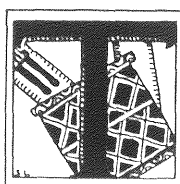




Enquête sur le Progrès et la Tradition au Théâtre.



OUS les entretiens que nous pûmes avoir avec de grands artistes russes comme MM. Alexandre Benois, Chaliapine et Mme Nijinska, interviewés qui ont paru dans *Le Courrier Musical*, dans *Chantecler*, et dont « le progrès » et « la tradition » firent le sujet — nous ont conduit à estimer utile, voire nécessaire, d'interroger sur cette même matière les plus hautes personnalités françaises du théâtre.

N'affirme-t-on point que le théâtre, en France, subit une crise grave. Pourquoi ? La « tradition » est-elle morte dans ce pays ? N'y a-t-il aucun espoir en le « progrès » ? Mais la tradition, le progrès existent-ils ? D'aucuns prétendent qu'ils ne sont qu'illusion. Une admirable figure chinoise montre l'Initié porté par un buffle et marchant vers l'avenir, alors que l'Homme évolué fixe le passé. Ne signifie-t-elle point que le passé, le présent, l'avenir constituent un éternel présent, et que le progrès et la tradition représentent uniquement un seul et même aspect de l'éternel Mouvement ? En fait, la « tradition » n'apparaît-elle pas fréquemment comme une lâcheté devant la routine, une dérobade en face du « qu'en dira-t-on » ? Et ce que l'on nomme « progrès » n'est-ce pas, très souvent, le témoignage d'une révolte contre l'ordre établi, un cri contre la discipline, un anarchisme inconscient ?

S'il y a réellement crise théâtrale en France, doit-on se mettre ici à l'école des Russes, des Allemands, non pour les imiter, mais pour reprendre, par opposition, contraste avec eux, conscience du « moi » français et hardiment suivre à nouveau la voie de la Vérité, de la Lumière, du Beau ?

Aux directeurs des théâtres français, aux artistes français de répondre.

Nous ferons connaître la pensée de MM. Rouché, Emile Fabre, Louis Masson, Georges Ricou, Paul Abram, Georges Bravard, Georges Berr, Gémier, Louis Laloy, Dullin, Baty, Sacha Guitry, Jacopozzi, Pitoeff, André Boll, Mme Georgette Leblanc, Michel Saint-Denis, toutes éminentes personnalités de l'Art théâtral en France.

~~Dans la conclusion, à la fin de cette enquête, nous dégagerons le résultat de ces consultations ; et, par une synthèse des conceptions émises, nous essayerons de tirer les conséquences les plus évidentes pour l'avenir glorieux du théâtre français.~~

MARC SEMENOFF.

M. JACQUES ROUCHÉ

Directeur de l'Opéra.

Les Français, je vous assure, n'ont pas à reprendre conscience de leur moi artistique... Au reste, le problème du progrès et de la tradition est très complexe... Je pense simplement que deux manières d'agir se présentent : premièrement, jouer selon la tradition ou d'après les volontés de l'auteur, pour la mise en scène, les décors, les costumes, le mouvement ; deuxièmement, moderniser cet ensemble suivant le goût des auditeurs. Par exemple, dans *Hérodiade*, j'ai voulu opérer quelques changements... Vous vous rappelez la cérémonie authentique israélite. J'ai supprimé les danses classiques, les remplaçant par des danses religieuses. Les héritiers de Massenet m'ont désapprouvé. Et quand j'ai voulu rendre plus moderne *Thaïs* avec Marthe Chenal, superbe dans la « Méditation », ces mêmes héritiers m'ont interdit de continuer. Jugeant d'après les faits, les auteurs, leur famille déseseraient qu'on interprêtât indéfiniment l'œuvre dans sa présentation première. Un théâtre est quelquefois un musée : il doit conserver les œuvres telles que les auteurs les ont conçues et approuvées.



La réalité, telle qu'elle se présente, offre deux cas : celui où les idées nouvelles, justes en elles-mêmes, peuvent cependant nuire à l'interprétation de la pièce, celle-ci appartenant à une époque différente. Et celui où l'apparente innovation ne manifeste qu'une manière de flatter le goût du public...

Vous me parlez des Allemands et des Russes... Evidemment, les Germains et les Slaves jouent avec leur tempérament national les œuvres de leur patrie, et rendent plus facilement l'atmosphère voulue dans la langue de l'auteur... Nous avons eu sur notre scène d'admirables représentations de *Boris Godounov* avec Feodor Chaliapine et M. Koussevitski... Mais ne pensez-vous pas que les artistes français jouant à l'étranger les chefs-d'œuvre de notre théâtre produisent sur leurs différents publics l'effet des troupes allemandes et russes en France?... Ceci dit, prenez pour n'importe quelle exécution trois chefs d'Allemagne ou de Russie, chacun imposera sa manière. Je vous rappelle, quant à Wagner, que si l'ancienne école conserve les mouvements traditionnels, les « innovateurs » ne sont peut-être pas toujours d'accord. Busch, Furtwängler... Autre modalité : quand l'illustre Battistini chantait en français, il perdait la moitié de sa personnalité... On préfère entendre *Tristan et Yseult* en allemand qu'en français.

