détresses infinies, dans la conscience de leur faiblesse, devant l'impératif catégorique du Destin, et dans leur héroïsme sans bornes contre toute détresse et contre toute faiblesse.

Mais Oreste, l'homme, par la fatalité de son acte nécessaire, et Prométhée, le pathétique Titan, au nom de la conscience humaine, défièrent les dieux et l'impériorité occulte et suprême de la vie. Les hommes, éloignés de l'ivresse du dieu captif, s'éloignèrent aussi peu à peu de tous les dieux. Ils oublièrent toute l'exaltation des forces primordiales et universelles, symbolisées dans leur œuvre, pour parler, pour agir et pour mourir au nom de leur propre conscience d'éphémères. Prométhée les initia, et captura leurs cœurs et leurs ambitions, comme il avait captivé le cœur des femelles océanides étendues éplorées à ses pieds. La Diké mourait, vaincue non par la volonté, mais par la passion des hommes.

La beauté héroïque des Sept contre Thèbes (la plus grandiose tragédie rêvée, seule comparable à la Symphonie en ut mineur, la symphonie du Destin, de Beethoven) disparaissait pour faire place aux troubles du cœur humain. La volonté de vivre selon ses instincts, malgré les hostilités souveraines des volontés extérieures, élevait l'homme jusqu'au héros, comme l'exaltation de toutes ses forces réunies en un seul faisceau de vie, en un seul flambeau de désir et de puissance, l'avait créé dieu. L'homme descendait de son piédestal. L'orgiasme dionysien et la terreur eschylienne devaient être oubliés. L'homme refoulait à ses pieds ses vêtements impériaux et magnifiques de volonté et de mort, et plaintif se renfermait dans son cœur isolé, et exaltait ses passions et ses troubles. Il crut ainsi conquérir sa conscience. Il prit en réalité une individualité. Mais il cessa d'être un héros.

Le Destin perdit sa belle attitude féroce, animatrice de nobles vertus. Sophocle, le beau Sophocle, le beau et majestueux poète stratégicien, repoussa la majesté du Destin, accepta la suprématie du cœur humain, et créa la tragédie satisfaisante, où la multitude pouvait pleurer sur ses propres maux, sans trop s'égarer, par une collectivité d'émotions héroïques, dans la piété du sort national, du sort de ses héros, du sort de ses dieux. « Et il orna la scène de fort belles décorations », dit Aristote.

La volonté démagogique passait comme un souffle de feu et de mort, sur les rues d'Athènes, sur l'Hellade de l'Hellade ! La foule, dans l'éclosion de son pouvoir, avec l'aristocrate Périclès, regardait en souriant les autels, le trône, la scène du théâtre magnifique qui couvrait de ses marbres et de toute sa pompe le souvenir même du théâtre en bois, d'Eschyle, de l'artiste divin mort en terre lointaine. La foule, avec toute la lâcheté de sa conscience égoïste et brutale, allait envahir les autels, le trône et la scène, allait s'étaler dans sa toute-puissante arrogance devant les croyances et les gloires et les beautés de sa patrie, allait défier le Destin qu'elle ne craignait plus, ne pouvant plus le comprendre. C'est ainsi que lorsque l'athlète Euripide dramatisa en philosophant Prodicus et Anaxagore, et fut loué par Socrate et bien aimé par le peuple, la tragédie se trouvait déjà égarée dans les profondeurs des choses dont le sens est perdu.

La Passion avait tué la Justice et le Destin. Le Héros était devenu l'homme. L'inconscience et l'impulsion, *sources de satisfactions immédiates*, prirent la place de l'instinct indomptable, maître des souffrances fatales, maître de la Joie créée par la Douleur !

La pitié, qualité féminine et vile, avait détruit le sens héroïque de la vie. Euripide, qui faisait couler des larmes, fut appelé par Aristote *le plus tragique* des poètes, ce qui veut dire : le plus pathétique. Car Aristote même oubliait le pathétique Prométhée, et la fureur des Euménides domptées par la logique souveraine de l'homme qui sait vouloir. Et le chœur prit chez Euripide cette attitude grotesque et étrangère, purement décorative, qu'il a gardée jusqu'à ce que Claude Monteverdi, le créateur du Drame musical, d'abord, Gluck ensuite, enfin Wagner, ne l'aient remplacé par leur orchestre significatif.

Ainsi, après Eschyle, ce furent l'Inconscience et le Hasard qui régnèrent au théâtre.

La décadence du théâtre remonte donc presque à son origine, lorsque l'homme, qui luttait contre la Destinée, fut devenu l'homme qui subit tous les chocs de ses sentiments, toutes les tyrannies de ses sensations.

§

A la Tragédie succéda triomphalement la Comédie. Euripide

devenait Aristophane, l'aristocrate lascif, le véhément politicien de la *parabase*.

Le théâtre s'acheminait sans pause vers son développement de plus en plus inconscient, à travers les efforts des médiocres et les faiblesses emportées des génies.

Les situations où les hommes étaient placés, les gestes qu'ils faisaient, n'atteignaient pas la signification musicale qui secoue les nerfs et fait vibrer les cœurs de toute une assistance comme un seul grand cœur, dans une exaltation collective et profonde. La politique de la Comédie, ou les passions de la Tragédie, ne faisaient que *plaire* toujours plus aux êtres qui assistaient au spectacle. Elles les éloignaient du culte tragique presque religieux où les hommes se retrouvaient ensemble et mêlaient leurs âmes, dans cette exaltation unanime, presque religieuse, toute rayonnante de l'acte héroïque accompli par l'homme-type poussé par une fatalité typique de la race.

Ce ne fut que bien plus tard, après l'avènement du Christ, le héros judaïque, que les hommes retrouvèrent l'esprit tragique, la véritable nécessité primordiale du théâtre.

