

VII

LE THÉÂTRE FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI¹

1. *Le théâtre et l'université en France*

LES Professeurs français qui visitent les universités américaines sont toujours étonnés par l'ampleur du département d'art dramatique. Ils admirent l'importance qu'y prend l'étude du théâtre: non seulement on y étudie l'histoire de l'art dramatique, mais encore on analyse les techniques; et on fait même l'application pratique des principes qui dominent et qui règlent toute production théâtrale. On s'exerce à écrire des pièces et à les jouer. Ainsi, à Columbia University où j'ai enseigné à quatre reprises différentes, j'ai vu créer des pièces composées par les étudiants, sous la conduite de leur professeur, M. Hatcher Hughes, et j'ai eu beaucoup à apprendre dans la bibliothèque dramatique et dans le musée qui dépendaient de ce département.

Mais en France il n'y a rien de pareil. Des essais ont été faits récemment; des circonstances les ont trop tôt arrêtés. En 1929, il a été créé à la Sorbonne une chaire de littérature contemporaine, et le professeur qui l'a occupée s'est trouvé être le critique dramatique du plus parisien des journaux, *Paris-Midi*. Il a donc orienté ses cours vers l'étude du théâtre, mais non pas exclusivement. Quatre ans après, pour répondre au désir des étudiants et du public que ce

¹A lecture delivered in French by Professor Fortunat Strowski, of the Faculty of Letters of the University of Paris, Member of the Academy of Moral and Political Sciences, in the Physics Amphitheatre of the Rice Institute, April 2, 1937.

premier enseignement avait intéressés au théâtre, une chaire magistrale d'art dramatique a été créée à son tour. Mais le titulaire, M. Félix Gaiffe est mort peu après, laissant de grands regrets. Sa chaire a été supprimée et son enseignement a disparu. Quant au professeur de littérature contemporaine, il a été atteint par les nouveaux décrets sur l'âge de la retraite, il vient de quitter la Sorbonne, sa chaire a disparu; il est vrai que son enseignement a été maintenu; il a été confié à un maître de conférences, mais il ne semble pas que celui-ci puisse dans ce champ si vaste donner toujours la même importance à l'activité dramatique de ce temps.

Cependant, il reste une heureuse tentative de M. Gustave Cohen, professeur de littérature du Moyen Age: ce maître a groupé de nombreux étudiants; il leur fait jouer des chefs-d'œuvre du Moyen Age, et sa troupe s'appelle les *Théophilien*s, du nom du Miracle de Théophile qui fut leur premier succès. De même, autour de M. Gaiffe s'étaient réunis quelques étudiants enthousiastes du théâtre. Ils voulaient interpréter les chefs-d'œuvre inconnus (comme on dit). Malgré la disparition de leur maître, ces jeunes gens et ces jeunes filles ont continué à travailler, et ils montent chaque année une ou deux pièces.

Tout cela marque une tendance très louable. Tôt ou tard, l'art dramatique exigera de nos universités la même attention que l'histoire proprement dite ou que la grammaire. Et de même qu'il y a des chaires de phonétique où l'on étudie pratiquement les matières de phonétique, il y aura des chaires d'art dramatique où l'on étudiera pratiquement les matières de l'art dramatique.

C'est dans les classes secondaires entre l'école et l'université que le théâtre tient le plus de place, mais sous une forme historique et comme un modèle de l'art d'écrire ou de

Le théâtre français d'aujourd'hui 231

penser. On lui enlève son caractère essentiel, qui est d'être du théâtre. Molière, Racine, Corneille sont les bases des études classiques françaises, au même titre que La Fontaine ou Victor Hugo. On lit leurs chefs-d'œuvre, on ne les voit pas vivre.

Le mouvement général du monde moderne a multiplié l'importance de l'art dramatique. Il en a étendu infiniment la portée; il lui fait jouer un rôle capital dans l'évolution des mœurs. Une véritable révolution s'est produite dans ce genre, comparable à celle qui a remplacé la photographie par le cinéma, le cheval par l'auto et le télégramme par le téléphone. C'est mieux qu'une révolution; c'est une renaissance.

Cette révolution capitale finira tôt ou tard en France par intéresser nos grands corps universitaires. Je vais profiter de votre aimable indulgence pour esquisser ici un rapide tableau de cette révolution. On discernera, j'espère, les raisons qui nécessitent dans cette branche, la collaboration de toutes les universités, et particulièrement de l'Université de Paris avec les grandes universités américaines.

II. *L'art dramatique moderne*

La révolution qui s'est produite dans l'art dramatique est universelle. J'entends par universelle cette universalité relative qui va de la Volga jusqu'à la Côte Ouest du continent américain; elle embrasse tous les peuples européens et américains de même culture. Et c'est beaucoup.

La première source de la révolution est dans le nouveau recrutement et dans la mentalité nouvelle du public. Cette mentalité a beaucoup changé. Elle s'est modifiée avec l'éducation, avec les programmes d'études, et avec les habitudes générales.

Jadis le théâtre était fréquenté presque exclusivement par des gens qui avaient reçu une instruction humaniste. Personne n'était étonné par ce vers de Racine :

“La fille de Minos et de Pasiphae.”

Tout le monde savait qui était Minos et qui était Pasiphae. Aujourd'hui on l'a oublié. Je connais des grands-pères qui reprochent sévèrement à leurs petits-enfants d'ignorer la mythologie; il est vrai que les petits-enfants apprennent ce que les grands-pères n'ont jamais appris. Ils nettoient un carburateur. Ils réparent un poste de T.S.F. Ils aiment la physique et la chimie; un avion leur est familier, et rien plus ne les étonne, sauf l'ignorance de leurs grands pères.

