

## L'ÉVOLUTION INDUSTRIELLE DU THÉÂTRE

### LE THÉÂTRE ET LA GUERRE

« La guerre n'a fait que réaliser, avec une rapidité d'avalanche, un état de choses pour lequel le monde était prêt. » Cette phrase du clairvoyant H. G. Wells, qui se réfère à la formidable transformation que le monde est en train de subir dans tous les ordres de son activité du fait de la grande guerre, s'applique aussi bien au théâtre qu'à la politique, au statut du travail universel, à la situation nouvelle des femmes dans la société, enfin à toutes les manifestations morales et matérielles de l'existence des peuples.

Le théâtre a reçu la secousse et se modifie dans un sens déjà parfaitement indiqué avant la guerre. Il s'industrialise.

On dira sans doute que les changements qui peuvent s'opérer dans l'organisation des théâtres en France n'ont que peu d'importance en regard des conditions générales du pays au lendemain de la grande guerre. D'accord. Cependant le théâtre représente une forme d'art dans laquelle les Français excellent, et il ne faut pas oublier que les œuvres dramatiques sont un des plus puissants moyens d'interpénétration des peuples et dont l'influence paraît indiscutable. Les pièces de théâtre sont très souvent les seules productions de l'esprit échangées, pour la masse du public, entre certaines nations. On peut le déplorer, juger qu'une telle limitation est regrettable. Le fait ne peut pas être contesté. Les modifications que subissent nos théâtres en France ont donc leur importance.

Tout évolue actuellement vers l'industrialisme, le développement de la production et la systématisation. Le théâtre suit le mouvement, voilà tout.

#### LE THÉÂTRE ET L'INDUSTRIE

Le jour où les auteurs ont réellement encaissé de grosses sommes pour leurs œuvres (par exemple Rostand touchant, pour une année-seulement, 1.700.000 francs. de droits), le théâtre devait évoluer vers l'industrialisme. Le jour où le cinéma fit glisser ses premiers films anecdotiques sur l'écran, le théâtre, désormais concurrencé et influencé par cette forme nouvelle de spectacle, devait modifier sa technique.

L'industrialisation des conditions matérielles du théâtre était déjà partiellement accomplie avant la guerre. Nul ne s'avisait pourtant d'en parler. Aujourd'hui un certain nombre d'auteurs (d'auteurs arrivés, bien entendu) jettent tardivement le cri d'alarme. Celui-ci, scandalisé, annonce dans un important journal que quelques écrivains travaillent à la tâche et produisent pour ainsi dire en série pour un trust; celui-là, désabusé, nous apprend qu'il ne réécrira pas les œuvres qui lui ont valu son succès avant la guerre. Des auteurs dramatiques parvenus à la réputation, pour avoir sournoisement jadis employé ces moyens industriels, déplorent aujourd'hui le mauvais goût du public auquel pourtant ils doivent beaucoup. La Société des Auteurs se trouve dans un embarras extrême pour faire respecter ses statuts, dont quelques articles essentiels subissaient depuis longtemps de fâcheux accrocs.

Bref, il y a une inquiétude et un malaise avoués. On va, bon gré mal gré, vers une organisation nouvelle. La commotion de la grande guerre et le mouvement de réorganisation générale qui pousse tous les jeunes hommes à plus de franchise dans leur désir de faire fortune, en même temps qu'ils sont incités à une activité plus coordonnée, la contagion d'irrespect pour toutes les traditions soumises à de sévères révisions, le besoin de faire du nouveau, sont les causes directes de cette évolution prête à modifier de fond en comble le théâtre, qui, depuis quelque temps avant le conflit, appartenait à des petits syndicats occultes d'auteurs traitant avec des directeurs agents d'affaires.

Le théâtre porte en lui-même le germe de l'industrialisation.

Ses réalisations réclament de forts capitaux, des bâtiments appropriés et le concours d'artistes travaillant ensemble. Il subit, comme la production industrielle, la nécessité de la vente immédiate et les fluctuations des événements du jour qui influencent non seulement son rendement financier, mais aussi les œuvres qu'il présente au public. Ses productions enfin, soumises à une concurrence pressante, subissent plus que toute autre production artistique les nécessités du procédé et les rivalités de l'imitation.

Il y a dans le théâtre tout un côté commercial et une technique spéciale qui font de cet art une industrie. Essentiellement, c'est un art d'interprétation et de reproduction. Et sitôt qu'il s'agit, en art, de reproduire, — on l'a vu par l'affaire Rodin, — l'industrialisme intervient. Le tout est que l'industrialisme ne devienne pas du mercantilisme. C'est ce passage d'un mercantilisme occulte et désastreux à un industrialisme avoué et peut-être fécond en progrès que franchit actuellement le théâtre.

À Au règne des Mécènes, plus ou moins éclairés, et des combinaisons d'une prostitution plus ou moins déguisée, le règne des affaires nettement opérées doit succéder. Les Mécènes, les amateurs d'art désintéressés pourront encourager les manifestations artistiques, mais à côté des entreprises. D'ailleurs l'intervention des Mécènes n'a jamais donné grand résultat.

Les tentatives artistiques de théâtre sont terriblement onéreuses à encourager et elles ne permettent à ceux qui les encouragent matériellement que peu d'espoir de rentrer dans leurs débours. Depuis que les collections d'art sont de bon placement, qui donc va s'amuser à engouffrer de l'argent dans une exploitation de théâtre pour faire triompher telle ou telle esthétique dont les résultats ne paieront pas ?

Le Théâtre-Libre a réussi et vécu, parce que son promoteur, Antoine a su organiser commercialement son entreprise. De plus, les jeunes auteurs qu'il jouait lui ont fait une énorme publicité gratuite sans laquelle il n'aurait jamais pu étendre le nombre de ses abonnés. Antoine a marché avec des moyens commerciaux. Pour une somme donnée il offrait à ses abonnés tant de représentations, et ces représentations jouissaient d'une énorme publicité qui ne lui coûtait rien. Sans le tapage, disons le mot, la réclame, faite autour de ses représentations, il n'aurait jamais étendu le nombre de ses abonnés, flattés de

coopérer à une œuvre dont la presse s'occupait à grand bruit.