L'égarément de toutes les passions provient de ce simple fait qu'on met comme terme définitif de toute valeur : la mort. L'esprit tragique eschyléen était au delà de la mort, chevauchait la mort, acceptant et envisageant la *nécessité* de l'acte. La peur de la mort n'était pas le principal motif de toute action ; tous n'agissaient que de peur de ne pas accomplir l'*acte nécessaire*. Le Christ réapparut aux multitudes chevauchant la mort, les regards fixés sur la nécessité de son acte. Cet acte fut héroïque. Il exalta les multitudes, jusqu'à l'extériorisation du Mythe et de l'Art. Il gonfla les poitrines des générations qui assistaient, sur le parvis des cathédrales, aux développements des naïfs Mystères. Dans l'Eglise et dans la célébration de la Messe, le chœur, le Chorus, aux points de vue esthétique, mystique et architectural, représente l'âme nue et multiple entourant le type élu et symbolique, le sacerdote.

Et le Héros chrétien s'éleva sur les âmes du moyen-âge comme le cyprès se dresse au milieu des arbres. Le cyprès, sombre et hardi dans ses branches réunies, telles les mains dans une prière, rappelle la mort. Le Héros chrétien fut le chevalier de la mort. En lui l'esprit tragique revint. Et ce nouvel esprit fut augmenté de la Volonté de l'homme. Le Héros

n'obéissait pas à la volonté du Destin, ne semblait même pas obéir à la Volonté du Père. Il agissait de par sa conception de la vie et selon les lois de sa personnelle nécessité. Et il acceptait sa mort, non comme une vengeance, mais comme un holocauste, comme un sacrifice, comme un tribut. Par cela même l'énorme richesse de la Volonté, du libre arbitre, apportée par le nouvel héroïsme religieux, prit vite les expressions de cette déconcertante mortification prêchée par le Christianisme, et qui égale en « manque de joie » l'esprit de la Tragédie d'Euripide, de la Tragédie personnelle et inconsciente. Mais l'Homme-Dieu, invisible et présent, accomplissait un acte héroïque en synthétisant toutes les aspirations collectives de ses spectateurs.

Cependant la tragédie chrétienne, comme substance et comme influence, demeura inférieure à la tragédie grecque primordiale. Et les esprits s'acheminaient toujours plus vers leur isolement, affirmant de plus en plus leur inconscience.

Dans tout le théâtre anté-Renaissance et de la Renaissance, les événements furent toujours inattendus, les actes toujours involontaires, la fatalité et la nécessité rentraient entièrement dans les domaines du hasard et de l'imprévu, malgré le « deus-ex-machina » de la volonté divine. Le sens orgiastique de la Tragédie était perdu.

Ainsi, lorsque Shakespeare regarda la vie avec son terrible regard de souffrant qui connaît toutes les souffrances, il fut parfois troublé par la fureur *tragique*, mais jamais il ne sut communiquer son trouble à la foule. L'individu remuait les passions de la collectivité, mais il échappait à leur exaltation. Shakespeare entrevit le Héros qui agit nécessairement et accomplit un geste digne de racheter tous les malheurs d'une multitude, mais il fut toujours trop pathétique, et ses héros se trouvèrent toujours étonnés devant les effets de souffrance et de mort dont ils étaient la cause. L'inconscience les dominait. Ils obéissaient aux impulsions de leurs âmes, ils ne connaissaient pas d'avance la face de leur destinée réelle. Seul, parmi tous, le « fou » Hamlet s'approcha d'Orèste; il eût été digne de figurer à l'aurore de la Tragédie.

La Comédie, avec Shakespeare, comme avec les Grecs, comme avec Plaute, l'aristophanesque Ronsard, Etienne Jodelle, l'Arétin, Molière, Goldoni, garda son caractère d'infériorité et

de vulgarité, qui est inhérent à sa naissance grossièrement phallique. Car l'esprit comique est bien digne de son grotesque *κόρδαξ*. En répondant à sa tâche, qui consiste à *reposer les hommes par le rire*, s'il ne reste pas stérile (car de toute façon il exprime et révèle en caricature des aspects humains individuels ou collectifs), il demeure impuissant devant la nécessité d'un essor héroïque de l'âme de l'homme.

L'esprit tragique fut représenté avec grâce, et parfois avec génie dans la tragédie du xvii^e siècle, dans le drame de cape et d'épée et dans ce qui est encore le *Théâtre historique*, absurde et enfantin.

En des temps plus proches de nous, un homme puissant, Goethe, réalisa une tragédie gigantesque, où, comme dans le poème de Dante, se trouve un résumé de toute la pensée occidentale, c'est-à-dire de toute la possibilité héroïque de l'Occident de son temps. Or Goethe écrivit un poème superbe, dans lequel une vision de vie, rapide et synthétique, est exprimée sous des nuées grises de rire, d'un immense rire sceptique, d'une gigantesque ironie sur la vanité des efforts humains, et sur la stérilité de la nature, *malgré la rédemption finale*. Faust fut le héros de l'Occident au xix^e siècle. Il comprit toute la vanité de la vie et la stupidité de la mort. Il se lança d'un bond sur le rêve, comme un félin qui s'aplatit pour bondir plus haut sur la proie visée. Il s'élança vers le bonheur, s'habilla de toutes les plumes du paon, pour mourir sans le vouloir. Il eut, pour atteindre la joie, un geste héroïque, celui du dédain de son âme, du mépris de l'à venir et du passé. Il fut divinement stoïcien. Mais il n'avait pas accepté sa fortune sans une secrète espérance de duper l'avenir, qu'il dupa. Aussi Faust ne fut pas un héros. Spinoza avait judaïsé le génie colossal de Goethe.

Mais depuis les *Mystères*, jusqu'à Goethe, à Wagner, jusqu'à nos jours, et malgré quelques drames méditerranéens à sujets héroïques ou religieux, nous ne retrouvons pas dans l'histoire du génie occidental, la tragédie représentative, le paradigme parfait de la civilisation dite chrétienne. Pour que l'Occident ait sa tragédie typique, celle qui révèle toutes ses volontés et toutes ses terreurs, *il faut réunir quelque scène de Hamlet et quelque scène de Faust*.