Quant aux ballets, trois voies s'offrent à nous. La première conduit à conserver uniquement la danse classique, la chorégraphie de Petiphas. La seconde à suivre Mme Nijinska (1) et Lifar : ils gardent l'alphabet de la danse mais parlent la langue de notre époque. Sans conteste, la vérité dans un art s'étend sur tous les domaines. Les écrivains s'expriment-ils aujourd'hui à la manière de Bossuet ou de Voltaire...? Voyez la syntaxe du grand siècle, les pastels de La Tour et les écrits, les peintures de notre époque. Les formules de l'art se modifient. Pour la chorégraphie, la musique elle aussi change, il faut en tenir compte. D'Adolphe Adam à M. Jacques Ibert, quelle distance franchie ! Je crois impossible une formule qui tranche. La sagesse est de rester sur la défensive dès que, dans une œuvre, tout rapport est perdu avec les mœurs de notre époque... Enfin, la troisième voie est celle dans laquelle cheminent certains Allemands, des centraux : mépriser, supprimer la danse classique, adopter la plastique inspirée des Grecs, des Romains, des Hindous. J'y perçois une incompatibilité totale avec les œuvres lyriques actuelles.

Remarquez qu'avec *Fregona*, j'ai tenté de donner une pièce me permettant de « faire du moderne ». La décoration change sur la scène de manière constante, continue, sans que l'action soit interrompue. On use de procédés mécaniques modernes, avec transposition, dans le domaine du théâtre, des arts voisins comme le cinéma. Jusqu'à ce jour, la scène tournante avait servi pour les changements de lieu. Mon désir a été de montrer la vie d'une collectivité sous toutes ses faces...

Vous me demandez si je ne suis pas influencé quand même par tous les courants nouveaux. Mais... on n'imité personne et on imite tout le monde. Dans un mouvement, il y a la résultante de la culture générale, des réflexions, des études, de l'assimilation des choses, mais aucune copie.

On croit que les êtres ne progressent pas. On ne les observe pas suffisamment, on ne voit pas qu'ils marchent... Tout évolue... Voyez... Lorsque j'étais directeur du « Théâtre des Arts », *Le Carnaval des Enfants* n'a obtenu qu'un succès d'estime. Maintenant, à la Comédie-Française, voilà le succès et l'argent. Pourquoi ? La raison réside dans le fait que nous ne sommes pas aptes à juger nos contemporains... Ni en peinture, en littérature, pas plus qu'en musique, en aucun art, le public n'est capable d'affirmer d'une œuvre qu'elle représente certainement un « chef-d'œuvre »... Pour réussir tout de suite, quelle que soit la production, médiocre ou remarquable, il faut créer l'œuvre de son époque... L'« éditeur » l'attend... D'où les éternels désaccords, en librairie, au théâtre, ailleurs, entre les « éditeurs » et les auteurs. Le succès matériel ne vient qu'à l'œuvre correspondant au besoin, aux mœurs actuelles... Delacroix, Wagner, Becque dépassaient l'heure... De Flers était de son temps... Et puis, je le répète, il faut du recul pour juger de la véritable qualité d'une œuvre. Sans recul, nous sommes injustes ou ignorants.

Pour le même motif, il reste difficile et délicat de trouver parmi ceux qui vivent avec nous les vrais porteurs du flambeau de la tradition. Le public est troublé parce que ceux-là mêmes qui, certainement, le tiennent, sont des êtres jeunes et inconnus. Puis, voici le jour enfin, où après Hans Sachs, au milieu de *Maîtres chanteurs*, Walther surgit des ténèbres et avec ce « novateur », c'est encore le flambeau de la tradition qui rutille et illumine toute l'époque...

M. ÉMILE FABRE

Administrateur général de la Comédie-Française.

Ne parlons donc pas de différences dans la manière d'interpréter Molière en France ou à l'étranger. Les Danois et les Italiens jouent les comédies du maître suivant notre manière. La distinction réelle résiderait dans la puissance d'un talent individuel, d'un tempérament. Collectivement, je n'ai perçu aucune modification dans ce qu'on est convenu d'appeler « la tradition ».

Ce qui constitue la « tradition » ? Mais c'est la façon dont on joue Molière depuis l'origine, dont on l'a toujours joué. Il y eut parfois d'insignifiants changements dans la présentation des décors. Deux cent cinquante années permettent des interprétations diverses de la psychologie des personnages et aussi de multiples manières de déclamer les vers. Probablement, en 1830, recherchait-on davantage l'effet dans la déclamation des tirades. Mais n'allez pas vous imaginer un « jeu » différent... Ce serait contraire à la vérité !...

Corneille et Racine ? Les étrangers ne les jouent pas. Ou très rarement.