L'industrialisation du théâtre ne ruinera nullement les tentatives nouvelles. Tout commerce sent, à une heure donnée, la nécessité du renouvellement. Les vieilles formules ne dureront pas plus longtemps avec des directeurs, gens d'affaires ouvertement, qu'avec des directeurs combinards, soi-disant protecteurs des arts, mais en réalité exploités déterminés. Au contraire.

#### LA SOCIÉTÉ DES AUTEURS

Avant la guerre, disons les choses comme elles sont, les statuts de la Société des Auteurs étaient violés. C'était, comme partout ailleurs, le système D. On se débrouillait. Les directeurs de théâtre ne cherchaient qu'à assurer leurs frais par des arrangements d'argent avec les auteurs. Sauf pour certains écrivains connus, cotés et dont la réussite paraissait assurée, les directeurs ne voulaient rien risquer. Et encore quelques-uns de ceux-là, même des plus réputés, ne craignaient pas d'entrer en association déguisée avec les directions. La Société des Auteurs interdit par un statut ces trafics. Ils étaient pourtant le secret de polichinelle et on fermait les yeux. De même la Société interdisait aux directeurs et à tout membre d'une direction théâtrale de se faire jouer sur la scène qu'ils dirigeaient ou dont ils dépendaient administrativement. Inutile de citer des exemples et de faire des personnalités. Personne ne se soumettait plus à la règle. Les choses s'étaient établies sur ces bases, grâce à une sorte d'accord tacite. Nul ne s'en plaignait. Naturellement, c'était le gâchis.

La Société des Auteurs vivait sur trois principes :

Les auteurs, quelle que soit leur valeur, toucheront sur la recette le même tant pour cent établi par contrat selon chaque théâtre.

Nul ne pourra se faire représenter dans un théâtre où il aura mis des fonds, dont il sera directeur, commanditaire ou administrateur.

Aucun directeur ne pourra posséder plus d'une direction de théâtre à Paris.

Ces principes — les deux premiers surtout — étaient caducs. Ils étaient tournés. Sans doute ils ne répondaient plus aux conditions commerciales des théâtres. Les directeurs compre-

naient mal qu'ils dussent payer à tous les auteurs les mêmes sommes sans égard pour la valeur de l'auteur, sans tenir compte des frais engagés pour monter telle ou telle pièce. La défense à un secrétaire de théâtre, homme de lettres, de se faire représenter sur la scène à laquelle il était attaché administrativement était également puérile. On ne discutait pas ces exigences, mais on biaisait. Reste la question des multiples directions. Elle était grave. On l'appelait la question des trusts.

Il y a une quinzaine d'années, un trust de ce genre s'était formé. Il échoua. L'ère des combinaisons, des ristournes, des pièces montées à frais d'auteurs, etc., n'était pas encore absolument venue. On était à l'aube de ces tripotages, qui sont des tripotages quand ils sont faits clandestinement, sans contrat défini entre les intéressés. Depuis, les événements ont marché. Les théâtres vivaient de combinaisons tant sur les abonnements, sur les billets à droits, que sur les partages clandestins des droits des auteurs avec le directeur ou avec un collaborateur imposé qui servait d'intermédiaire. Bref, une contrebande effrénée se faisait autour des contrats de la Société sur lesquels auteur et directeur avaient mis leur signature.

#### L'INFLUENCE DES PETITES BOÎTES ET DES MUSIC-HALLS

Les mœurs de ce genre sévissaient spécialement dans les petits théâtres, les petites boîtes parisiennes où l'on jouait des petits actes, des petites opérettes grivoises et dans les music-halls aux mains de directeurs faisant, suivant une expression crue, mais précise, « faisant de la cuisse ». C'est l'exemple des fraudes et barbotages de ces tenanciers, suivi et pris pour ainsi dire comme règle par le directeur des scènes dites sérieuses, qui a précipité la crise.

Les frais de ces entreprises de music-halls sont énormes, et, s'il fallait payer honnêtement les acteurs, les actrices, les figurantes, elles ne laisseraient qu'un bénéfice très honnête aux entrepreneurs. Et comme les personnes qui « font de la cuisse » ne sont pas précisément décidées à se contenter de gains honnêtes, et pour cause, leurs scènes sont une honteuse exploitation de la prostitution. Les combines sont multiples. Dans une revue, par exemple, sur une de ces scènes que je ne désigne pas, les auteurs sont deux, trois, quatre, avoués ou inavoués, plus un gaillard qui tient le bail du théâtre, plus le

maître de ballet qui amène les danseuses, puis le costumier qui fait l'avance de costumes, etc... Et tout ce monde grouille et se débat pour payer le moins possible, pour ne pas payer du tout, et parfois pour faire payer le troupeau de femmes qui vient s'exhiber. Une direction unique payant déceimment un seul auteur, ou achetant directement quelques scènes à différents auteurs, pourrait donner aux artistes une rémunération décente et produire de jolies jeunes femmes recevant un salaire raisonnable. Mais, s'il faut que dix personnes intermédiaires touchent sur les bénéfics, c'est le désordre et quelque chose qui approche la traite des blanches et le *sweeting system*. Les grands théâtres furent gagnés par cette contagion. Ils opéraient avec plus de discrétion, mais les combines étaient devenues la règle.

#### LES TROUPES D'ENSEMBLE DISPARAISSENT

D'abord les directeurs, hantés d'une phobie qui a ruiné bien des commerces, au lieu d'améliorer leur production, ne pensaient qu'à diminuer leurs frais généraux. Et les troupes disparurent. Jadis les théâtres avaient leur troupe, une réunion d'acteurs choisis, habitués à jouer ensemble et à donner à leur interprétation un cachet spécial. Avant la guerre, en somme, deux théâtres seulement à Paris avaient gardé une troupe. Et ces deux théâtres bénéficiaient de la réputation de leurs acteurs : le Théâtre Français et les Variétés. Les autres théâtres engageaient pour une pièce un certain nombre d'artistes et faisaient leur distribution des rôles pour le mieux.