§

Pour préciser mes données, je me sers avec intention de la différence profonde existant entre les mots-émotions : pathétique-dramatique-tragique.

J'en ai donné ici même (1) une définition. J'ai défini la Tragédie, en déterminant les caractères des trois manifestations émotives suscitées par la vie et par l'art. La Tragédie n'est pas, comme le vulgaire l'entend, dans la violence des attractions et des répulsions d'âmes, ou dans la brutalité des chocs passionnels ; elle n'est pas nécessairement dans la représentation d'humanité pantelante et hurlante ; elle n'est pas non plus *uniquement* dans le langage et dans le geste dits tragiques. Non. Le langage tragique et le rythme du corps, sont la musique subtile de la Tragédie ; par cette « musique » de ses attitudes et de sa langue, l'acteur devient ou peut devenir un lumineux réflexe de l'artiste. Mais la Tragédie et l'émotion tragique ne se bornent pas à une manière de représentation, comme beaucoup semblent le croire (2). Le pathétique est dû au choc violent et désharmonieux d'une vie, individuelle ou collective, lorsque ce choc se produit en dehors de la volonté consciente des agonistes ; *l'accident* inattendu et mortel n'est *jamais* ni tragique ni dramatique : il est pathétique et il ne peut nourrir que la chronique des feuilles journalières. Si la volonté des agonistes est présente et agissante, alors naît le drame, qu'alimente notre littérature théâtrale et romanesque. Le tragique ne se révèle à son tour que lorsque la brutalité des accidents s'enchevêtre avec la volonté agissante des *dramatis-personæ*, et toute l'action, qui comprend des milliers de vies, ou quelque « vérité » éternelle dans sa catastrophie et dans sa catastrophe, se manifeste nettement rythmée sur une autre volonté, collective et irrésistible, la volonté de la race, du Destin, de la Providence, de la Nécessité. Si cette volonté collective et suprême ne fait pas sentir la toute-puissance de ses arrêts qui meuvent le drame et en remuent le pathos, il

(1) Cfr. *Mercure de France*, 15 février : *La Tragédie catholique de Gabriel d'Annunzio*.

(2) Vitruve aussi nous parle des trois genres de scènes, au point de vue purement décoratif, avec des colonnes, statues, etc., pour la scène tragique des maisons particulières et des édifices publics, pour la comique ; des bois, pour la satyrique.....

n'y a pas tragédie. L'origine de la Tragédie a été religieuse, c'est-à-dire *unanime* (1).

Depuis Eschyle, l'esprit tragique se montre donc presque toujours submergé sous le flot inlassable de la passion humaine, qui recouvre les âmes, qui engloutit la volonté une et multiple de l'être capable de connaître en les accomplissant toute la portée de ses actes.

La souveraineté de l'Inconscience et la seigneurie du Hasard dominant. Le Politien, qui fut le premier dramaturge moderne, écrivit une Tragédie Pastorale, *l'Orfeo*, où, dans un temps d'engouement helléniste, il s'essayait à la reconstitution de l'ancienne tragédie mythique. Mais lui — aussi bien que Racine, Corneille, Alfieri, Schiller, ensuite — ne put concevoir la tragédie qu'en pur et simple drame. Tous nos grands tragiques semblent résumer l'âme et les espoirs de quelques peuples ardents, mais ils ne font en réalité que couvrir de vêtements tragiques de simples créatures humaines, impulsives et farouches, lamentables devant les deux immenses pivots de la vie occidentale : la volonté d'amour et la peur de la mort.

Mais cet insaisissable esprit tragique ne peut s'épanouir que dans l'exaltation de joie ou de douleur, de fête de guerre ou de deuil de toute une race.

Dans les aspirations confuses des peuples mécontents domine vraiment la *dikè*, le destin vengeur, l'implacable Moïra, la nécessité de la vengeance toujours nouvelle. Dans le foyer inépuisable de l'âme des peuples nourri par l'éternelle souffrance des dominés sous la volonté des dominateurs, se prépare toute permutation et toute révolution.

La marche de l'humanité qui groupe les familles et forme la communauté primordiale de la patrie, groupe les patries et forme les nationalités et les races, tend toujours plus à élargir ses limites. De là, les chocs, les actes et les vengeances. De là, le merveilleux dynamisme humain, exalté de temps en temps par la guerre : *miracle du sang et de la destruction qui renouvelle la vie.*

(1) Corneille, écrivant à l'abbé de Pure les trois préfaces à ses trois livres de poésie, dit «... dans la seconde je traite les conditions du sujet de la belle tragédie, de quelle qualité doivent être des incidents qui la composent, et les personnes qu'on y introduit, afin d'exciter la pitié et la crainte, comment se fait la purgation des passions par cette pitié et cette crainte..... » Il parlait donc du drame.

Or, la nécessité de la vengeance est l'âme de l'Histoire; et elle est aussi l'âme de la Tragédie. La maison des Atrides synthétisait la fureur insatisfaite et inapaisable d'un peuple conquérant, c'est-à-dire de tous les peuples qui ont une histoire. C'est l'instinct révolutionnaire qui régit le dynamisme des sociétés. Le Destin vengeur est au fond de l'âme des opprimés, de ceux qui sont à la dernière marche de l'échelle animique des hommes, de ceux qui sont serviles et presque bestiaux. Il est là, vengeur et immobile. Le rayon de son regard suscite les orages et les tempêtes et les belles horreurs de l'histoire.

Et c'est lui, et lui seul, que le poète tragique cherche et exalte, doit chercher et doit exalter, dans une seule personne, dominatrice ou dominée. Le protagoniste, la *dramatis-persona*, prend ainsi l'âme d'une race, devient le héros, logique, beau. Sa personnalité disparaît; son individualité rayonne comme un feu central que les vents de la passion de *tous* ses contemporains avivent à jamais, dans l'histoire ou dans la légende, dans le présent ou dans le souvenir.

Quelle tragédie, si ce n'est celle d'Eschyle et tout au plus celle de Sophocle, répond à ces conditions?