Donc, toutes les pièces qui se servent du langage conventionnel d'autrefois, que ce soit le langage poétique ou le langage mondain, ne sont plus que des antiquités; on les a reléguées au salon dans les grands fauteuils solennels, à côté des portraits des ancêtres. Le théâtre moderne a été obligé de trouver un nouveau langage et d'utiliser des notions plus actuelles; il lui faut s'adapter aux générations montantes.

D'ailleurs, les sentiments et les passions dominants ne se sont pas moins modifiés. En son fonds, l'âme humaine n'a pas changé, non plus que la condition humaine. Mais les problèmes les plus immédiats d'où nos contemporains font dépendre la paix de leur conscience et le contentement de leur vie, se posent d'une façon nouvelle. L'amour, par exemple, s'il est toujours l'amour, n'a plus les mêmes formes, et n'oppose plus à la vie les mêmes réactions, parce que les obstacles qui l'arrêtaient et qui faisaient de lui une passion violemment dramatique, ont changé de nature. Les jeunes filles ne sont plus les servantes aveugles des décisions de leurs parents, leur volonté intervient dans le choix de celui

qu'elles épouseront. Elles règlent elles mêmes leur destinée. L'adultère de jadis n'a plus de raison d'être depuis que le divorce est entré dans la loi et dans les mœurs. Les préjugés bourgeois contre la mésalliance ont perdu tout sens. Il est donc naturel que le théâtre d'amour qui a été jusqu'ici dominant sur la scène française modifie de fond en comble sa psychologie, et cherchant plus loin ses sujets, ouvre dans des sols inconnus des sources d'intérêt.

Et aussi bien, ces sources d'intérêt se sont multipliées. Des préoccupations très graves, très complexes se sont substituées à celles qui n'avaient plus qu'une signification historique; mais de tout cela, nous aurons à parler tout à l'heure.

Le seul théâtre qui n'ait pas changé, c'est celui qui s'adressait autrefois au *populo* et qui s'adresse encore à lui. Quand on joue *La Porteuse de Pain*, ce qui arrive trop rarement, il y a toujours un public abondant; il ne manque pas de prévenir l'héroïne lorsque le traître apparaît au tournant du décor. Il ne faut pas croire que cette popularité naïve du mélodrame soit exclusivement française. J'ai vu, chez vous, à Hoboken, un vieux *mélo*: *After Dark*, monté par mon ami, M. Christopher Morley: lorsque le philanthrope est jeté, tout ligoté, sur les rails où va passer l'express, toute la salle s'est levée, et quand les sauveurs, arrivés à temps, ont retiré le malheureux de sa position terrible sous les phares éblouissants de la locomotive, la même salle s'est rassise avec un grand soupir de soulagement.

Enfin le goût artiste public a changé. Ce n'est pas impunément qu'on va au cinéma, qu'on y assiste à des actions larges dans d'immenses décors; ce n'est pas impunément qu'on s'habitue au mouvement, à la rapidité et à l'imprévu. Ce n'est pas impunément qu'on voit des scènes sans transi-

tion, se transporter d'un bout à l'autre du monde, dans les airs, sous les flots, dans la boutique des marchands, dans les temples et dans les palais. Ce n'est pas impunément enfin que les siècles d'autrefois, depuis *les dix commandements* jusqu'à *Henri VIII* et jusqu'au *Pont de Saint Louis* se dressent devant nos yeux. On ne peut plus supporter le petit théâtre menu, artificiel et conventionnel; il faut du nouveau, il faut de l'espace, il faut du mouvement. Il faut *la vie*.

III. *La mise en scène moderne*

A cette révolution du langage, des notions et des goûts a correspondu une révolution plus importante encore de la technique. Grâce à la technique, le théâtre a pu répondre aux exigences d'une société nouvelle tourmentée par de nouveaux problèmes. La technique nous a donné les éléments d'une renaissance victorieuse.

D'abord, les progrès de la machine ont permis de réaliser sur le théâtre, avec une facilité et une puissance surprenantes les grands changements de décor et les grands spectacles qui étaient restés du domaine de l'opéra. Ainsi, notre Alfred de Musset avait imaginé un drame appelé *Lorenzaccio*; je le considère comme le chef-d'œuvre du théâtre romantique et comme l'égal des plus fameuses pièces étrangères. N'ayant aucun espoir de le faire jouer, il s'abandonna à sa fantaisie, il écrivit la pièce la plus colorée et la plus libre. Elle comporte vingt-sept ou vingt-huit changements de décor. Lorsque Sarah Bernhardt se décida à jouer cette œuvre étonnante, elle la fit réduire à une forme presque régulière avec un nombre raisonnable de changements. Aujourd'hui non seulement à la Comédie Française, mais dans tout théâtre bien agencé, on la joue exactement comme Musset le souhaitait, et *Lorenzaccio* se déroule devant les yeux émerveillés dans le même espace de temps que n'importe

Le théâtre français d'aujourd'hui 235

quelle pièce régulière d'autrefois, avec toute la liberté du génie.

La lumière a apporté à son tour son tribut, et c'est peut-être le progrès capital. J'ai encore vu à la Comédie-Française les lampes à huile ou à pétrole qui seules éclairaient la scène. Depuis, on a eu la lumière du gaz, moins incommode, plus forte, mais encore difficile à manier. Enfin est arrivée la lumière électrique, qui est la plus grande conquête de l'art du théâtre dans l'ordre de la technique. L'usage en est devenu si habituel et si commun qu'on ne s'étonne plus de ses miracles. Cependant, il faut y réfléchir encore, ne serait-ce que pour comprendre et pour expliquer certains caractères essentiels de toute représentation dramatique moderne.