Quant à représenter les classiques en costume moderne, c'est, disons-le franchement, une stupidité ! L'innovation constituerait une faute de psychologie impardonnable... Un état social est une synthèse où chaque manifestation — habit, langue, que sais-je encore ! — porte et représente un caractère propre à l'époque. Or, notre état social ne correspond plus en rien à celui du temps du roi Louis XIV. Les marquis de Molière expriment des sentiments, trahissent des préoccupations qui ne sont plus les nôtres. Vêtu d'un costume bourgeois, il est des gestes et des façons de s'exprimer absolument impossibles quand on évoque la cour du roi... « Quel serin ! » serait le cri du public devant un Chrysale qui, dans son atmosphère, paraît de bons sens en exposant ses idées sur l'éducation des femmes, mais qui semblerait idiot en exprimant ces mêmes conceptions en pantalon et veston de bourgeois du XX^e siècle. Voyez-vous le grotesque d'un Orgon qui, dans un costume moderne, paraîtrait invoquer l'intervention du président de la République et non celle du Roi-Soleil ! Admettons simplement qu'il s'agisse là d'un divertissement de lettrés et n'insistons plus...

Je parlais comme un « traditionniste » ! Mais qu'est-ce que la « tradition » ? Nous ne savons rien du jeu des comédiens de Molière ! Et quant à Corneille... il est certain que la tragédie se joue, se dit de façon très différente suivant les époques... La diction usitée il y a trois cents ans, il y a deux siècles, n'a plus aucun rapport avec celle d'aujourd'hui... Pour préciser, il aurait fallu entendre Montfleury, Floridor... Mais personne ne connaîtra jamais leur façon de s'exprimer. Il me paraît infiniment probable qu'à l'époque de Corneille on se rapprochait du lyrisme, du chant. Les raisons se retrouvent dans l'histoire de la littérature... Plus près de nous, Adrienne Lecouvreur, Lekain, Talma interprètent avec plus de « réalité ». Celle-ci gagne tandis que notre époque s'ébauche, se réalise plus pleinement. Et c'est la « vérité » d'aujourd'hui : au lieu de « dire », les artistes s'efforcent de « parler »...

Evidemment, il y a transformations... En quoi consistent-elles vraiment, dans leur multiplicité ?... Si le cinématographe et le phonographe avaient existé jadis, nous posséderions des renseignements plus précis. Au XXI^e siècle, nos descendants connaîtront tout de notre théâtre... Mais peut-on appeler « tradition » la durée certaine d'une pièce (les horaires du XVIII^e siècle ont été gardés, on a des certitudes concernant quelques décors du XVII^e siècle...). D'autre part, le « progrès » réside-t-il dans le « parler » substitué au « dire » ? Je n'en sais absolument rien... Le désir du public fait la loi. Comprenez-moi bien. Les spectateurs doivent être émus. Et le plus grand acteur est celui qui fait naître l'émotion la plus intense. Si le public, demain, se trouve ému par le chant, il faudra revenir à l'époque de Corneille et « chanter »... Si les modes que l'on appelle « réalité », « naturalisme », plaisent davantage, émeuvent plus, nous redeviendrons « naturalistes ».

Vous me parlez de l'artiste assez grand et assez puissant pour imposer sa manière rénovatrice, innovatrice au public... Je crois, en effet, qu'il parvient à faire accepter sa conception. Mais, je le demande encore, est-ce là un « progrès » ? N'y a-t-il pas plutôt correspondance mystérieuse, inconsciente réponse, au désir inné du public ?... Un acteur « simple » n'aurait pas réussi au XVIII^e siècle. La simplicité était un idéal trop éloigné, absolument étranger aux mœurs de cette époque...

Imaginez maintenant une même pièce jouée par Adrienne Lecouvreur, Sarah Bernhardt, la Champmeslé, la Duparc. Toutes interpréteraient diversement et cependant les mêmes effets seraient obtenus

(1) Lire les interviews de Mme Nijinska dans *Le Courrier Musical* (années 1930 et 1931).

aux mêmes endroits !... Et malgré les publics différents au cours de trois siècles pour *Andromaque*, *Phèdre*, mêmes émotions, mêmes effets sont obtenus aux mêmes scènes... Pour les classiques de l'antiquité, la démonstration est identique : certainement les Grecs ne jouaient pas suivant notre manière l'« Orestie » dont le sujet a inspiré *Les Erinnyes* de Leconte de Lisle : je suis sûr que néanmoins le drame produit éternellement la même impression aux mêmes pages...

Cette constatation apporte-t-elle un argument pour ou contre la Tradition, pour ou contre le Progrès ? Ou bien témoigne-t-elle tout simplement de l'identité des sentiments humains à travers les âges ? Je l'ignore... Mais voyez, par exemple, *Edipe-Roi* : les foules ont-elles attendu, pour être émues, que naquit un Mounet-Sully ? En réalité il importe assez peu de savoir quels sont les mérites respectifs du Progrès et de la Tradition. L'émotion du public entre seule en ligne de compte, et aussi, sans doute, l'effort utile de tout grand artiste pour s'imposer personnellement à ce même public. Mounet-Sully a connu bien des luttes. Pour achever sa victoire, il fallut des années de batailles. Ces combats étaient nécessaires, car il n'y a jamais assez d'obstacles à surmonter lorsqu'on est artiste. Tant pis pour les faibles !