Seuls, je le répète, Hamlet, féroce-ment ironique, et Faust, superbement sceptique, s'enveloppent de cette beauté flamboyante qui répond à l'état d'âme de tout un moment de l'Histoire.

Et nos tragédies ou nos drames historiques, à côté de leur tragique devancière, semblent faire des grimaces poétiques, parfois merveilleuses, comme chez tels grands poètes, avec les cothurnes et le masque empruntés; avec ce masque d'airain trop sonore pour de petites voix, qui semblent gémir comme le vent contre une maison infranchissable.

L'orgiasme primordial de la tragédie manqua dès que la volonté démagogique envahit comme une marée rapace le destin de la divine Hellade.

Rome, de son côté, ne fut pas touchée par la grande flamme de la tragédie qui s'étendait vers l'avenir, et les raisons en sont multiples. Rome n'a pas eu de Philosophie et ses excellents poètes n'ont pas pu *créer* une Poésie. L'Urbis était trop ardente dans son rêve impétueux de conquête et trop glorieuse

de son magnifique rôle de domination, pour que le sens *dionysien* se réveillât puissamment en elle. Elle était toute *apolinéenne*, comme dirait Nietzsche; aussi elle ne créa pas sa religion et son Art. Et la flamme immense de l'exaltation tragique ne la toucha presque pas.

Térence, le « Demi-Ménandre », écrivit de pâles comédies, sages et bonnes. Plaute fut bruyamment sensuel et sa *vis comica* est bien souvent agaçante. Cæcilius Statius, *ferreus scriptor*, n'a pas survécu. La magnificence de Rome, impériale même lorsqu'elle fut républicaine, se dispersait trop dans le culte des choses et des harmonies extérieures, pour qu'elle ait pu créer une religion, une philosophie et un art. Pour les hommes elle ne devait créer qu'une législation digne d'être léguée à l'avenir; sa merveilleuse gloire de conquêtes fut dominatrice et législatrice. Et son esprit théâtral passa de l'exaltation du sang à l'exaltation du rire, du Circus à la Comédie.

Rome était profondément individualiste. Chaque Romain était Rome, et couvait en lui seul le rêve d'un empire. Aussi Rome n'eut-elle pas d'aristocratie ni de démocratie. Elle fut toujours égale à elle-même, constamment grandiose dans ses gestes et dans le culte de ses gestes.

L'esprit tragique, fait d'une noblesse, d'une sélection suprême de l'âme, d'une absorption complète de celle-ci, non dans une croyance ou dans un désir collectif, mais dans une crainte ou dans une béatitude *unanimes*, était grec. Il ne pouvait pas être hindou, car les Hindous manquaient de force pour se détacher du rêve, se relever de l'absorption pour entrer dans l'action. Il ne pouvait pas être romain, car les Romains manquaient de volonté pour se détacher de l'action, pour s'approfondir dans la contemplation, et se créer ainsi des fantômes terribles et invincibles, dominateurs de l'âme de toute la race. Pour les Romains, tout ce qui était terrible devait être vaincu; leur *Fatum* n'était qu'un prétexte à justifier toute leur féroce volonté de vie, comme la volonté du Seigneur des Chrétiens ne fut souvent qu'une justification *à priori* de tous les actes des hommes, de toutes les résignations plates et de toutes les plus âpres violences.

Les Romains, par l'amour effréné du geste et de la ligne, et par le manque de profondeur animique, acceptèrent donc la Comédie qui reproduisait toute l'extériorité de leur vie superfi-

cielle, de leurs rapports d'individu à individu, c'est-à-dire *de leurs mœurs*. Et la musique, qui accompagnait la comédie de Térence, *étant musique*, ne pouvait être que grecque. *Et est tota Græca ou tota græca Apollodoru facta est...* — disent les Didascalies.

L'esprit théâtral suivait à travers les temps et les pays la ligne descendante, oubliait son essence première, sa raison d'être, devenait de plus en plus la reproduction des mœurs ou des chocs de corps qui se rencontrent, se prennent et se repoussent, s'abîment dans la vie ou dans la mort.

La souveraineté de l'Inconscient et la Seigneurie du Hasard ne furent vaincues ni dans la Rome Impériale, ni dans la Rome Papale. Elles ne le furent pas davantage en Angleterre par l'aristocratique esprit de sir Bacon. Elles se traînèrent jusqu'à Claudio Monteverde, jusqu'à la naissance du mélodrame riche d'un orchestre qui remplaçait le chœur ancien; puis furent submergés sous la houle de la virtuosité et de la vocalise, et ne furent enfin domptées que par le chœur-orchestre wagnérien et par le *leit-motiv*, dont l'enchevêtrement exprime la genèse et l'évolution de l'homme et des actions humaines.

Mais aujourd'hui, l'Inconscience et le Hasard dominant encore le Théâtre, tous les théâtres : romantiques, réalistes, historiques, mystiques, avec une telle insolence dominatrice, que l'espoir nous échapperait, si quelques grands poètes ne rêvaient pas de grandes visions sociales, des drames immobiles d'âmes, des drames de passions religieuses ou de race : si Ibsen, Maeterlinck, Péladan, Elémir Bourges, Paul Claudel et d'Annunzio n'existaient pas; mais, *surtout et en dehors de ces hommes*, si l'évolution complexe de la Musique et de la *religiosité musicale* n'indiquait déjà une prodigieuse transformation de l'esprit religieux humain, ainsi que je l'expliquerai plus loin.