Toujours pour diminuer leurs frais généraux, les directeurs recherchaient et patronaient spécialement les pièces faciles à monter. Peu de décors, peu de personnages. Deux ou trois beaux rôles et des comparses. De là vint la pièce en trois actes, la fameuse pièce en « trois bocks », qui, pendant vingt ans, a sévi sur les scènes parisiennes. Vaudeville, drame ou comédie, tout devait se couper en trois actes. Formule omnibus. Voici les propres paroles d'un directeur d'un grand théâtre donnant à un jeune auteur le schéma de cette comédie idéale : « Mon petit, vois-tu, mon petit, c'est très simple, tu fais un premier acte brillant, très brillant. C'est l'exposition. Pas besoin de beaucoup d'action, mais du mouvement, des mots. Et puis, tu sais, on arrive si tard maintenant au

théâtre, Au second acte, ah ! dame ! au second acte, tu répètes un peu ton exposition pour les retardataires et puis de l'action, de l'action et une belle scène qui empoigne le public. Quant au troisième acte, eh bien ! c'est le dénouement, ça s'arrange toujours, ne t'en préoccupe pas beaucoup. Voilà ta pièce faite. »

Et c'est ainsi que la plupart des comédies, en effet, se résumaient en une scène capitale, toujours jouée à la fin du second acte :

Telle était la recette du directeur qui se croyait le plus habile de tous. Le directeur-acteur avait un autre magistère.

« Il ne faut pas heurter le public de front. Vous présentez vos personnages, au premier acte, avec un peu de mystère. Vous ne les lui révélez pas tout de suite. Vous lui laissez quelque chose à deviner. Vous le captez. Il cherche. Il s'intéresse. Au second acte, vous pouvez alors faire ce que vous voulez. »

Au fond, les deux systèmes sont analogues. Ils aboutissent l'un et l'autre à la pièce en trois actes avec le nœud de l'action invariablement vers le milieu du second acte. Désespérante uniformité.

A quoi bon, pour ces comédies qui se résument en une scène, à quoi bon avoir une troupe nombreuse et bien stylée ? Un rôle, deux rôles au plus, et des comparses, des donneurs de répliques. Deux acteurs connus, célèbres, aimés du public et, autour d'eux, d'adroits figurants.

Pour arriver à interpréter de grands rôles, il faut avoir joué des petits rôles, mais des rôles, il faut avoir pénétré dans l'action d'une pièce. L'acteur ou l'actrice qui ne joue que des comparses n'acquerra jamais de maîtrise. Aussi notre scène depuis vingt ans est-elle vouée aux mêmes vieux acteurs, aux mêmes vieilles actrices avec, à leur côté, une foule de comédiens et de comédiennes adroits (l'affreux mot), parmi lesquels aucun n'est capable de sortir de la médiocrité et de tenir un rôle de premier plan.

Les pièces de Labiche et d'Emile Augier, de Dumas, vieille formule, c'est entendu, comportaient des rôles, des types très variés, et à côté des principaux interprètes des figures intéressantes se dressaient. Nos théâtres sont encombrés d'artistes admirables sachant habiller, grimer, mettre sur pied un per-

sonnage qui dit trois lignes. Ne leur en donnez pas quatre, ils cesseraient d'être admirables. Ce sont des accessoires merveilleux, des trompe-l'œil. Ils ont l'air d'acteurs. S'ils essaient de devenir des acteurs, ils redeviennent ce qu'ils sont : des figurants intelligents.

#### LA CRITIQUE DES AUTEURS DRAMATIQUES

Pour pousser, faire mousser et mettre en belle lumière devant le public ces sèches productions quelle était la critique ?... La critique, de plus en plus, était rédigée uniquement par des auteurs dramatiques. *A priori*, on pense qu'un auteur dramatique sera meilleur juge de la valeur d'une pièce et de son interprétation que tel ou tel journaliste. Erreur. Le critique auteur devient le plus déplorable, le moins indépendant des appréciateurs. Il a pris le feuilleton dramatique pour se faire jouer, pour avoir les directeurs dans sa main, et il rédige ses articles dans ce sens, consciemment ou inconsciemment, distribuant l'éloge ou le blâme au gré de ses sentiments personnels d'auteur joué ou refusé. Il ne peut pas être indépendant. L'indépendance s'est réfugiée dans les revues littéraires où des écrivains, sans attache directe avec les directions, osent donner leur opinion et présenter des suggestions originales. La critique des auteurs dramatiques est un non-sens, c'est la négation de la critique.

Les directeurs des music-halls, dont la concurrence grandissait et grandit tous les jours, ne s'embarrassent pas de littérateurs. Ils font carrément de la réclame, paient leurs articles, possèdent des contrats de publicité, enfin présentent leurs spectacles avec une réclame commerciale. Leurs affaires n'en allaient que mieux. Sur ce point leur organisation pratique est inattaquable.

#### LE THÉÂTRE EST UN SPECTACLE

Leurs affaires n'en allaient que mieux, parce qu'en dehors de l'attrait féminin de leurs productions, ils offraient au public des spectacles. Les directeurs de théâtre, et pas mal de leurs conseillers, oublièrent que le théâtre est d'abord un spectacle et ensuite un divertissement. Personne ne s'imaginera que le public vienne au théâtre pour s'instruire ou pour s'édifier. Le théâtre est un spectacle pour les yeux, et un divertissement pour l'esprit. *Castigat ridendo mores*. Oh ! ce *ridendo*, comme il