ÉMILE FABRE.

M. LOUIS MASSON

Directeur de l'Opéra-Comique.

Un grand progrès a été réalisé du côté de l'orchestre dans les opéras et les opéras-comiques : développement des instruments nouveaux, et changement de technique. Les compositeurs ont cherché des timbres différents, des effets inconnus à ce jour. La tâche du chef d'orchestre s'est compliquée, car avec les partitions qui offrent de grandissantes difficultés, son devoir est de s'adapter aux nouveaux modes de composition.

Quelle simplicité dans les ouvrages de Lulli, de Rameau et de Philidor. Et ce ne pouvait être que simple, les compositeurs n'ayant à leur disposition que des quatuors, des clavecins pour la réalisation de la basse chiffrée, quelques clarinettes et hautbois.

Gluck arrive et les œuvres se font orchestralement plus importantes. La progression s'accroît jusque vers 1870...

Si *Carmen* est considéré comme révolutionnaire, le fait tient à la simplicité de conception orchestrale des ouvrages d'Auber et des Italiens.

Avec Berlioz et Wagner naissent les masses orchestrales. Surgit ensuite une pléiade de jeunes qui se refusent à suivre les sentiers battus, tentent de trouver des harmonies nouvelles et des timbres neufs. Debussy ouvre la voie, puis viennent Ravel, Ibert, d'autres qui illustrent de leur renom mondial l'école française...

L'influence russe est indéniable. Les Slaves ont révolutionné l'art théâtral musical au début de ce siècle, non seulement par la valeur propre des compositeurs et des interprètes, mais aussi par la décoration magnifique et leurs révélations dans l'art créateur de la lumière.

Puisque nous parlons de lumière, sachez que, malgré tous nos efforts, nous ne pourrions jamais obtenir au théâtre lyrique, tel que celui-ci se présente aujourd'hui, la débauche, la splendeur, le prodige lumineux réalisables seulement au music-hall. En Allemagne, en Italie, les scènes sont merveilleusement éclairées. Il reste malheureusement impossible, dans nos théâtres subventionnés, en France, d'accomplir ces miracles : nos monuments démodés appartiennent à une époque morte ; ils ne répondent plus aux besoins de la technique moderne en général, et, en particulier, à la technique de l'électricité. Or, pour construire un théâtre qui satisfasse aux nécessités de notre siècle, il faudrait être libre et avoir de l'argent...

Mais l'avenir de la musique française ne dépendra point, nous voulons le croire, de ces détails techniques. Les œuvres prestigieuses que nous attendons seront le fruit du génie des grands hommes, des puissants compositeurs de demain. Et cela relève du domaine de l'imprévisible... Un mot sur les interprètes de cette musique future et même actuelle : les chanteurs, pour l'exprimer, doivent être beaucoup plus musiciens qu'on l'était jadis. L'emploi des voix au théâtre a complètement changé, et les grands airs ont disparu. Enfin, il leur faut une articulation excellente qui, la plupart du temps, leur fait défaut...

Et puisque nous envisageons l'avenir de la musique, comment ne pas parler des ondes de Teremin et de Martenot ? Teremin, parti pour l'Amérique, trouvera, dans ce pays, tout l'argent auquel il a

droit pour ses essais. Certainement, il aboutira à des révélations extraordinaires. Je crois tout à fait possible qu'on arrive à réduire le nombre des instrumentistes. Ce sera la mort des grands orchestres. En effet, ces ondes possèdent toutes les sonorités des instruments avec une échelle beaucoup plus étendue. Ainsi Teremin atteint à autant de variétés qu'un orchestre composé de musiciens ordinaires. Balzac a été prophète dans sa confiance en le génie humain pour créer des instruments inconnus encore qui bouleverseraient l'art musical...

Sur un autre plan, n'oublions pas l'effort des Tchèques qui adoptent le quart de ton. Voici qui permet des combinaisons à l'infini, allant des sons plus graves aux plus aigus, avec des ressources innombrables de sonorités. Les timbres sont encore durs pour nos oreilles actuelles, mais petit à petit elles s'y accoutumeront...

En toute certitude, le progrès existe en musique...

LOUIS MASSON.

M. GEORGES RICOU

Ex-Directeur de l'Opéra-Comique.

La tradition est constituée par une série d'habitudes affirmées, fixées au cours des ans, bonnes ou mauvaises, imposées par la mode. La pensée la plus ordinaire, collective, d'une époque, le « je ne sais quoi », ce « quelque chose » qui ont frappé l'imagination, se sont cristallisés — et voici la tradition créée.

Quant au progrès, il tient dans une évolution des goûts, d'un certain genre de pensées qui changent avec chaque génération, dans son désir de bien-être ou d'affranchissement. Aussi le progrès est-il surtout matériel, se manifestant notamment dans les transformations matérielles issues des découvertes scientifiques.