D'abord, elle a une puissance illimitée. Elle peut devenir aussi éclatante qu'on le désire. Et il y a un vrai plaisir des yeux et de l'âme dans l'éclat de la lumière. M. Jouvet, chez nous, excelle à se servir de cet éclat. Il enveloppe, par exemple, les pièces fantaisistes de M. Jean Giraudoux, *Amphytrion 33*, *Intermezzo*, d'une telle luminosité que le texte lui-même en est illuminé: les personnages semblent vivre dans une atmosphère surnaturelle. En revanche, cette même lumière peut s'atténuer et se réduire à une ombre à peine colorée. Il en résulte des effets fantastiques, de mélancolie ou même de terreur, qui permettent à l'auteur dramatique et au metteur en scène d'aborder tous les sujets et de provoquer toutes les réactions.

Grâce à cette lumière, un spectateur *voit*. Au temps de Racine, lorsque la scène était éclairée aux chandelles, beaucoup de choses disparaissaient aux yeux, beaucoup d'autres ne pouvaient même être traduites aux yeux. Aussi, l'auteur dramatique était-il obligé de faire dire par les personnages les indications nécessaires de lieu, d'heure, de temps, de mouve-

ment, etc. Dans *Iphigénie en Aulide*, un personnage est obligé de dire à Agamemnon :

“C’est vous même, Seigneur. Quel important besoin
 Vous a fait devancer l’aurore de si loin?
 A peine un faible jour nous éclaire et nous guide.”

Dans les pièces modernes, on n’a pas besoin de parler du “faible jour” : le spectateur le voit. Aussi, soit dit en passant, le théâtre classique français, et en particulier les pièces de Racine réussissent-elles merveilleusement à la radio : comme le texte suffit à tout exprimer et que la musique des vers remplace les gestes et les décors, on peut suivre la représentation, les yeux fermés, dans sa bibliothèque, sans rien en perdre. Même les voix y gagnent en pureté.

Cette lumière qui crée une atmosphère, devient une sorte de pinceau ou de crayon qui dessine les traits et les fait valoir. Dirigée sur un personnage et sur ses gestes, elle en révèle le moindre détail. Jadis, les gestes inachevés, qui sont les plus expressifs des gestes, les expressions involontaires du visage, qui sont les plus révélatrices, ne se distinguaient pas à cause de la faiblesse de l’éclairage. On ne pouvait s’en servir sur la scène. Aussi les acteurs devaient-ils tout exagérer. Il y avait pour la scène un pas lent et relevé ; il y avait de grands gestes de la main et du bras ; il y avait enfin les grimaces rituelles qui déformaient tout le visage. Les anciens avaient même été obligés à adapter sur la figure humaine des masques énormes ; ils haussaient la taille des acteurs par des chaussures comme des échasses ; ils mettaient des porte-voix devant la bouche. Et l’on accusait l’art dramatique de manquer de naturel. Aujourd’hui, l’acteur peut aller et venir comme dans la vie. Il peut, comme dans la vie, remplacer tout un discours par un clin d’œil, toute une tirade par un geste. Le confident est devenu inutile. J’ai vu, à New-York, Ethel Barrymore

Le théâtre français d'aujourd'hui 237

dans *la Femme Constante*, de M. Somerset Maugham. Elle expliquait par téléphone à un ami absent qu'elle était parfaitement heureuse. Mais la façon dont elle tenait le cornet de l'appareil, et le tremblement à peine visible de sa main, révélèrent sa souffrance intérieure. Jadis il aurait fallu un *a-parte* pour expliquer la situation. Aujourd'hui, un faisceau de lumière électrique, bien dirigé sur un geste bien naturel constitue un langage suffisant.

Dans cette voie, le progrès des acteurs a été facilité par l'habitude du film muet, et par la tradition que le film muet a léguée au film parlant. J'ai vu à New-York une comédie qu'on a essayé, sans grand succès, d'adapter à Paris. C'est *Once in a Lifetime*. Trois acteurs sans emploi vont à Hollywood pour chercher fortune: Ils ouvrent une école; ils enseigneront aux artistes du film muet comment on articule et comment on déclame. On pourrait faire une comédie en sens contraire; on y verrait des artistes de l'ancien cinéma enseignant aux acteurs de théâtre comment on peut parler sans paroles, par la seule expressivité de la physionomie, de l'attitude et de la gesticulation.

Je pourrais développer ce thème à l'infini et montrer par exemple comment le décor lui-même a été entièrement transformé. Le dernier cri de l'art décoratif au théâtre, à la fin du XIXème siècle, avait été une sorte de réalisme méticuleux ou de reconstitution historique somptueuse. Et aujourd'hui, M. Jacques Rouché, directeur de notre Opéra, me disait que le décor de l'avenir serait une toile de fond sur laquelle des projecteurs répandraient des couleurs évocatrices et changeantes.