était oublié ! Les premiers auteurs qu'Antoine a essayé de lancer ont échoué, parce qu'ils étaient monotones et ennuyeux. Ils ont parfaitement préparé la voie à deux écrivains peu profonds, sans doute, mais qui, au milieu de la pesanteur des auteurs dramatiques réalistes, étaient amusants. Donnay et Lavedan ont percé dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, comme les lumières au milieu de ce brouillard. Le *Prince d'Aurec* n'était qu'une satire superficielle, mais extrêmement amusante. Le *Nouveau Jeu* est d'une drôlerie impayable. *Lysistrata* se joue encore, et *Amants* et *Education de Prince* étaient pleins de sourires. Donnay sortait du *Chat Noir* et Lavedan de la *Vie Parisienne*. Le Théâtre-Libre n'a pas découvert son grand auteur, le Balzac de la scène qui aurait donné au théâtre le relief, la couleur, le pittoresque et la variété de la vie et qui aurait fait réussir le réalisme au théâtre. Le triomphateur du Théâtre-Libre, c'est Brieux, académicien qui a dû récrire pour son grand succès *Blanchette* un dénouement réactionnaire et conventionnel, absolument opposé à la thèse que l'auteur voulait soutenir. Une palinodie littéraire de cette envergure était un échec pour l'école. Faute d'avoir trouvé son grand homme, comme l'a dit Alfred Mortier dans sa *Dramaturgie*, le réalisme n'aboutissait qu'à « du vaudeville triste ». Le public français, qui a fait le succès du *Cid*, du *Misanthrope*, du *Mariage de Figaro*, ne pouvait s'intéresser longtemps à ces petites analyses des misères humaines rapetissées, rétrécies, médiocres au point de devenir aigrement comiques. C'était l'heure où Shakespeare « aux cent actes divers » commençait de paraître sur la scène française, et, dès que sortirent les premières œuvres de Rostand, de Bernstein, de Bataille, ce romanesque, et de Flers avec Caillavet, ces satiristes, les autres furent oubliés. Les music-halls faisaient effort pour varier leurs spectacles et le cinéma allait faire danser ses gestes sur l'écran.

Le music-hall n'est pas d'un goût très relevé. Il est varié, il est lumineux. Il est surprenant. Ce n'est pas seulement parce qu'on y fume et qu'on y voit des femmes qu'on y va, c'est parce qu'il délasse l'esprit par sa variété sans prétention. Le cinéma reçoit sur son écran des histoires absurdes, mais des histoires. C'est pour assister à des événements que le public vient au théâtre.

L'ennui a son prestige, a dit Sainte-Beuve. Soit. Mais pas tous les jours. Le public consent à s'ennuyer parfois à la Comédie Française, mais pas sur le boulevard. Et il a une telle fièvre de s'amuser que le petit théâtre à côté avec des petits actes pimentés, burlesques, bourrés de situations abracadabrantes ont obtenu tout de suite sa faveur. Résultat : depuis l'Empire, depuis cinquante ans bientôt, Paris s'est agrandi, le nombre des provinciaux et d'étrangers qui viennent visiter la capitale de la France s'est augmenté dans des proportions considérables; cependant, Paris ne compte pas une grande scène de plus. Seules les petites boîtes se sont multipliées et les music-halls aussi. Londres a trente théâtres qui tous les soirs font recette, et la proportion de théâtres de premier ordre dépasse de beaucoup celle des music-halls, d'ailleurs admirablement agencés.

N'est-ce point miracle, au milieu de conditions si difficiles, qu'une production littéraire dramatique puisse se continuer en France et rester, pour quelques œuvres, supérieure ? Mais la production courante est très médiocre, au-dessous de ce que font les Anglais, qui ont maintenant des écrivains dramatiques, comme des romanciers, et qui désormais nous empruntent de moins en moins. Je ne parle pas des États-Unis, dont nous étions les fournisseurs, et qui connaissent à présent des écrivains de théâtre originaux, si originaux qu'ils envahissent peu à peu la scène anglaise.

Pour le music-hall, par exemple, nous sommes, nous les fantaisistes, les gens d'esprit, les primesautiers, absolument tributaires des Anglais et des Américains. Musique, danses, scènes fantaisistes, tout ça nous vient d'outre-Manche et d'outre-Atlantique et, comme consécration suprême de ce contrôle anglo-saxon d'un genre capricieux parfaitement français, où nous pourrions produire et où nous avons produit des chefs-d'œuvre (le Chat Noir, music-hall idéal), de grands managers anglais ont construit ici une succursale de leur théâtre de Londres : *Le Palace*, inauguré en pleine Conférence de la Paix, par Wilson, Lloyd George et lord Derby !

Il y a pourtant des gens d'esprit à Paris, des fantaisistes merveilleux. On rassemblerait une phalange de légers écrivains pleins de verve. Aucun directeur n'oserait risquer sur eux ses chances et tenter de transformer en billets de banque

leurs facéties et leurs satires. Il faudrait avoir un sens commercial, industriel que possèdent les managers anglais et américains. Les nôtres sont pingres et n'ont que le sens de la combinaison. Salis, lui, avait le flair de l'amateur d'art et le doigté du promoteur d'affaires. Il est mort. Personne ne l'a remplacé. Les amuseurs délicieux qu'il a suscités s'éparpillent dans des cabarets. Ah ! que nous ne savons pas utiliser nos richesses !

#### LES ACTEURS-DIRECTEURS

Les directeurs étant insuffisants, les acteurs-étoiles les ont remplacés, et à côté d'eux le fameux trust s'est formé. Les acteurs de réputation sentaient parfaitement inutile la tutelle d'un directeur installé dans un bureau, trop paresseux pour lire des manuscrits, et d'ailleurs le plus souvent incapable d'en juger la valeur, mais passé-maître dans le système D. Et les acteurs se sont improvisés directeurs. Nous avons eu le théâtre Sarah-Bernhardt, le théâtre de Guitry, le théâtre de Réjane, le théâtre de Coquelin. A quoi bon donner soixante mille francs par an à un directeur qui n'était qu'un employé ? Et ces théâtres-là ne furent pas plus mal dirigés que les autres. Certainement ils le furent mieux, car ils reçurent l'impulsion de la personnalité de l'acteur qui les possédait. Ils la reçurent même trop. L'inconvénient de l'acteur-directeur devint manifeste. L'acteur-directeur ne cherche pas à s'entourer de très bons artistes. Ce serait la concurrence directe, et puis ces artistes se feraient payer cher, et la réduction des frais généraux est aussi bien dans le programme des acteurs-directeurs que des directeurs tout court.

Ensuite l'acteur-directeur ne recherche que les rôles qui lui conviennent spécialement, contenant « les effets » dont il a l'habitude, dont il est sûr. Le meilleur acteur comme le meilleur écrivain n'a point toutes les cordes à sa lyre. Son art tout personnel s'établit sur un nombre plus ou moins limité de sensations parfaitement rendues. Il a donc une tendance à ne choisir que les pièces où se trouve cette gamme d'effets dont il est maître. Les acteurs-directeurs poussent les auteurs à écrire, pour eux, des œuvres dans lesquelles cette gamme d'effets se retrouve projetée en relief. Ils mettent même volontiers la main à la pâte dramatique pour lui donner la forme qui leur convient, si bien qu'ils finissent par présenter toujours

le même gâteau au public. La littérature dramatique n'y gagne rien, ne s'améliore pas, ce dont, somme toute, ils se soucient fort peu, lorsque la recette répond à leurs désirs.