Au théâtre, le progrès se réalise dans la présentation, l'abandon des règles traditionnelles, par des modifications dans les conventions sociales. Voyez *La Rafale*. A son époque, la pièce marquait une révolution. On la joue à la Comédie-Française aujourd'hui, et nul ne comprend pourquoi elle put être considérée comme révolutionnaire : résultat d'une évolution, d'une transformation dans les habitudes. Ce qui, jadis, apparaissait comme exceptionnel a pénétré les mœurs, les usages...

En musique, le progrès se manifeste d'ordinaire par une complexité orchestrale plus grande, par la conquête de timbres nouveaux, par la rupture avec des règles vieilles ou l'adoption de formules neuves pour créer des effets nouveaux. Mais très vite, comme pour *La Rafale*, on s'accoutume à ces impressions qui furent d'abord exceptionnelles...

En réalité, toute évolution ramène à la simplicité ; puis les complexités reviennent, sont abandonnées pour « le plus simple ». Cette simplicité représente le mouvement de la vie que figure, si vous voulez, la loi des flux et reflux de la mer. La marée quotidienne, le jet le plus compliqué des vagues, jusqu'aux coquilles abandonnées sur la plage, sont les images du « traditionnel » et du « progressif ». Tous deux obéissent finalement à la loi du retour à l'éternelle simplicité nécessaire. Seulement, cette simplicité est constamment enrichie de toutes les expériences vécues : la loi des flux et reflux de la mer, si simple, possède des causes, et représente elle-même une cause riche de mystères à pénétrer...

Les progrès matériels au théâtre fournissent des possibilités multiples de réalisation du Beau, pour les auteurs, les acteurs et le public. Mais la diversité des intérêts souvent hostiles les uns aux autres dont vivent les gens de notre siècle conduisent à une réduction constante des temps de loisirs. D'où impossibilité pour eux de bénéficier de ces progrès et pour nous de les appliquer...

Vous nous parlez des Russes : leur instinct artistique est formidable — terme consacré ! Ils excellent à créer le mouvement individuel ou collectif et nous éblouissent par la magnificence asiatique des couleurs. L'immensité de ce sol, avec son innombrable population permet de vastes réserves de sensibilité, encore endormie, du reste, mais qui, de temps en temps, se réveille grandiose, dans une personnalité fantastique. De la fraîcheur, de la naïveté, la hardiesse d'un peuple riche en sève, pas trop civilisé, et puisant dans l'abondant folklore des ancêtres, dans les traditions, les légendes, l'histoire...

Chaque peuple a son caractère, son tempérament. Les Français possèdent un passé si plein de joyaux, d'expériences creusées et approfondies encore par l'intelligence et l'esprit, de culture accumulée, qu'ils peuvent, sans gêne aucune, subir des influences, les absorber, les clarifier puis les restituer plus pures, « classées », si j'ose dire.

C'est pourquoi le but est de toujours travailler mieux, d'utiliser

toutes ses forces d'enthousiasme. Et notre œuvre est difficile, car le théâtre est un art passerager, un art de mode qui s'adresse surtout à la masse, pas à l'élite.

Espérons l'éclosion d'œuvres géniales, attendons-les sans être certains qu'elles nous seront données. Et même si l'œuvre créée reste incomplète, inachevée, mal réussie, on lui doit la déférence que la sincérité de l'auteur appelle. J'aimerais voir la masse manifester à l'égard des œuvres d'art de la curiosité, un désir de comprendre, un espoir d'aimer dont elle fait grandement défaut, à l'époque actuelle. Vis-à-vis de l'art, il y a nécessité de ferveur préalable qui remplace le snobisme, et de foi qui balaye l'incrédulité. Il serait bon que se rétablissent certaines croyances instinctives des générations précédentes, avec l'enthousiasme qui les animait et la volonté de saisir ce qui relève vraiment de la beauté et de l'intelligence.

GEORGES RICOU.

M. PAUL ABRAM

Directeur de l'Odéon.

Vous me citez une belle pensée de Saint-Martin : « L'esprit de l'homme n'est pas une table rase, comme l'a dit Locke, mais une table rasée, dont les racines restent encore et n'attendent que la réaction convenable pour germer. »

Ces racines constituent le fond de toute œuvre humaine et il faut discerner le fond de la forme. Evidemment, cette distinction est difficile et dépend du degré de culture de celui qui lit, voit ou écoute.

Le fond de la nature humaine représente le permanent, l'éternel. Revêtez-le de tous les oripeaux possibles ; habillez ce sens profond, interchangeable des choses, de toutes phrases diverses, déchirez la forme, vous retrouverez toujours la même « histoire ».

La forme varie suivant l'époque. Le génie est celui qui, ayant su tisser le plus parfaitement possible la robe de son temps, en couvre la matière riche et dense des pensées et sentiments qui ne meurent pas chez l'homme. L'« immortel » du fond assure l'immortalité de la forme. Aussi la jeunesse, la vérité de l'œuvre géniale se conservent-elles siècle après siècle et défient les transformations des mœurs, des conceptions, même de la langue.