Ibsen, lui seul, a su préciser le plus hautement possible les lignes de la tragédie contemporaine. Il reste au sommet de notre art théâtral. Wagner avait conçu et réalisé, pour exaspérer une race, une grandiose conception de l'esprit tragique dans la nature, répandant vainement sa volonté héroïque comme une nuée de feu sur l'esprit d'une génération irreligieuse. Ibsen, lui, a rêvé la régénération de la femme, a révélé les plus grands drames de la pensée et du sentiment contem-

porains luttant, souffrant, dans le crépuscule rouge des religions et de la vie de l'âme. Il a créé Brand, merveilleux poème de l'homme qui se reconnaît impuissant à réaliser un rêve plus vaste que les limites de son horizon. Cependant Brand, en acceptant toute sa destinée prévue, a des attitudes héroïques — mais il tombe sous le poids de son individualisme effréné et incohérent — et il n'est pas un héros, ou tout au moins un héros de sa race, et un héros *pour nous*, car il s'égaré dans des tourbillons de neige, menacé par l'avalanche de la montagne, poursuivi par les cailloux du peuple, hué par une folle, tel le symbole vain de son grand rêve stérile. Dans tous ses héros et ses héroïnes, Ibsen représente en général le contraste entre la volonté de l'homme libre et l'esclavage des habitudes et des conventions sociales. Le Destin vigilant et impitoyable se trouve pour lui dans la société; il est la persécution invincible et le misonéisme de la multitude.

Dans ses pérégrinations mélancoliques à travers le monde, Ibsen a connu l'esprit de la véritable tragédie contemporaine, de celle que seule nous pouvons accepter sous ce nom. Mais ses personnages aussi se retrouvent étonnés et affaiblis devant la catastrophe logique de leurs rêveries, et devant les déceptions continuelles qui attendent inévitablement leurs tempéraments d'exception. Ibsen a senti le besoin de bâtir des châteaux pour se donner sinon le plaisir, du moins la rude tâche pleine d'amertume de les détruire.

Son théâtre ne pousse donc pas à l'acte héroïque, son théâtre est suprêmement décourageant. Mais, dans ses visions synthétiques, comme dans ses plus menus détails, il fait de l'art, de l'art pur et orgueilleux, qui connaît son rôle devant la vie universelle, la vie des instincts, et devant « l'évolution humaine » qui ne peut tendre qu'à leur plus grande et plus sage liberté. Epris d'orgueil et de volonté rebelle, il a crié son merveilleux blasphème contre la société.

L'art d'Henrik Ibsen est *Art Oratoire*. Chacune de ses pièces est une oraison en faveur d'un principe de vie, et une critique cinglante de toute la mort qui, du fond des traditions et des lâchetés de l'âme collective, s'oppose à l'épanouissement de toute force innovatrice.

Maeterlinck accomplit un remarquable effort, avec ses puissantes qualités de rêve plus que de recherche. Les visions qu'il

a réalisées en œuvre d'art sont confuses, imprécises, mais hautement poétiques. Il a regardé la « face de la Vérité » aux sources lointaines et mystérieuses d'où dérive le fleuve de l'existence, ce fleuve qui à son tour s'ouvre parmi des cris de bataille dans celle que nous appelons la mer de la vie.

La superbe ivresse d'Edgar Allan-Poe fut toute frémissante devant des visions semblables. Et Maeterlinck rappelle Edgar Poe en même temps qu'il touche directement à ce grand synthétiseur du psychisme occidental que fut Shakespeare. Nous retrouvons chez Maeterlinck la pauvre créature fouettée par la vie comme Maleine, Ophélie ou Juliette; la fureur jalouse de Golaud, d'Othello, et plusieurs fois nous reconnaissons dans Maeterlinck la sentimentalité barbare d'Hamlet.

Et comme Maeterlinck a voulu rendre simplement ces *états d'âme synthétiques et rares*, d'où l'homme se lance résolument vers la joie et la vie ou vers la douleur et la mort, il s'est servi techniquement d'une série de petits tableaux, desquels toute l'existence des personnages se dévoile jusqu'à la catastrophe, et entre lesquels se déroule cette chaîne des *actions de surface* que Maeterlinck suggère sans les définir, à la façon de la musique. Chaque tableau est comme un thème musical et essentiel, et ce n'est que dans les pauses et les silences qui coupent ses thèmes, que se dégage et se manifeste le rythme poétique et suggestif de ces *dramas immobiles*.

Avec la réalisation contemporaine d'un acte de vie si intense obtenu par le minimum du mouvement, dans son drame *simple*, Maurice Maeterlinck a ouvert une vie nouvelle et large à notre subtilité psychique. Le théâtre de l'Avenir recherchera là sa puissance de rêve, ses qualités anoblissantes par le rêve, à côté du Drame Héroïque à la Wagner. Malheureusement, Maeterlinck lui-même n'a plus su suivre sa voie. Il s'est égaré dans de vagues recherches, frappé par l'horrible marée du positivisme brutal qui envahit la Poésie du théâtre.

Le théâtre de Maurice Maeterlinck peut être appelé, à côté du théâtre *Oratoire* d'Ibsen, théâtre *Esotérique* (1). Il n'exprime que des vérités d'âmes en elles-mêmes, en dehors de toute contradiction sociale.

(1) J'emploie ce mot : *ésotérique*, non dans sa signification surannée appliquée exclusivement aux sciences et à la sagesse occultes, mais dans une acception toute moderne, soutenue par son véritable sens étymologique.

Avec plus de mouvement, de fougue, de pensée, réalisant le véritable drame *implexe*, le théâtre Mystique de Péladan, le seul qui écrit des tragédies où les ailes de l'idéal palpitent dans un souffle pur d'hellénisme; et le théâtre dit idéaliste de M. Edouard Schuré, font partie, par leur volonté idéale, du *théâtre Esotérique*. Péladan *intériorise* à travers un beau et large esprit moderne, de grandes affabulations antiques. M. Schuré substitue à l'individu le couple, qui agit comme une forme parfaite au centre même du drame. Il s'approche ainsi des conceptions collectives eschyléennes, où le personnage était une collectivité, unanime dans la douleur et dans la fureur. Mais ses drames sont très faibles.

Gabriel d'Annunzio est entré dans une voie que le génie méditerranéen a ouverte à l'esprit germanique. S'inspirant de l'œuvre titanesque de Richard Wagner, il s'essaya dans la *Tragédie Héroïque avec Francesca da Rimini*.