Mais la recette est compromise par cette monotonie. L'acteur-directeur s'use ainsi terriblement vite. Il se copie lui-même dans tous ses rôles, et le public, dont l'intérêt primordial est le goût de la nouveauté, sans s'apercevoir précisément qu'on lui joue toujours la même pièce, éprouve de la lassitude devant cette reproduction indéfinie des deux à trois rôles de l'étoile. Pour les intérêts d'art et pour les intérêts matériels des acteurs il n'est aucunement souhaitable de les laisser juges de leurs rôles. Les grands acteurs n'auront que toujours trop de moyens pour influencer les auteurs, afin d'obtenir des pièces faites à leur mesure, dans lesquelles ils n'auront aucun effort à fournir pour varier leur talent. Les acteurs-directeurs, plus artistes sans doute que les directeurs-ronds-de-cuir, ont contre eux le travers amplifié de leurs concurrents bureaucrates. Ceux-ci, pour simplifier leur besogne, choisissaient à leurs étoiles des rôles « en or », d'après l'argot théâtral, c'est à dire en toc, artificiellement combinés pour la série des beaux effets faciles et habituels de leurs pensionnaires en vedette.

#### LE TRUST ET SES CAUSES

Le trust a donc surgi à son heure, parce que le théâtre s'était fatalement industrialisé, parce que le métier s'était amélioré (non point l'art, mais le métier), auteur et acteur sachant mieux que jamais établir la technique d'une pièce ou d'un rôle, parce qu'une entreprise de théâtre bien menée peut payer, enfin parce que toutes les petites entreprises sont destinées à faire place aux grandes entreprises, et qu'il y a dans les théâtres un côté affaire, un mécanisme commercial, un labeur en coopération des auteurs, des acteurs et des entrepreneurs de spectacles, qui tend à supprimer les rouages inutiles et à centraliser les travaux administratifs.

Aujourd'hui les théâtres à Paris — sauf les subventionnés — sont aux mains de trois personnes, plus deux directeurs-auteurs. C'est le début. Nous allons passer certainement par une période de crise, de conflit avec la Société des Auteurs et avec la Société des Artistes dramatiques, qui d'abord trouvaient préjudiciable à leurs intérêts cette concentration des

directions en si peu de mains. Cette période franchie, de nouveaux statuts élaborés, le théâtre profitera de cette concentration. Un gros trustee ne fera point les petites manigances du directeur isolé. Il s'occupera du côté affaire, publicité et lancement, et des détails matériels, et il aura des collaborateurs artistiques avec des attributions parfaitement définies. Le trustee aura de gros frais. Il lui faudra réaliser de sérieux bénéfices. Il fera donc des efforts en conséquence, des efforts qui tendront à lui attirer le public, et non pas à resserrer ses frais aux dépens des auteurs et des acteurs. Les collaborateurs artistiques du directeur de plusieurs théâtres seront de deux sortes : ceux qui choisiront les pièces et ceux qui les monteront. Nous avons des metteurs en scène de première force. Par malheur, ils ne sont guère utilisés. Antoine, Bour, Baulieu, Durec, Roze, Gémier, Jacques Copeau sont parfaits dans cet emploi. Si le cinéma ne les enlève pas au théâtre proprement dit, nous ne verrons plus des pièces montées par des auteurs, presque toujours incompetents, quelle que soit leur valeur d'écrivain, avec l'aide d'un directeur non moins maladroit et d'un régisseur, vague sous-ordre sans autorité, sachant son métier, mais dépourvu d'art et d'invention.

En Angleterre, les *producers* mettant en scène sont des hommes remarquablement habiles, anciens acteurs qui n'ont pas pu arriver au premier rang à cause souvent de quelque imperfection physique. Ils se sont consacrés à la science de la mise au point des œuvres dramatiques. Ce sont eux qui font la distribution des rôles, choisissent les décors, les meubles, les toilettes et règlent toute l'œuvre.

Le rôle de lecteur, de conseiller artistique est de capitale importance. Jusqu'ici les lecteurs n'existent pas. La Comédie Française en a deux, par exemple. Ce sont deux vieillards tout à fait en dehors du mouvement littéraire, et complètement incapables de découvrir quoi que ce soit, qui que ce soit, dans les manuscrits qui leur sont confiés et sur lesquels ils doivent faire leur rapport.

Le directeur de multiples scènes n'a pas le temps de lire des manuscrits. Il aura à organiser les frais de ses entreprises et sa publicité. C'est ici que je touche au point essentiel de l'évolution du théâtre. Le passage de la soi-disant publicité gratuite, que lui font les critiques des quotidiens, à une publicité

payée ouvertement et conduite d'une manière saisissante et méthodiquement suivie. Rien ne réussit commercialement sans publicité. Le théâtre ne peut vivre, au point de vue art, sans faire de grosses dépenses. La pièce de théâtre nue, sans décor, sans l'appareil prestigieux de la mise en scène est une utopie, un contre-sens réactionnaire. Vous ne ferez pas remonter dans des diligences des gens qui rêvent de faire du tourisme en aéroplane. Pour réussir commercialement, il faut au théâtre l'appui de la réclame.

Des esprits arriérés ou fort aristocratiques expriment avec hauteur pour ces procédés de « marchands de cochons » ou de « lanceurs de pilules » un mépris profond. Attitude élégante, mais un peu niaise. Beaucoup d'ailleurs de ces détracteurs de la réclame indispensable sacrifient en secret au dieu du tam-tam et du boniment. Ils vont faire des salamalecs dans des salons, donnent des dîners coûteux et vont courtiser des directeurs de journaux pour obtenir des articles. Ils s'imaginent que ces petites opérations ne sont pas de la publicité. Laissons-leur cette illusion, dont tous, dans leur for intérieur, ne sont point dupes.