Par contre, l'œuvre d'une époque, celle que le génie n'a pas martelée, illuminée, cesse d'être vraie si elle n'est pas interprétée dans son style son vocabulaire exacts, ses costumes, toute l'atmosphère des années ou elle fut créée. Et si cette « œuvre d'époque » a pu résister au temps, c'est que certainement, suivant la parole de Bataille, elle contenait « une part de vérité »...

Je vois fort bien Célimène et Alceste vêtus en conducteurs d'une Rosengart, ou en usagers du métropolitain. Mais impossible de moderniser la Silvia de Marivaux : les modèles de Fragonard ou de Watteau ne sont plus les nôtres...

Comment parler dès lors de « tradition » et de « progrès » ?

Nous avons le chef-d'œuvre, il appartient à tous les temps, auquel s'oppose le chant d'une époque qui peut être joli mais qui est éphémère.

On ne peut se baser sur la stabilité du public pour déterminer une formule de la « tradition » et du « progrès ». Car les goûts du public changent d'une génération à une autre. *Ubu-Roi* faisait rire nos pères, il nous ennuie.

Quant à l'interprète ?... Je renvoie au *Paradoxe sur le Comédien* de Diderot. Pas de « tradition », pas de « progrès ». Mais je ne veux pas être juge. Et si Diderot pense que les grands comédiens ne sont pas ceux qui restent sur la scène les esclaves de leur très forte émotion, mais qui, redevenus calmes, calculent leur expression et raisonnent leur jeu, — je crois simplement que l'acteur (comme le metteur en scène) doit apprendre à rester le serviteur soumis de l'œuvre qu'il interprète. N'y a-t-il pas plus de génie à jouer la pièce qu'on joue, qu'à jouer l'homme qu'on est ?

PAUL ABRAM.

M. GEORGES BRAVARD

Directeur de la Gaîté-Lyrique.

Le public me demande des œuvres dont il connaisse la réputation et dont les motifs lui sont familiers. Il sait que ces opérettes et opéras-comiques du répertoire lui permettront de rire et le distrairont.

Le public m'impose aujourd'hui des œuvres gaies, il aime les

ouvrages qui flattent les yeux, caressent les regards avec ses décors aux éclats variés, ses costumes riches et sa mise en scène importante. Rire, rire encore, être ébloui : tel est le désir des spectateurs. Le progrès ? Mais on ne me demande pas d'œuvres nouvelles qui surprennent et qu'on ne comprend pas toujours...

Mon public ? La grande bourgeoisie de Paris et de la province qui aime la tradition. Des familles qui ne vont pas à un spectacle uniquement pour y entendre un interprète, connaître un auteur en renom, jouir d'une salle récemment construite. Un public qui aime se retrouver dans ce qu'il appelle son théâtre, afin de s'y délasser, de s'amuser...

J'ai monté cette saison *Véronique*, *Manon*, *Werther* avec des recettes égales à celle du théâtre de l'Opéra-Comique. Mais les habitués boudent toute tentative de formule nouvelle : en effet, j'ai provoqué récemment un referendum, et obtenu vingt mille réponses : tous ont confirmé leur désir : en premier lieu des œuvres du répertoire.

Ma volonté demeure impuissante. Je ne puis résister au courant. Comment pourrais-je imposer à cette foule mes idées de renouvellement, d'agrandissement du fonds lyrique trop habituel d'opérettes et d'opéras-comiques.

Qui ne connaît pas un compositeur, ne le comprend pas. Reconnaissons que la musique ne s'adresse pas à tout le monde, notamment aux fidèles du cinéma. Pour goûter une œuvre lyrique, il faut avoir été élevé dans la compréhension de la musique, il faut la « sentir ». Or, la jeunesse actuelle, dans son amour pour le sport, se dresse en ennemie du théâtre et particulièrement de la musique. Les jeunes gens dédaignent ces soirées intimes où jeunes filles, sœurs et cousines, interpréteraient quelque sonate de Beethoven, chanteraient un lied de Schubert... Il n'y a plus de foyer... Les parents vont seuls au théâtre, la jeunesse court au cinéma.

La scène lyrique est aujourd'hui réservée à une élite, à une minorité. Un ancien directeur d'un grand théâtre me disait dernièrement que la clientèle lyrique se réduisait, à Paris, à vingt mille personnes, toujours les mêmes, dans les salles de spectacles. Et comme elles redemandent les œuvres du répertoire, celui-ci ne change pas et finit par s'user... Il ne s'agit point de « tradition », mais d'ornière profonde... Et quant au « progrès », le cinéma ne représente-t-il pas le moindre effort : sauf de rares exceptions, il flatte les goûts médiocres, n'alimente pas le sentiment supérieur, dédaigne la subtilité de l'âme. Celle-ci, du reste, demeurerait incomprise, on ne la distinguerait point. On n'a d'attention que pour les aventures policières ! L'esprit humain se déforme, la mentalité publique se nivelle vers le bas...