IV. *Le Théâtre crée un nouveau langage*

Ces puissances nouvelles de la machinerie, de la lumière et du geste ont permis au théâtre de redevenir ce qu'il était

chez les grecs: un spectacle. Nos classiques, Corneille en tête, ont toujours souffert de ne pouvoir compter que sur le texte pour émouvoir les spectateurs et pour créer des émotions dramatiques. Ils ont toujours aspiré à de grands spectacles, magnifiques pour les yeux. Aujourd'hui, le dramaturge a tous les moyens de réaliser ce que rêve son génie, et dans tous les pays d'Europe il en a profité. Mais à l'étranger, particulièrement en Allemagne et en Russie, le dramaturge et le metteur en scène, dominés sans doute par le drame wagnérien, ont voulu que le spectacle fût avant tout une œuvre d'art; ils ont cherché à unir la splendeur de la peinture à la noblesse de la sculpture et à la grâce de la danse. La beauté plastique alliée à la musicalité du texte leur a permis de créer quelque chose de tout à fait supérieur, mais qui reste dans le domaine de la contemplation esthétique: tel *Le Miracle* de Max Reinhardt.

Chez nous, la tradition moraliste et psychologique ne s'est pas interrompue. Le théâtre est resté l'étude de l'homme, de ses sentiments, et de ses combats intérieurs ou extérieurs. Il est toujours l'expression de la vie humaine. Aussi, la renaissance dramatique universelle ne s'est-elle en France pas dirigée vers la création d'œuvres essentiellement spectaculaires et esthétiques, du moins en général. Nos auteurs ont utilisé les moyens nouveaux pour continuer avec plus de largeur et d'efficacité l'œuvre de leurs prédécesseurs. Et leur effort a abouti à ceci d'original, que le théâtre moderne est devenu pour eux un langage.

Il n'y a pas uniquement le langage des mots. Il y a celui des gestes. Demandez à quelqu'un brusquement ce qu'est une spirale, et votre interlocuteur ne vous répondra neuf fois sur dix qu'en dessinant avec la main une spirale dans l'espace. Demandez à un ami ce qu'il pense de tel sujet ou de telle personne, encore neuf fois sur dix, il répondra par

Le théâtre français d'aujourd'hui 239

un sourire, une grimace, un regard, un haussement d'épaules, et s'il ajoute quelques mots à ces signes, ces mots seront la partie la plus inutile de sa réponse.

Ce langage non verbal, ce langage du silence est le plus direct, le plus universel, le plus vraisemblable et souvent le plus dramatique.

La révolution technique du théâtre a enrichi ce langage du silence de quantité de moyens: elle lui a donné une efficacité extraordinaire; elle lui a permis d'atteindre, non seulement les sentiments conscients, mais plus encore les mouvements obscurs et mystérieux de la sensibilité la plus profonde. Elle a permis de connaître et de représenter l'inconscient jusque là presque irréprésentable. Elle a ainsi élargi le domaine de la psychologie humaine de la richesse de toute littérature.

En associant ce langage avec l'ancien, avec celui qui est dominé par les termes abstraits et par la logique, le théâtre moderne français, toujours fidèle à ses destinées archiséculaires, a pris pied dans la civilisation moderne et y apporte des chefs d'œuvre.

Il me reste à dire comment s'est produit cet élargissement de notre art dramatique.

v. La Renaissance Dramatique en France

Je vais dire d'abord quel était l'état du théâtre français au moment de la renaissance dramatique.

Notre théâtre n'avait pas grande réputation; on peut même dire qu'il avait tout à fait mauvaise réputation. On le traduisait et on l'imitait dans tous les pays et sous toutes les latitudes. Mais on en disait un mal affreux. On prétendait qu'il n'avait qu'un seul sujet: le mari, la femme et l'amant; qu'il était dépourvu de toute idée noble et de tout sérieux, enfin qu'il n'était propre qu'à amuser les gens les plus frivoles.

Ce n'était pas vrai.

Il y avait alors à Paris trois sortes de scènes.

D'abord, comme aujourd'hui, la Comédie-Française. Les *sociétaires* de la Comédie-Française étaient et sont encore les meilleurs du monde pour dire un texte, pour l'articuler magnifiquement, pour en faire sentir toutes les nuances et pour en extraire toute la beauté verbale. Ils étaient et ils sont tenus par des traditions qui s'opposent à l'exubérance de la fantaisie individuelle. Ils sont obligés de se soumettre à un certain *standard* qui empêche l'ավիլissement du ton et qui maintient le caractère à part des grands textes classiques. Quand ils jouent des pièces modernes, ils perdent évidemment les avantages de cette supériorité. Obligés de faire vivre des œuvres nouvelles, ils inventent davantage, quelquefois en bien, quelquefois en mal, mais toujours avec les qualités foncières de leur compagnie.

Au-dessous d'eux était ce qu'on appelait alors le théâtre du boulevard. On y cherchait surtout le plaisir et l'agrément, on aimait à y écouter des pièces faciles et brillantes qui n'étaient pourtant pas aussi basement frivoles que la renommée le prétendait. De la *Porte-Saint-Martin* au *Gymnase*, du *Gymnase* aux *Variétés*, des *Variétés* à l'*Athénée*, le Parisien ou l'étranger, après avoir dégusté à la terrasse d'un café, une "fine" de choix en fumant un bon cigare, trouvait de quoi achever sa journée dans une atmosphère spirituelle, élégante et distinguée.

Enfin, il y avait quelques théâtres dit *d'avant garde*, où des troupes jeunes et pleines de conviction annonçaient déjà l'avenir: par exemple le Théâtre des Arts dirigé par M. Jacques Rouché, le mécène actuel de l'Opéra et de l'Opéra Comique, le Théâtre Antoine dirigé par André Antoine, le théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe; le théâtre du Vieux-Colombier, avec Jacques Copeau pour animateur.

Le théâtre français d'aujourd'hui 241

Si j'ajoute les noms des auteurs alors en vue ou à la mode, on verra que cet art mérite quelque considération.