Tout son théâtre est fait de visions hautainement poétiques, où il s'éloigne des extériorisations individualistes brutales de ses romans, en même temps que de l'exaltation des héros et des beautés de l'Italie. Arrivé logiquement à la manifestation scénique, dans son âge mûr, avec son cœur expert en langueurs, en fureurs et en désirs, Gabriel d'Annunzio sous l'influence de Maeterlinck fit tout d'abord un rêve terrible de folie et de sang. Il écrivit le *Songe d'une matinée de printemps*. Mais il apporta un élément nouveau dont la puissance forme sa plus claire vertu : il compliqua l'action par le cadre que lui fournissait la campagne florentine, entre Florence et Fiésole, où le Poète a établi sa demeure.

Avec d'Annunzio l'action des hommes ne paraît plus isolée dans la nature, et ne se déroule pas en belle, parfaite corrélation avec les pauses et les fureurs de la nature environnante, comme chez Shakespeare (*Tempête*), chez Ibsen (*Braud*) et chez Maeterlinck (*Princesse Maleine*). La nature n'est pas, comme chez ceux-ci, et comme chez d'Annunzio même dans *la Ville Morte*, un personnage, le personnage principal et gigantesque du drame. La nature dans le *Songe d'une matinée de printemps*, ainsi que dans le *Songe d'un coucher d'automne*, où l'âme de Venise éclate avec tout l'orage de ses pompes rouges, est toujours extérieure aux hommes, mais elle encadre leur action d'une façon si parfaite qu'elle semble incendier de

loin leur fièvre tragique et présente et lointaine, elle reste insidieusement précise et vague. Léonard de Vinci mettait dans une indéfinissable lumière de paysage ses étranges figures, qui sont au delà des concepts ordinaires du beau et du laid, comme presque en dehors des marques du sexe. Chez d'Annunzio cette complication dramatique du paysage représente l'effort maximum pour renoncer aux illusions de ses romans, où il semble croire à la volonté et à la liberté d'action dans l'individu considéré en lui-même et seul, telle une monade globale de sentiments et d'émotivité qui effleurent à peine les convulsions de la collectivité environnante et enveloppante. Tout d'abord le théâtre de d'Annunzio se confina tout simplement dans les domaines du rêve. Ensuite, il fut dominé par une pensée centrale, inconsciente peut-être chez le Poète, mais claire. Dans *le Songe d'un coucher d'automne* et dans *la Joconde*, la catastrophe est déterminée violemment par le triomphe de la chair. *L'éternel féminin* de Goethe semble conserver son triomphe non pour une élévation suprême de l'homme, mais pour une destruction. Le feu de la barque de la sublime courtisane Pantéa (dans *le Songe*), et la chute presque homicide de la statue (dans *la Joconde*), qui tombe sur les pauvres humbles mains de Silvia Settala, sont des sanglots de mâle, rongé par sa haine contre le sexe qui le domine.

Dans *la Ville Morte*, la pensée centrale est fournie par la lutte contre le Destin, contre *ce qui semblait le Destin*. L'amour incestueux d'un frère amène le sacrifice de l'aimée, et la mort, la stupide et terrible mort de Bianca Maria, près de la *fonte Perseja*, le sacrifice de la vierge, tuée pour vaincre l'ineluctable inceste qui attirait les âmes en embrasant les chairs, représente véritablement une catastrophe qui est en dehors de la volonté des agonistes. Dans le pays ardent et altéré de « Micene ricca d'Oro », dans « l'Argolide Sitibonda » des Atrides, dans un souffle de folie la fatalité sort des tombeaux millénaires ouverts par l'inlassable et sacrilège curiosité de l'homme. Le Destin tragique revient s'appesantir sur les âmes imprudentes. Et le frère rêve l'inceste; et, pour ne pas accomplir cette volonté brutale de l'occulte, pour vaincre le Destin, tue la sœur ignare. Cette pensée est belle et vaine. Mais toute l'action se relève et devient digne de la tragédie qui s'y déroule, si l'on voit le véritable personnage du drame, Dio-

nysos instigateur : la soif inapaisable de l'Argolide, trop enflammée par le soleil et par l'extraordinaire richesse de ses entrailles, où elle garde la Fatalité implacable couchée sur les dépouilles des rois tragiques. Plein de ce sentiment presque parfait de ce qui était « l'esprit tragique », d'Annunzio s'est approché de Wagner, et il a écrit *Francesca da Rimini*, pour aboutir ensuite à cette intéressante conception d'une *Tétralogie des Abruzzes*, qui commence avec *la Fille de Jorio*.

Wagner a surtout rêvé la renaissance de l'esprit héroïque. Il a recherché dans le mythe de sa race l'expression la plus violente de la « *maschia primitività* », de la mâle primitivité, comme disait G. B. Vico, et a synthétisé le couple humain de la force insoucieuse et de la sagesse faite de souvenirs immémoriaux, dans Siegfried et Brunehilde. Wagner était un héros, au milieu de sa race. Il voulait pousser un peuple très vieux, et presque nouveau-né, aux plus grandes violences capables de lui faire surpasser son destin. Wagner possédait le langage qui n'a pas de bornes, aussi pouvait-il continuer son drame au-delà des limites de l'action scénique, dans la pensée animatrice qui était avant et après l'action, jusqu'à atteindre les caractères de ce qu'on appelle *idées pures*, l'idée en soi. Son couple héroïque fut une *idée pure* de l'humanité. Ensuite toute la lutte des forces occultes de la terre, des énergies de surface, et des volontés synthétiques qui sont au-dessus de toute collectivité et de la terre même, il la couronna par l'exaltation d'un héros qui résumait presque, en force et en sagesse, le couple héroïque Siegfried-Brunehilde. Sur la Tétralogie, quadrige impétueux, il mit Parsifal tel un aurige souverain. Le mythe de l'Edda et le mythe du Christ lui donnèrent, agrandi par la musique, le pouvoir d'exaspérer les âmes. Wagner put ainsi créer une *Tragédie Héroïque*, celle qui, à travers la trame excessivement logique et cohérente des leit-motifs, suit le héros dès que son nom est prononcé même avant sa naissance corporelle, dès que, comme idée, il existe déjà dans la nature, et le suit dans tous ses actes et dans ses états d'âme, en révèle les exaltations, en prévoit la catastrophe, en proclame la mort (1).