Je perçois l'impasse qui nous guette si les pouvoirs publics n'acceptent de soutenir les associations musicales, à Paris et en province. Ne pronent-ils pas le sport dans les lycées et les collèges ?... Je ne suis pas adversaire du sport ; je le pratique. Mais le football et le tennis nuisent à cet échange sacré, que représente la musique, avec le cœur, l'intelligence de l'homme, langage spirituel qu'il faut apprendre...

En réalité « tradition » et « progrès » sont des termes faits pour voiler les faiblesses et les vices de l'homme. Traditionnisme signifie : répugnance à sortir d'une ornière où tout est sécurité et mol assoupissement dans l'inutilité de réfléchir. Progressisme, l'autre plateau de la balance, comporterait : communion avec certaines qualités de vibrations nouvelles soumises par des auteurs au public ; mais celui-ci ne possède pas les facultés réceptives nécessaires. Son éducation, son instruction restent à faire ?... Remarquez que le cinéma pourrait constituer un véritable progrès. L'intelligence, dans cet art nouveau, doit porter sur la mise en scène, le chant, la musique, l'interprétation — qualités qui réunissent celles de l'homme du cinéma et de l'homme du théâtre...

J'ai l'intention, dans mes spectacles futurs, de conjuguer le film et le théâtre : une opérette filmée sera suivie d'une opérette théâtrale. Je mettrai ainsi à la disposition du public les moyens de juger l'art du spectacle sous ses différentes formes...

Car, en définitive le public demeure un excellent juge : il possède l'instinct de la raison.

Mais il faut l'éduquer, l'instruire : la cause est entendue. Dès que je veux m'évader de formules traditionnelles, il m'y replonge. Il a sifflé... *Carmen*. Bien, nous nous en souvenons. Mais... constatation grave pour notre époque : aucun auteur ne compose une œuvre digne d'être sifflée, puis imposée...

Tradition et progrès, dites-vous. C'est toute la lutte entre le passé et l'avenir, effort inévitable. Le théâtre, la scène, les pierres elles-mêmes ont une âme, une aura. Chaque fois que vous tendez vos forces vers quelque renouvellement, vous vous heurtez à cette aura des murailles : elle vous repousse, invaincue, mais non invincible... Pour la vaincre, il faut de la volonté et de la persévérance...

GEORGES BRAVARD.

M. GEORGES BERR

Sociétaire honoraire de la Comédie-Française.

Je ne crois pas au « progrès ». Ce terme ne peut se rapporter au théâtre. Des « évolutions » existent qui sont des adaptations aux mœurs, des renouvellements de formules : celles-ci deviennent désuètes et d'autres les remplacent.

La « tradition » connaissable grâce aux comédiens du temps, représente l'esprit de l'auteur.

Les « traditions » sont constituées par de mauvaises habitudes que, cependant, l'on respecte. Ainsi dans *Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, les comédiens qui jouaient le rôle de Pasquin ont souvent ajouté des mots contraires à l'esprit de la pièce ! Pourquoi ?... Dans *Les Précieuses Ridicules*, Jodelet enlevait l'un après l'autre ses gilets. Rien ne prouve que Molière eût dicté ce geste. Cependant on l'a maintenu : il y a la bouffonnerie...

La véritable « tradition » respectable est celle qui respecte le texte et son esprit avec les légendes qui l'entourent... Le théâtre n'a pas progressé depuis Eschyle, Euripide et Sophocle. Il ne peut pas évoluer comme la littérature, parce qu'il est essentiellement un art conventionnel. (De grands écrivains ont écrit de mauvaises pièces : Balzac, *La Marâtre*; Flaubert, *Le Château des cœurs*.)

Seule la « tradition » compte. Aussi, pour le tricentenaire de Molière, ai-je essayé de rejoindre la volonté du génial comique en jouant les ballets comme ils durent être représentés chez Fouquet, à Vaux ou à Versailles. Il y eut reconstitution du *Sicilien*, du *Mariage Forcé*, de *Pourceaugnac*. La « tradition » que l'on a violée par la suite, se retrouve dans l'alliance du ballet et de la comédie. Jouer ces trois œuvres sans l'agrément de la musique et du ballet, c'est en trahir l'esprit. De même pour *Les Fâcheux* et *L'Amour médecin*... Je le répète, la vraie « tradition » réside dans l'idée de l'auteur que nous révèlent plus ou moins exactement notre intelligence, notre inspiration. Alors que les « traditions » ne contiennent souvent que les résultats des effets recherchés par les comédiens...

Ne croyez pas prouver le sens éternel d'un chef-d'œuvre en portant sur la scène robes et accessoires, modes qui changent tous les vingt ans. Nous avons joué *Le Barbier de Séville* à Anvers, en habits modernes. Les costumes n'étaient pas arrivés. On fit une annonce au public. Dehelly, dans le rôle d'Almaviva, relevait son pardessus avec sa canne. Sans épée ni cape, l'effet produit resta le même. Dans un concert, j'ai interprété avec les deux Mounet le premier acte du *Misanthrope* en habit... Mais il n'est point besoin d'ériger des exceptions en règles. La beauté peut y perdre. Les effets des projecteurs électriques que Molière eût certainement employés, sont beaucoup plus puissants avec les richesses et le déploiement décoratif des ballets. Toute la manifestation esthétique serait éteinte s'il y avait « fracs » et « jupes courtes ».