Ceux qui avaient déjà acquis de la gloire et dont chaque pièce était un succès assuré s'appelaient Sardou, Hervieu, Lavedan, Capus, Henry Bataille, Porto-Riche et le grand Edmond Rostand, tous Académiciens, sauf le pauvre Henry Bataille. Les jeunes, qui étaient encore dans la lutte, s'appelaient Henri Becque, François de Curel, Sacha Guitry, Henri Bernstein, etc. Ceux-là annonçaient quelque chose de plus et ils devaient dépasser de beaucoup leurs aînés. Mais en ce temps, ils n'étaient encore que des Epigones. Et puis tout d'un coup la guerre éclata, et le théâtre entra en sommeil.

Lorsque la paix fut revenue, et que les théâtres rouvrirent, on s'aperçut qu'il y avait beaucoup de déchet. C'est alors que la technique nouvelle dont on ne s'était jamais beaucoup préoccupé, fit irruption chez nous. Le Français qui n'avait jamais voyagé auparavant devint le pèlerin du monde et il s'aperçut qu'il lui manquait beaucoup de choses. Par exemple, sa machinerie était primitive. Il ignorait l'emploi de la lumière. A peine savait-il ce que c'est que l'expressivité. Et quant à la stylisation, elle lui semblait un monstre. Désormais, il se familiarisa avec tout cela et le naturalisa chez nous.

D'autre part, les problèmes d'avant guerre cessaient d'intéresser une jeunesse libre, hardie, avide et obligée de songer tout de suite à son établissement, à ses ambitions ou à sa carrière. Enfin, l'ombre de la mort et les grands sacrifices que la guerre avait coûtés, sans aucune contre partie de joies ou d'ivresses, obligeaient à changer de ton et d'atmosphère.

Alors on se rappela les pionniers d'avant guerre et, faute de savoir où aller, on eut la bonne idée de s'adresser à eux.

Ils avaient en effet cette qualité qui inspire la confiance : le haut désintéressement artistique et ce sentiment qui est contagieux, la foi dans leur art.

Pourquoi André Antoine, petit employé sans argent et sans relations, avait-il décidé de créer un théâtre ? Parce qu'il avait foi dans l'art dramatique ; et les dispositions qu'il y porta dès le début furent les dispositions héroïques du grand artiste qui ne cherche pas le succès immédiat, qui ne songe pas au profit matériel et qui veut simplement faire une œuvre belle.

Pour lui, ce qui a caractérisé sa tentative, c'est qu'elle a été dirigée tout de suite contre la convention paresseuse et profitable. On l'a traité de réaliste ; et son théâtre, appelé par lui *Théâtre Libre*, a été qualifié aussi de *Théâtre Rosse*. Mais ces noms étaient tout à fait injustes parce qu'ils étaient insuffisants. André Antoine, comme jadis Flaubert le romancier, voulait, dans son art, la vérité et la perfection. Tandis qu'au dehors et dans les théâtres fréquentés, le spectateur ne voyait que ce qui lui plaisait, chez Antoine on vit des choses fortes, hardies, inaccoutumées. Le premier contact fut parfois rude. Mais bientôt après, le vrai plaisir, la vraie joie de la perfection récompensèrent le public. Une autre qualité d'André Antoine, c'est qu'avec toute cette bonne volonté il était vraiment un homme de théâtre, né pour le théâtre comme Paderewski pour le piano. Il avait un discernement exquis et un goût sûr. C'est lui qui a révélé quelques uns des grands dramaturges d'aujourd'hui. Sans lui, François de Curel n'aurait peut-être écrit que des vaudevilles !

M. Jacques Copeau est un *scholar*. Il a fait de fortes études à la Sorbonne. Il est licencié, c'est-à-dire maître ès arts, en langue et littérature anglaise. Il connaît admirablement la littérature classique française, et il l'aime. Il a

Le théâtre français d'aujourd'hui 243

beaucoup voyagé. Fondateur de la Nouvelle Revue Française, qui est encore aujourd'hui un des organes les plus importants de l'intelligence française moderne, il l'a dirigée jusqu'en 1913. En 1913, il a tiré une pièce des *Frères Karamazoff* de Dostoïewski. Cette pièce a été jouée au Théâtre des Arts avec un grand succès. Mais il est moins un auteur qu'un réalisateur. En 1913, il fonda le théâtre du Vieux-Colombier, avec MM Gaston Gallimard, Charles Pacqueman, Jean Schlumberger, Louis Jouvet, Charles Dullin.

Ennemi du cinéma qui était alors un art assez grossier, et plus ennemi encore du théâtre commercial, il s'adressa d'abord à l'élite plutôt qu'à la foule. Mais cette élite, il voulait la former, suivant la haute idée, toute classique, qu'il avait lui aussi de la perfection. Et, comme André Antoine, au-dessus de toutes les vertus il plaça le désintéressement et le sacrifice: "Une industrialisation effrénée qui de jour en jour, cyniquement, dégrade notre scène française et détourne d'elle le public cultivé, l'accaparement de la plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés, partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse, partout le bluff, la surenchère de toutes sortes et l'exhibitionnisme de toute nature, parasitant un art qui se meurt et dont il n'est même plus question, partout veulerie, désordre, indiscipline, ignorance, sottise; dédain du créateur, haine de la beauté. . . ." Voilà de quelle façon un peu sévère Jacques Copeau juge le théâtre de son temps. Il est vrai que c'est au nom du plus noble des principes. Il concluait qu'il fallait "élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau et en faire le point de ralliement de tous ceux, auteurs, acteurs, spectateurs, que tourmente le besoin de restituer sa beauté au spectacle scénique."