(1) Le thème de Siegfried est déjà annoncé dans le III^e acte de la « Walkyrie », lorsque la Vierge guerrière reconnaît le futur héros dans les flancs gros de Sieglinde. Le thème de Siegfried accompagne de sa fierté les gestes du héros, et couvre d'une angoisse infinie sa marche funèbre.

La musique de Wagner a su la première dévoiler sur la scène, par l'enchevêtrement de ses thèmes conducteurs, la chaîne toute puissante des causes et des effets, a su dramatiser le déterminisme le plus absolu (1). Tout est prévu par la musique, qui suit le drame et se développe logiquement vers la catastrophe. Chaque héros se meut dans une atmosphère où son passé et son avenir sont présents et clairs. Wagner réalisa ainsi une véritable Tragédie, car le sens profond de l'action est reconnaissable à travers et en dehors de l'action même qui nous frappe. Pour un renouveau logique et satisfaisant, pour la mort de l'esprit simplement simiesque de nos scènes, et pour la résurrection de l'esprit théâtral, il faut que chaque geste exprime sa signification musicale dans l'ensemble d'harmonies ou de désharmonies qui constituent la vie d'un homme et d'un monde. Il faut que le dramaturge s'élançe dans les domaines de la poésie vers les sommets de l'art fait de douleur et de joie. Il faut qu'il s'efforce de réaliser, par l'idée ou par les gestes de ses drames, l'évidence de la musique wagnérienne.

Ainsi l'affabulation pourra surgir du chœur, comme chez les Grecs, c'est-à-dire de l'unanimité d'un groupe humain dans un but d'exaltation commune. Les spectateurs doivent être le chœur. Cependant, non dans le sens de la justice collective qui approuve ou désapprouve l'enchevêtrement et le dénouement des passions scéniques, mais dans le sens de l'unanimité, où l'action a ses racines. Il faut aussi que la signification du chœur soit dans le milieu et dans la nature environnante d'où les personnages se détachent pour agir devant l'âme des spectateurs. Et il faut que les personnages se révèlent devant l'âme des spectateurs plus que devant leurs yeux. Il faut qu'ils soient synthétiquement représentatifs de leur moment historique, que chacun de leurs gestes soit plein de significations, que leur excessive gravité leur prête une extrême souplesse d'allure devant l'esprit de tout un peuple, qui doit pouvoir se reconnaître entièrement en eux. Il ne faut pas qu'après la catastrophe chacun puisse dire : moi j'aurais agi ainsi. Il faut que chacun pense : on ne pouvait qu'agir ainsi. Et les personnes du drame seront

(1) Je rappelle ici le thème du philtre dans « Tristan et Iseult », le thème qui révèle l'instant initial même du fatal envoûtement des deux protagonistes.

tellement grosses de vie que leurs gestes seront lents et synthétiques.

En écrivant, je pense à la tragédie grecque originaire, voire même, et simplement, au chant du bouc et aux premières convulsions des fêtes populaires dionysiaques.

Pour s'en rapprocher, le Poète, dramaturge et chorodidascalle, après avoir ouvert son esprit à toutes les compréhensions des aspirations et des passions et des découragements de son pays et de son humanité; après avoir absorbé, comme dans une course aveugle et folle et partant sublime, à travers tous les champs de la vie, les harmonies et les désharmonies particulières à l'heure commune qu'il vit, exprimera en visions toutes les vérités conquises, comme le musicien les exprime dans ses harmoniques et ses dissonances.

Alors le théâtre ne se bornera pas à répéter des *faits de corps* et de combinaisons et de chocs de corps, où l'âme est lointaine; il reproduira *des faits d'âmes et des états d'âmes*; il sera général et profond. En puisant ses thèmes à la source de toute poésie civile, de toute culture héroïque, de tout mouvement individuel et général, du sentiment et des sens — et non plus dans quelque égoïsme bourgeois d'amour, dans quelque fable de souffrance sociale, — le dramaturge doit faire œuvre de poète et de philosophe. Pour les révéler en paradigmes scéniques, il choisira quelque force-type de la nature, observée dans un individu ou dans un groupe ou dans une multitude d'individus. Nos besoins dramatiques nouveaux sont faits de précision dans le rêve et de clarté dans une vision qui traduise non les profondes et belles vérités d'un mythe dont la religiosité nous manque désormais, mais les profondes et belles souffrances de notre désharmonie contemporaine.

Le Théâtre de Wagner, par exemple, peut nous satisfaire par les aspects infinis que la musique lui donne — mais ces drames demeurent insuffisants à réveiller dans nos âmes « l'esprit tragique » originaire, qui puisse entièrement nous guérir de notre penchant grotesque à faire de la littérature avec quelque triste et banal épisode de la vie collective pris dans tout ce qu'elle a de plus éphémère : la vie de l'individu.

— Le dramaturge-poète, celui qui fera du « Théâtre Héroïque », nous présentera des créatures symboliques, libres, conscientes, joyeuses sous le fouet de la douleur qui développe

tous les meilleurs instincts de révolte. Ce n'est pas le cas singulier de détresse qu'il faut élever jusqu'aux généralisations de l'art. C'est la grande détresse universelle, la caractéristique de notre temps : le manque de joie et de volonté de joie, et il faut s'éloigner des sentimentalismes qui nous rapetissent et nous font semblables à de petites femmes qui larmoyent et murmurent des prières incomprises devant l'impériale majesté de la mort.

— Le dramaturge-orateur, celui du « Théâtre Oratoire », recherchera à son tour les vérités essentielles qui, du sein des multitudes, réclament leurs perpétuelles transformations. Il parlera un langage de héros, au nom d'un besoin général de révolution ou de calme, il cherchera ses affabulations dans les conflits éternels des instincts presque immobiles de la foule avec les convulsions de la pensée indomptable.