Le public a besoin qu'on lui explique, que l'on guide son goût, qu'on le détermine. Il faut lui désigner ce qu'il doit admirer et tous les beaux endroits où il faut faire des ah !...

Jadis, une élite choisie, oisive, remplissait cet emploi ; et les trompettes de la renommée se recrutaient dans son milieu érudit, disert, délicat, averti. Les connaisseurs faisaient le succès, les autres suivaient. Aujourd'hui on s'adresse à la foule. L'élite est noyée dans le nombre et sans action suffisante. Il faut systématiser l'opération indispensable qui consiste à forcer l'intérêt éparpillé et vacillant du public.

L'auteur, l'acteur seront débarrassés de ces préoccupations. Les uns et les autres resteront tout à leur gestation artistique. Quelqu'un, à côté d'eux travaillera pour eux et leur évitera le souci et le ridicule de fabriquer leurs propres prospectus, qui n'en seront que mieux rédigés et mieux distribués. On ne verra plus imprimer cet écho cyniquement cruel et malveillant, à propos d'un jeune auteur qui ne craignait pas de soigner lui-même sa réclame : « Comme depuis huit jours il n'était plus question de M. X..., sa mère vient de mourir. On parle de lui. »

La publicité n'a jamais fait réussir quand même une œuvre radicalement mauvaise. Elle a maintenu honorablement ou donné un certain succès à des œuvres de qualité moyenne. Elle a assuré le triomphe durable et fructueux aux belles choses.

Il est probable, d'ailleurs, que la nouvelle génération, plus réaliste que celle qui la précède, n'aura aucune répugnance à se servir de ces moyens mis à son service pour aider et simplifier son labeur.

#### LES ACTEURS, LES AUTEURS ET LE TRUST

Les acteurs se sont fort émus du trust. Ils pensent que les trusteurs, maîtres des scènes où ils peuvent se produire, leur imposeront leurs conditions et réduiront leurs salaires déjà médiocres.

En dépit d'un préjugé assez répandu, la carrière d'acteur est assez mal rétribuée (en France ; ailleurs il en est autrement et précisément dans les pays de trusts). Les acteurs et les actrices qui ne sont pas des artistes de premier ordre touchent des appointements et des cachets souvent dérisoires. Entre l'acteur qui touche trois cents et cinq cents francs par représentation et celui qui touche vingt francs et moins, il y a peu d'intermédiaires. La troupe ayant pour ainsi dire disparu, le sort matériel de la majorité des acteurs est précaire. Nous ne parlons pas des actrices, les directeurs spéculant plus ou moins, comme tant d'autres employeurs, sur les facilités ouvertes d'une jolie femme pour subvenir à son existence.

Les comédiens et les comédiennes vivent d'une vie particulière.

Comme tous les artistes, ils ont besoin, pour se développer, de loisir et d'une certaine aisance. Il faut qu'ils apprennent le monde et ses aspects. Une vie médiocre de petits employés, confinés dans la routine de leurs occupations et de leur entourage borné, ne peut pas être leur fait. C'est l'étiollement. Il faut qu'ils aient vu, qu'ils aient au moins coudoyé les modèles, bourgeois, ouvriers, gens de vie fastueuse, qu'ils auront à représenter. Dans l'art, l'intuition est un sixième sens sur lequel il faut compter, sans doute. Mais l'intuition joue là où il y a eu, au moins, une sensation perçue. Il faut que les artistes aient la vision, si brève soit-elle, la sensation fugitive

des spectacles et des passions qu'ils doivent retrouver et amplifier dans les œuvres auxquelles ils donneront la vie lumineuse de la scène.

Les acteurs qui sont mal payés craignent de l'être encore plus mal par le trustee que par le directeur d'antan. Je crois qu'ils se trompent. Ils viennent d'élaborer un engagement type qui leur donne certaines garanties et que le trustee acceptera facilement. Les transformations qui sont en train de s'effectuer dans le sort matériel des salariés auront sur leur destinée une heureuse répercussion. Le trustee les débarrasse du règne des femmes, qui prenaient trop d'importance, envahissaient la scène et conduisaient le théâtre en France à la décadence où est tombé le ballet, dans lequel comptent seules les ballerines éclipsant complètement le danseur et finalement tuant l'art du ballet.

Les danseurs et les danseuses russes nous ont montré ce que peut l'alliance des deux tempéraments féminin et masculin pour la beauté intégrale d'un spectacle. Les comédies à rôle de femme rétrécissent l'horizon scénique et forment un théâtre uniquement sexuel et de courte inspiration.

Le système des troupes a fait son temps et ne reviendra pas en faveur de sitôt. Les pièces seront jouées par des artistes rassemblés et choisis selon leurs qualités personnelles, bien adaptées aux rôles qui leur seront confiés. Il faut donc que ces acteurs, artistes avant tout, connaissent bien leur métier pour, sans discordance les uns avec les autres, jouer d'ensemble. L'ensemble d'une interprétation est aussi essentiel que l'ensemble d'un orchestre. Le public n'a pas conscience parfois des raisons d'un manque d'harmonie dans une interprétation, néanmoins il sent ce désaccord et la pièce n'arrive pas au rendu complet qu'elle pourrait obtenir avec une distribution bien ordonnée.

#### LES AUTEURS ET LE TRUST

Les auteurs, aujourd'hui, devant la nouvelle situation des théâtres et contre les trustees, auront à réviser leurs statuts. Ils devront faire des concessions. Le directeur-auteur, le directeur-acteur disparaîtront sans doute après quelques essais. Leurs entreprises ne résisteront pas devant la concurrence de trois ou quatre scènes bien menées. Ils ont pu, au milieu du

désarroi général et de la fraude organisée, se faire place et maintenir à peu près leurs affaires. La division du travail est la règle partout ; trop de raisons matérielles et morales les empêcheront de durer.

Ce qui importe aux auteurs dont la Société forme un syndicat, ce sont des contrats parfaitement définis, en accord avec les conditions actuelles honorables du théâtre, et surtout parfaitement respectés par tous les adhérents. Le moindre accroc donné à ces statuts devient une profonde déchirure. Les syndicats qui veulent imposer leurs règles aux directeurs doivent d'abord strictement se conformer à la discipline. C'est de ne l'avoir point fait que le désordre actuel a surgi.