La salle du Vieux-Colombier, au cœur du quartier Latin, est étroite. Elle contient peu de places. Sa scène est exigüe. Et c'est là qu'avec des moyens réduits au minimum, avec des décors plus intellectuels que matériels, avec une sobriété extraordinaire de couleurs et d'accessoires, M. Jacques Copeau a "monté" les chefs d'œuvre de Shakespeare, de Molière, de Mérimée, de Musset, de Paul Claudel, de Vildrac, de Jules Romain, d'Henri Ghéon, d'Evreinoff, etc. Il possède comme Antoine le don de discerner ce qui est du vrai théâtre, il devine quelle est la pièce qu'une mise en scène profondément réfléchie peut amener à la perfection. Aujourd'hui encore, avec le même désintéressement, la même fierté, le même courage, Jacques Copeau, qui a dû abandonner depuis plusieurs années le théâtre du Vieux-Colombier, continue à donner son glorieux exemple et ses conseils au monde du théâtre.

Lors de la retraite de Copeau, on sentait déjà que les théâtres d'avant-garde resteraient insuffisants pour le flot montant de la création dramatique; le Vieux-Colombier aurait été trop petit pour la quantité d'essais de recherches et d'études qu'une foule de jeunes auteurs apportait à la renaissance de l'art dramatique moderne. De tous côtés, des groupes se constituèrent: le Canard Sauvage, la Grimace, les Pantins, Athéna, le Théâtre d'art, etc.

Trop faibles dans leur isolement, ils se groupèrent en 1925 et formèrent une association qui s'appela *Les Jeunes Auteurs*. M. H. R. Lenormand fut le président, MM. Gaston Baty et Edmond Roze furent les metteurs en scène, et enfin M. Henri Bidou fut le dictateur. C'est alors que M. Bidou inventa la formule fameuse: le théâtre du silence. Ce titre signifiait qu'on ne voulait plus de ce théâtre où s'accumulent tantôt les basses plaisanteries, et tantôt les tirades déclamatoires. A la place du verbiage, on aurait un

Le théâtre français d'aujourd'hui 245

théâtre sobre de paroles, riche en indications, fort par la vérité, et capable de substituer au langage artificiel de la rhétorique celui du geste, de l'expression, de l'attitude, en un mot le naturel et la vie.

Ce théâtre des jeunes auteurs donna, non pas des chefs d'œuvre, mais des espérances de chefs d'œuvre. *Chapelle Ardente*, de Gabriel Marcel; le *Tentateur*, de Henri Clerc et Lionel Landry; *Denise Marette*, de Jean Jacques Bernard; *Dernier Empereur*, de Jean-Richard Bloch, et quelques autres œuvres d'importance. Du moins, cette saison chez Melpomène et son succès prouvèrent que le moment était venu d'une renaissance totale de l'art dramatique.

Quatre grands disciples de Copeau; M. Gaston Baty, qui d'ailleurs n'a jamais joué lui-même; M. Louis Jouvet, M. Charles Dullin et enfin M. Pitoëff, qui avait, lui une autre origine, fondèrent chacun leur théâtre. Ils s'installèrent comme ils purent, dans des salles petites et incommodes; ils se lièrent les uns aux autres par une sorte de *gentlemen's-agreement*, qui prit le nom fameux de Cartel-des-Quatres; chacun selon son tempérament, ils se consacrèrent, avec le même désintéressement que leur maître, à la défense et illustration du théâtre français. Le succès ne vint pas tout de suite. Mais la tentative du Cartel-des-Quatre fut soutenue avec une ferveur admirable par toute la critique dramatique. D'ailleurs, dans l'Université, dans les jeunes cercles littéraires, à Montparnasse et à Montmartre, des groupes s'étaient formés, véritables troupes de choc, de la Renaissance dramatique. Enfin, après avoir côtoyé vingt fois la ruine, après avoir été tout proches du désastre, le cartel a triomphé. Bientôt, le public a boudé l'art médiocre d'autrefois; il n'a voulu partout que l'art véritable. Sans doute, on s'y est trompé plus d'une fois. Plus d'un auteur a dépassé le but à force de subtilité. Pour être original, on devenait inhumain

et déraisonnable. On soutenait des thèses outrancières et arbitraires. Les metteurs en scène, de leur côté, ne savaient pas toujours régler leur effort. Mais les uns et les autres étaient pardonnables. Dans les époques de fermentation et de création, on n'a aucun modèle devant soi. Les anciennes règles et les anciennes techniques sont inapplicables. On ne peut que suivre au hasard les impulsions de son génie ou de son imagination, et l'on ne réussit pas à tout coup. Mais cette liberté et ce risque valent mieux que l'imitation moutonnaire.

Quoi qu'il en soit, les théories des novateurs et surtout leur goût s'imposèrent même aux théâtres classiques et subventionnés. La Comédie-Française ne remplit ses salles qu'avec des spectacles au goût nouveau. Shakespeare, qui se prêtait, comme notre Musset à l'art moderne, y gagna un regain d'actualité. *Coriolan* fut un instant la pièce à la mode, et même la pièce passionnante; la politique faillit l'interdire pour cause de provocation au désordre.