— Le poète du « Théâtre Esotérique » trouvera ses images scéniques, en écoutant, dans le profond de l'âme humaine, les aspirations qui sont les plus éloignées de la surface tempêteuse de la vie, celles qui trament, presque dans l'occulte, c'est-à-dire dans l'inconscient, tout l'amour humain et toute la force passionnée et sentimentale de l'individu.

Tout le théâtre doit abolir ses divisions mécaniques en scènes, qui obligent l'auteur à inventer les plus sots moyens, pour qu'il y ait toujours sur la scène au moins une personne qui agisse. Le théâtre nouveau, pour notre esprit nerveux et impatient, doit être bref, rapide, synthétique. Ses tableaux détachés — comme chez Shakespeare et chez Maeterlinck — doivent se développer uniquement selon une loi musicale, intimement liée au sens sentimental et idéal du drame. *Hoc generaliter.*

§

Le théâtre tend de plus en plus à devenir un temple, pour satisfaire dans ses formes les plus parfaites l'éternel besoin religieux de l'humanité. Les vieux temples s'effondrent, ou gardent seulement toute leur beauté de pierre pour notre joie esthétique.

L'esprit religieux, qui les déserte, cherche ailleurs sa demeure ; les vieux temples deviennent uniquement sacrés à l'art, tandis que tout nouveau temple doit pouvoir accueillir ensem-

ble la religion et l'art d'un peuple. *Aujourd'hui le Théâtre et le Musée sont les deux véritables formes templaires de l'esprit contemporain.*

La musique exprime l'unanimité dans la Joie et dans la Douleur, car elles fond les consciences et révèle l'inconscient par son langage infiniment vaste et de plus en plus complexe. Par cela même la musique est identique à la religion. La musique, compliquant de science son expression et de haute philosophie ses conceptions, sera la grande *manifestation* religieuse de l'avenir.

Le théâtre sera son temple.

Le « drame d'action » (1), dans la prose de M. Sardou ou dans la musique de M. Massenet, restera longtemps l'agrément des moments médiocres de la foule et la canalisation de toutes les médiocrités un peu artistes que l'art rejette loin de ses grands festins. Il sera nécessaire aussi, pour que la foule rie, hurle et pleure (et je ne mets aucun dédain dans le mot : *foule*, car tous, en dehors de la spéciale individualité de chacun, nous formons ce qu'on appelle : collectivité, foule). Le théâtre de mœurs dit « des boulevards » qui se joue aussi bien place du Palais-Royal ou de l'Odéon, à Milan ou à Naples, et le théâtre psychologique anglais, allemand et italien, de Pinnero, H. A. Jones, Hauptmann, Lindau, Sudermann, Butti, gardera sans doute son importance « temporaire », comme représentation et non comme signe d'un temps. Le théâtre des mœurs est uniquement temporaire et social. Il ne peut intéresser les artistes au delà de la salle où il se joue. Il est nécessaire, et odieux comme toutes les nécessités qu'il faut subir. Pendant la Révolution il fut un théâtre, qui, en représentant en images les événements et les aspirations de la vie d'une multitude grossièrement engouée, influença sérieusement le cours des événements et la métamorphose des aspirations communes. Mais quel auteur dramatique fait aujourd'hui ses études scéniques sur le théâtre de la réaction thermidorienne ? Cependant nos mœurs et les engouements de notre temps ne se différencient point de ceux de la Révolution. Mais chaque armée a sa « scène de mœurs », comme chaque saison

(1) Dans un livre de prochaine publication : *Le Livre de l'Evolution*, je définis les trois étapes du Drame musical, qui est : d'Action ou mélodique (Claudio Monteverdi), de Pensée ou de leit-motif (Wagner), d'Idée ou d'atmosphère musicale (Claude Debussy).

a sa mode. La rue de la Paix et les Boulevards sont le miroir du temps qui passe. L'Art ne se reflète pas dans ce miroir. Mais les trois formes du théâtre à venir dont j'ai parlé trouveront seules leur place dans le temple.

Déjà le théâtre tend à s'isoler, à se solenniser en s'isolant. Wagner, en entrevoyant l'Héroïque, l'Esotérique et l'Oratoire, à Bayreuth, révéla ce besoin. La France, qui est à l'avant-garde de tout mouvement de l'art contemporain, fait vibrer son sol et l'âme de ses poètes, dans les grands spectacles estivaux, aux théâtres antiques, et crée des nouvelles arènes tragiques aux portes mêmes de Paris. On bâtit les temples; les poètes-sacerdotes suivront.

La *conscience synthétique de l'univers*, qu'on appelle Dieu, est exprimée dans les extériorisations infiniment vastes de l'œuvre d'art, car l'art ne tend qu'à l'*oubli esthétique*, c'est-à-dire à l'absorption de l'individu dans un paradigme d'*harmonie*. L'art sera, comme en tout temps, la suprême *expression* de la religion à venir. Le recueillement mystique durant les grands concerts du Dimanche, nous montre l'épanouissement religieux au théâtre de plus en plus manifeste. Il faut que le théâtre soit digne de le recevoir.

Le culte humain nouveau sera *essentiellement* musical, comme le paganisme fut essentiellement sculptural, et le christianisme pictural. Mais l'Art, plutôt que de surgir d'une cosmogonie ou d'une morale nouvelle, par la vaste vertu de la musique, sera lui-même cosmogonie et morale, c'est-à-dire religion. La représentation de la vie humaine dans ses plus belles significations de souffrance et de volonté sera le Drame nouveau. La stylisation de l'existence, qui est actuellement suivie, scéniquement, dans tous ses détails les plus inutiles de temps et d'action, deviendra mouvement impétueux et clair, ou lente suite de tableaux dévoilant quelque mortelle et sombre tragédie de l'âme.

Aux termes de ces voies se dresse le Temple de l'Avenir.

RICCIOTTO CANUDO.