Enfin il est dangereux pour les acteurs et pour les auteurs, comme pour tous ceux qui exercent des carrières libérales ou artistiques, de rechercher la fortune. Artistes, peintres, avocats ; politiciens, savants, etc..., ne doivent poursuivre qu'une juste rémunération de leurs services. Il faut assurément qu'ils l'obtiennent, cette juste rémunération, mais s'ils ne recherchent surtout que l'argent et le succès, ils gâchent leurs dons, ils s'usent dans des préoccupations à côté, étio-lantes, affaiblissantes, stérilisantes. Le plus souvent même, cette fortune tant désirée les fuit. La surproduction des auteurs, les cachets de tournées, le gaspillage de leur personnalité que font les grands acteurs en jouant trop souvent et dans des conditions médiocres les ruinent dans leur santé, dans leur talent. Si Coquelin, par exemple, n'avait pas été dominé de cette fièvre de jouer sans cesse et partout, il aurait conservé la force, il aurait créé *Chantecler*, il n'aurait pas eu cette fin tragique, à la veille de créer un des plus beaux rôles de sa carrière, et l'œuvre si originale de Rostand, mieux comprise par le public, aurait eu un autre sort.

Le trustee, homme d'affaires, doit rechercher les réussites d'argent. C'est son métier, son domaine. Il ne laissera ni une œuvre, ni un nom. Il n'aura pas les bravos de la foule, ni l'enivrement de l'œuvre artistique accomplie. Il aura de l'argent. A chacun sa destinée.

Si vous voulez faire fortune, entrez dans le commerce ou dans la spéculation. Ne soyez ni auteur, ni acteur. Cherchez un juste et nécessaire salaire, bien entendu, mais rien de plus. Une pièce de théâtre n'est pas un coup sur la farine ou sur le

beurre. D'ailleurs, dans la société qui s'organise, les coups sur la farine et sur le beurre seront de plus en plus sujets à des restrictions. Le vrai travail de création que vous représentez sera de mieux en mieux et surtout plus équitablement rétribué.

Les auteurs, qui sont la cause initiale des tribulations actuelles de la Société, sont des gens qui ont considéré leur art comme une spéculation. Ils sont victimes du système D. Ils ont ruiné une institution qui leur était favorable, et ils ne retrouveront plus jamais l'équivalent des avantages qu'elle leur conférait. Qu'ils s'arrangent à présent pour le mieux.

Le théâtre doit être traité commercialement par le commerçant. Exigez seulement qu'il soit traité honnêtement. Soyez impitoyables à la fraude. Ne liez pas partie avec le combinard. Résistez à l'extorsion par la solidarité.

#### LES COLLABORATIONS

Solidarité ! Auteurs, acteurs, en ont plus que tous les autres besoin. Au théâtre, le chacun pour soi, c'est la faillite. Aucun art comme le théâtre ne réclame mieux, n'appelle davantage la collaboration. La poésie ne la souffre pas. Le roman, par exception, la tolère. Le théâtre souvent la demande. Ce fut malheureusement l'origine de maints louches trafics. Celui-ci, incapable d'écrire une pièce en vers, fait écrire les vers de sa pièce par un poète et refuse de partager avec lui le succès. Celui-là met littéralement dans sa poche le collaborateur qui lui donne le seul succès de sa carrière, encaisse la plus large part de bénéfices, tire un roman et un scénario de cinéma de cette œuvre, dans laquelle il doit tout à son collaborateur, et refuse le partage. Cet autre cyniquement refait ses pièces d'après d'autres pièces plagiées, calquées avec aplomb. Cet autre encore donne comme une œuvre originale une comédie tirée d'une admirable nouvelle d'un auteur étranger... Ce ne sont pas des actions qui honorent la carrière. Les contrefaçons commerciales sont plus sévèrement prohibées. Il est vrai que les inventeurs dans notre pays sont si mal défendus...

Il n'en est pas moins évident que le concours de deux esprits au théâtre peut donner des résultats excellents. Un inventeur et un réalisateur, un homme à idées et un talentueux adaptateur, tel est l'idéal de la collaboration. Le travail de demain, qui

opérera largement en coopération, verra sans doute ces unions plus fréquentes. Solidarité, entente et coopération, sont les directives du travail de demain partout. ●

Un jeune poète plein de promesses vient de donner dernièrement une comédie satirique et symbolique qui fut un échec. Elle eût réussi peut-être s'il avait à sa poésie trouvé un ajusteur fantaisiste qui l'aurait mise au point et lui aurait imprimé le ton joyeux, l'éclat qui lui fit défaut. Mais il y a cette terrible question de partage des droits et des bravos...

Que les auteurs qui ne poursuivent pas des buts d'art, dans leur souci de s'imposer à la faveur du public, songent à ceci : la technique du théâtre est à présent chose connue, déterminée; nous avons de très habiles faiseurs de pièces qui ne sont pas de remarquables écrivains, mais dont les œuvres suffisent à la consommation courante. Les trusteurs ne feront aucune différence entre les bons écrivains et ces excellents ouvriers, si les excellents écrivains font de l'ouvrage, et non pas des œuvres.

Le public non plus d'ailleurs ne fera pas cette différence. Je ne veux pas encore faire de personnalité, mais je pourrais citer les succédanés de nos excellent auteurs qui « font » dans le genre de ceux-ci aussi bien qu'eux à peu près. Je sais aussi qu'une quantité d'auteurs quelconques arrivés par des ficelles, des arrangements d'arrivistes, ou poussés par leurs petits syndicats peuvent être remplacés demain par n'importe qui, et je crois même que la plupart d'entre eux ont terminé leur carrière d'illusionnistes. Le trusteur ne tiendra pas grand compte des clans et des petites chapelles, et comme il paiera lui-même sa réclame, il sera très fort contre ces haussiers et ces baissiers de la Bourse aux succès tenue dans les couloirs des répétitions générales. L'œuvre originale appellera toujours l'attention; un écrivain soucieux de lui-même doit maintenir son effort. Il en sentira, dans ces conditions nouvelles, la nécessité urgente. L'écrivain novateur est tout de suite imité et concurrencé par ses propres effets, dont s'empare un habile faiseur « d'à la manière de ». La condition de la vie des hommes et de leur pensée, c'est le renouvellement jusqu'à la mort.