Nos classiques en furent rajeunis et prirent une grâce nouvelle. *L'Ecole des Femmes* de Molière, montée par M. Jovet, est devenue un délicieux spectacle en même temps que la philosophie du Maître en paraissait plus humaine et plus pathétique. Aujourd'hui, la Comédie-Française a monté *l'Illusion Comique* de Corneille et en a fait un prodigieux divertissement. Même quand la mise en scène ne s'en mêle pas, le chef d'oeuvre d'autrefois arrive à prendre plus de vie et de naturel. M. René Rocher, dans ce théâtre du Vieux-Colombier où il a succédé, après un long intervalle, à Jacques Copeau, nous a montré une *Bérénice*, un *Misanthrope*, un *Tartuffe* selon le goût le plus strict d'autrefois, et cependant rajeunis dans l'universelle renaissance.

Enfin, consécration suprême, la Comédie-Française a accepté pour metteurs en scène MM. Jacques Copeau,

Le théâtre français d'aujourd'hui 247

Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin. Chacun d'eux apporte là ses qualités et son caractère: M. Jacques Copeau, sa magnifique intelligence; M. Baty son amour du spectacle méticuleusement parfait; M. Louis Jouvet son sens de la lumière et de la fantaisie; enfin M. Charles Dullin son étonnante divination historique et psychologique.

VI. *Les Auteurs et les Pièces*

Et maintenant, nous voici arrivés à ce qui aurait été jadis le seul sujet d'un rapport comme celui-ci: je veux dire les auteurs et les textes.

Le nombre des auteurs dramatiques ayant montré de la qualité et méritant d'être cités dans l'histoire morale ou littéraire de notre époque confondrait l'imagination, si on ne savait que toutes les renaissances sont étonnement fertiles en talents. Au temps de Ronsard, il n'était pas de bourg en France qui n'eût son poète, et le plus souvent un poète de valeur. Il est impossible ici d'énumérer tous ces dramaturges, dont plus d'un s'est arrêté après un premier effort. En voici quelques uns.

Ceux qu'on pourrait appeler les *maréchaux du théâtre*, c'est-à-dire les maîtres émérites qui semblent être arrivés au *summum* du succès et de la qualité, sont MM. Henri Bernstein et Sacha Guitry. On peut y joindre M. Edmond Sée, héritier d'un théâtre d'amour et de fine psychologie. Enfin, pour la sûreté de son invention dramatique et sa grâce pleine de poésie, M. Marcel Pagnol, encore tout jeune.

M. Henry Bernstein possède la maîtrise de son art. Il a une prestance magnifique, un extraordinaire empire sur soi; mais sous cette apparence, il garde une sensibilité frémissante et un esprit noblement inquiet toujours en quête d'autre chose. Chacune de ses pièces cause, à son apparition, l'étonnement du public. Car toujours il s'y

engage en quelque voie imprévue. Je ne parle pas du *Secret*, du *Voleur*, et des autres drames qui, avant la guerre, ont fondé sa réputation. Depuis 1922, chaque année il donne quelque chose de nouveau, depuis *Judith* jusqu'à *Félix*, depuis *Félix* jusqu'à ce *Mélo* qui laissa dans l'âme une impression mystérieuse et mélancolique. Ses trois dernières pièces, le *Coeur*, *Espoir*, le *Voyage*, sont écrites dans un ton beaucoup plus apaisé et presque attendri. Personne ne sait faire une pièce comme M. Bernstein. Il dédaigne les artifices et les ficelles; il travaille jusqu'aux moindres nuances. Chacune de ses pièces est une œuvre complète, un monde où tout se tient.

M. Sacha Guitry est un illusionniste; mais au contraire de cet *Illusionniste* qu'il a mis en scène, son art ne consiste pas à faire prendre pour sérieux ce qui est frivole et menteur, mais à faire prendre pour fantaisie et improvisation, une réflexion profonde et un art difficile. Il joue lui-même ses pièces. Et il a l'air de les inventer en les jouant. Il a l'air de s'amuser lui-même avant de songer au public. En réalité il a tout médité, tout pesé et tout disposé. Ses moindres gestes, les plus fines inflexions de sa voix aussi bien que le décor et la lumière forment un ensemble souvent ravissant. Il y a beaucoup en lui de ce La Fontaine qu'il fit revivre dans une de ses pièces et qui fut un de ses grands succès.

Mais laissons les maréchaux. Chacun trouvera leur image et leur histoire dans ces *Gothas* des Lettres que sont les manuels de littérature.

M. H. R. Lenormand pourrait être un maréchal, s'il ne préférerait combattre à l'avant-garde et faire sans cesse des trouées, l'épée au poing, comme un simple capitaine de cavalerie. Il se distingue des autres par l'inquiétude humaine qu'il a traduite dans ses pièces. On s'est demandé s'il n'était pas un disciple de Freud. En vérité, il appartient

à une autre tradition, une vieille tradition de chez nous, et qui remonte au Moyen-Age. Qu'est-ce-que l'être humain ? Est-ce seulement ce que l'on en voit, ou même ce que chacun connaît de soi en s'analysant et en se regardant ? Nous ne le croyons pas. Nous sentons qu'il y a en nous quelque chose de mystérieux et d'obscur, des forces d'abîme qui demain seront nous-mêmes pour notre bonheur ou notre malheur.

Le poète Cazalis disait il y a soixante ans :

Je sens un monde en moi de confuses pensées,
Je sens obscurément que j'ai vécu toujours;
Que j'ai longtemps erré dans les forêts passées,
Et que la bête en moi garde encor ses amours.
Quand mon esprit aspire à la pleine lumière,
Je sens tout un passé qui me tient enchaîné . . .
Mon âme a trop dormi dans la nuit maternelle,
Pour monter vers le jour, qu'il m'a fallu d'efforts ! . . .
Et je voudrais pourtant t'affranchir, ô mon âme,
Des liens d'un passé qui ne veut pas mourir.
Mais c'est en vain : toujours en moi vivra ce monde
De rêves, de pensées, de souvenirs confus,
Me rappelant ainsi ma naissance profonde
Et l'ombre d'où je sors et le peu que je suis.

C'est là dans cette *ombre profonde* que M. Lenormand va chercher les sources de l'émotion dramatique. Mais il ne faut pas s'imaginer qu'il soit un philosophe. Quoiqu'il possède une très forte instruction, ayant été brillant élève à la Sorbonne, il ne laisse jamais l'analyse intellectuelle et la théorie empiéter sur la puissance créatrice du dramaturge. Au reste, il est connu dans le monde entier parce que son œuvre est forte et parce qu'elle répond à une angoisse universelle.

M. Jules Romains doit se classer à l'opposé de M. Lenormand. Son théâtre ne connaît pas l'inquiétude. Il pose les problèmes avec une rigueur toute cartésienne. Il déduit les conséquences selon la logique du Discours de la Méthode. C'est d'ailleurs un ancien élève de l'Ecole Normale Supé-

rieure, et il a été, à ses débuts, professeur agrégé de philosophie. Dans le *Docteur Knock*, il fait marcher devant nous le mécanisme de l'envoûtement médical; c'est une satire à la fois pénétrante et drôle du charlatanisme du faux médecin et de la crédulité du patient qui n'est même pas malade. Dans *Donogoo-Tonka*, il imagine une aventure folle où sont engagés avec un illustre géographe, quelques aventuriers et quantité de gogos; ils ont inventé, les uns par crédulité, les autres par friponnerie, une ville inconnue où l'or ruissellerait; elle n'existe que dans leur publicité. Ils partent et ils ont la stupeur de trouver la ville à l'endroit même indiqué par eux, et de la trouver aussi riche qu'ils l'avaient dit, quoiqu'il n'y ait pas d'or! D'autres pièces de M. Jules Romains qui n'ont pas eu un aussi grand succès, ne sont peut-être pas moins intéressantes; par exemple le *Dictateur* où l'on voit ce qui est devenu le pain quotidien de la politique européenne: un chef extrémiste appelé au pouvoir, et se transformant en sauveur de l'ordre établi.

M. Jean Giraudoux a été longtemps, comme M. Jean Cocteau, un essayiste et romancier d'avant garde. Personne n'égalait sa subtilité, sa finesse, sa délicatesse. Sa pensée fuyait au lecteur sous des nuances incessamment changeantes. *Et fugit ad salices et se cupit ante videri*. Il est allé à l'art dramatique. Son premier succès a été *Siegfried et le Limousin*, tiré d'un roman qui avait été fort goûté. La pièce était beaucoup plus appuyée que le roman, mais elle en gardait tout de même encore une sorte de parfum ingénieux. Plus tard, dans *Amphytrion 33*, et dans *Intermezzo*, il est revenu à la pure poésie, et ce furent deux spectacles vraiment délicieux, que M. Louis Jouvet sut envelopper d'une mise en scène éminemment poétique. Et l'on s'est aperçu que ce genre convenait admirablement au théâtre, malgré sa ténuité et son caractère illusoire. Ainsi, pour je

Le théâtre français d'aujourd'hui 251

ne sais quelle fragile fantaisie de Musset, un des plus jolis décors de la Comédie-Française avait été formé par de simples rideaux de tulle blanc vapoureux, sur lesquels Marie Laurencin avait jeté de délicates taches de couleur.

Mais me voilà au bout du temps qui m'est fixé, et j'ai laissé en arrière beaucoup de noms. Voici Saint-Georges de Bouhélier, universellement respecté; voici Marcel Achard, Stève Passeur, Obey Vildrac, dont les œuvres trop rares ont toujours une résonance profonde. Voici Edouard Bourdet, Jacques Deval et Francis de Croisset et dix autres, voici, tout jeune et presque débutant, Salacrou, dont l'Œuvre donne une pièce singulière et prenante: *Un Homme comme les Autres*. Enfin, je voudrais apporter un souvenir ému à deux admirables hommes de théâtre qui furent mes amis, le puissant et tourmenté Alfred Savoir, né Polonais, et Henri Duvernois, à l'âme fine et tendrement artiste.

Et maintenant je dirai pour terminer que si le théâtre n'est pas toujours honoré des faveurs officielles, si par exemple aucun des dramaturges récents que j'ai énumérés n'est entré à l'Académie Française, pas même Bernstein, pas même Sacha Guitry, du moins la France entière honore-t-elle et aime-t-elle son théâtre. Les journaux quotidiens qui sont le reflet de l'opinion publique réservent à une pièce nouvelle la même importance qu'au crime le plus sensationnel. Le critique doit rendre compte de la pièce à l'instant même, car elle fait partie de ce mouvement qui est suivi heure par heure par l'information journalistique et par la curiosité universelle, jusque dans les bourgades les plus reculées.

Dans cette *Illusion Comique* qu'on vient de remettre à la scène avec un succès étourdissant, Corneille disait:

. . . A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre;

Et ce que l'autre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Les délices du peuple et le plaisir des grands . . .
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles,
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles,
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.

Oui, comme au temps du grand Corneille, le théâtre devient le genre universel, du moins en France. M. François Mauriac lui même va faire du théâtre, de telle sorte que si le théâtre ne va pas à l'Académie, l'Académie va au théâtre. Quelle consécration plus éclatante voudriez-vous ?

FORTUNAT STROWSKI.