LE THÉÂTRE DE DEMAIN AMPLE, VARIÉ, RAPIDE COMME LA VIE

Le cinéma et le music-hall font au théâtre une rude concu-

rence. Il est plus aisé sans doute de monter une salle de ciné ou un luxueux music-hall qu'un théâtre. Les cinés et les music-halls ont poussé comme des champignons pendant que le nombre des théâtres proprement dits restait stationnaire. Preuve du peu d'initiative des directeurs.

Nos théâtres sont vieux, démodés, incommodes pour les spectateurs, et installés lamentablement pour les acteurs, pour la plantation des décors et pour la réalisation de la mise en scène. Aucun des perfectionnements que permettent les machines ne leur a été appliqué. Les décors se posent à bras, sont lourds et peu maniables.

Des machinistes restent ce qu'ils étaient jadis, des espèces de déménageurs. Les accessoiristes, les tapissiers sont sans ingéniosité et sans goût. L'installation générale de la scène est archaïque. Pas de dégagements, pas de place pour ranger meubles et décors, et quel faible parti tiré des merveilles de l'éclairage électrique !

On attend l'ingénieur qui construira la scène permettant la pose de deux décors, de trois décors superposés sur des plateaux enlevés par un ascenseur ou bien pivotant devant la rampe. Nos décorations sont admirablement peintes et composées. L'aspect de leur plantation est peu varié. Elles sont d'un poids excessif. En tous cas, personne n'a cherché à les rendre plus aisées à déplacer. Le ciné et le music-hall, tout inférieurs qu'ils soient, offrent des spectacles et se perfectionnent. Le théâtre semble y avoir renoncé. Quant aux protections contre les dangers de l'incendie, elles sont, dans trois scènes au moins, inexistantes. Le lendemain d'un sinistre on y remédiera peut-être.

Le trustee qui donnera une belle comédie en quatre actes et six tableaux, et même plus, promenant son action à la Shakespeare parmi des sites variés, avec d'imperceptibles entr'actes, cet habile risqueur concurrencera le ciné, qui habitue l'œil du public à des visions renouvelées souvent très belles et très pittoresques.

Cela serait coûteux; mais cela paierait.

Comment le théâtre, qui a pour lui la parole, le flot mouvant des mots, l'émotion des idées, le mouvement total des gestes, les illuminations changeantes, la couleur qui vibre, la vie enfin, dans toute sa turbulence et sa souplesse, ne triomphe-

rait-il pas du cinéma, précipité, muet et sombre, coupé de pancartes et de notices explicatives naïves comme des tableaux scolaires, et comment la comédie n'éclipserait-elle pas les tapageuses et trop rudimentaires splendeurs du music-hall, si à ses merveilles pour l'esprit elle ajoutait des merveilles pour les yeux?

Et c'est à cette pauvreté de l'attrait pictural des spectacles offerts par le théâtre que l'on s'aperçoit à quel point le théâtre a écarté, négligé, rebuté les poètes. Quelles féeries, quelles légendes, quelles allégories grandioses, burlesques et touchantes les poètes n'imagineraient-ils pas pour la surprise, pour l'enchantement des spectateurs, les promenant dans le ciel et sur la terre, à travers les âges, le passé, l'avenir, dans le possible et l'impossible! *Cyrano* a trouvé immédiatement vingt imitateurs. *Chantecler* n'en a pas eu un seul. Et pourtant...

Le music-hall risque parfois ces choses. Malheureusement ce ne sont pas des poètes qui esquissent ses scénarios. On s'étonne que le public y coure au sortir des horreurs et des angoisses de la guerre. Il cherche de la sensualité, oui ; mais du rêve aussi, une ivresse qui n'est pas toujours trouble.

Et puis, réduisons les entr'actes, réduisons-les au minimum. Le théâtre est un grand miroir où l'homme vient contempler le reflet de sa vie, la silhouette de ses caprices, l'ombre de ses tourments, l'éclat de ses espérances. Tout spectateur en lui-même devient acteur. Dans sa pensée il vit les émotions des personnages que la rampe éclaire, il s'agite et frémit au milieu des décors à travers lesquels des créatures chimériques se meuvent. Moyennant quelques francs, le prix de sa place, il multiplie son existence si brève, si bornée parfois, et il la diversifie. Mais à cet émoi inouï il ne peut consacrer qu'un temps très court, deux heures et demie au plus. Au sortir du théâtre, ceux-ci ont leurs amours qu'ils vont retrouver, ceux-là ont leur fatigue, presque tous ont leurs affaires, heureuses ou périlleuses, à continuer le lendemain. Le repos nécessaire ou la volupté impérieuse attendent ces individus venus là pour oublier, se souvenir ou s'inspirer, pour tout ce qui tient dans ce mot : « se distraire », c'est-à-dire s'arracher à eux-mêmes. Pas d'interruption, ne rompez pas le charme, ne rompez pas cette période de crise, et qu'elle file continue, rapide, ample jusqu'au réveil, la chute du rideau.

Le music-hall précipite ses numéros. Le théâtre espace ses tableaux. Pourquoi ?...

Le trustee peut accomplir bien des réformes heureuses dans le théâtre. Il a le champ ouvert. Tous les moyens qu'il pourra mettre à la disposition de la pensée, la pensée saura les utiliser.

Nous avons été, nous autres Français, nous sommes encore les maîtres du théâtre, plaisir collectif, travail collectif, réclamant une organisation puissante, maniant et recueillant des sommes importantes pour permettre aux talents de s'épanouir, à la mesure de l'immédiat passé et de l'avenir immédiat. On disait hier : Paris, ville cosmopolite. Demain l'on dira : Paris, ville mondiale. L'industrialisation du théâtre doit répondre à cette conception, sinon on retombera dans les boutiques vieillottes où nos auteurs présentaient avec infiniment de grâce des petites choses charmantes, ingénieuses, mais d'une inspiration qui semblait lentement s'étriquer chaque jour. Il faut remplir de grandes scènes, avec de grandes choses devant le public de l'univers, ébloui de nos gestes dans la fiction comme il le fut de nos gestes dans le réel.

CLAUDE.