Les changements de décors et de costumes ne constituent pas un « progrès ». Mais l'« évolution » existe : les comédies d'intrigue sont remplacées par des comédies de caractère ; il y eut l'*Hôtel de Rambouillet* puis la *Préciosité*. Du romantisme on « évolua » au « réalisme ». Durant un voyage, à Copenhague, alors qu'Ibsen faisait fureur en France, un Danois put me dire : « Ibsen ! un pompier. C'est notre Scribe ! » De Maeterlinck au pirandellisme — quelle « évolution » !

La vérité est celle-ci : les formules fatiguent vite, on en cherche de nouvelles et l'on retombe dans l'« éternelle tradition » du théâtre, toujours le même, puisque « conventionnel ». Conventionnel, parce qu'on évoque, on « ressuscite » en deux ou trois heures, sur la scène, une « histoire » qui, en réalité, dure des années. Conventionnel le théâtre, parce qu'il obéit à travers les siècles à la « loi du quatrième mur ». Il n'est pas question du quatrième mur des Russes, celui qu'ils tracent invisiblement entre la scène et le public, ne « jouant » pas, mais « vivant »... Non : la loi du quatrième mur (celui qui n'existe pas) est éternelle au théâtre ; la rampe représente cette quatrième clôture, le public est derrière...

Je prétends que les Dullin, les Juvet, les Copeau, les « Compagnies des Quinze », les Baty, obéissent *nolens, volens*, à ces règles conventionnelles et lorsqu'ils pensent s'évader complètement des conventions, ils y reviennent obligatoirement.

Il est une troisième nécessité à laquelle le théâtre doit se soumettre : le public est un éternel enfant. Il veut toujours son « histoire » : « Il était une fois »... Voilà qui condamne la scène à une « action dramatique ». Jamais une pièce sans action ne réussira, — ce sera de la littérature ! Ainsi *L'Abbesse de Jouarre* d'Ernest Renan, *Le Neveu de Rameau* de Diderot, *La Mort de Socrate* de Lamartine. Les plus beaux dialogues et les conversations les plus stylisées ne sont pas « scéniques » si l'action dramatique demeure absente. Le public veut être ému.

Ces trois conventions interdisent tout « progrès » au théâtre.

Il y a donc transformation de formules et changement de modes. Savez-vous pourquoi la tragédie meurt à notre époque ? Parce qu'il n'y a pas de grand tragédien. Ressuscitent des Talma, des Rachel, des Mounet-Sully, et la vogue du genre tragique renaîtra. Revienne un bel acteur romantique et nous pourrions nager en plein romantisme... Il nous faut aussi un auteur de génie. Les « experts », les « gens de métier » ne résistent pas au temps. Où sont les triomphes que Thomas Corneille connut de son vivant ? Picard, Sardou, Scribe nous émeuvent-ils encore ? Cependant le Sardou de *Nos bons villageois* ne ressemblait plus à celui de *Madame Sans-Gêne*. Bernstein, aujourd'hui, se renouvelle ; il cherche... Molière, le génie, a évolué en partant de la comédie italienne pour aboutir à la comédie de caractère...

Non l'« Art » ne progresse pas. Le progrès n'appartient qu'à la Science, à la victoire sur l'inconnu. Connaissiez-vous un sculpteur plus grand que Pnidiad, un peintre plus génial que Rembrandt, un homme de théâtre plus puissant qu'Eschyle ou Shakespeare ?

Le théâtre évoluera, cherchera à concilier, à rapprocher la Vie et l'Idéal ; il ne progressera pas...

GEORGES BERR.

M. FIRMIN GÉMIER

Ex-Directeur du Théâtre de l'Odéon.

Je ne distingue pas le progrès de la tradition. En effet, aujourd'hui on ne trouve pas, on retrouve...

J'arrive à prétendre que je suis un homme du moyen âge ou de l'antiquité. Notre vie sociale ne nous ramène-t-elle pas à ces temps disparus ? Et toutes mes idées sont parentes de celles que pouvaient avoir les hommes d'un passé lointain.

Je ne conçois pas qu'une œuvre, un travail quel qu'il soit, ne puisse être utile à la masse. Les chefs-d'œuvre pour une classe de vingt personnes n'existent pas. A celui qui se récrierait contre mon affirmation, je répondrais : Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Molière, Calderon. Ces créateurs tenaient à émouvoir aussi bien les ignorants que les lettrés de leur siècle.

De plus, et comme l'a dit Jules Lemaitre, je crois : des chefs-d'œuvre ont été possibles à certaines époques parce que les auteurs ne songeaient pas à gagner avec le « nerf de la guerre ». Le seul progrès qu'on puisse réaliser actuellement serait de vivre avec cet idéal : servir les hommes, leur être utile.

Toutes mes conceptions, mes idées sont filles de cet idéal et mènent à ce but. Toutes les trouvailles de mon inspiration sont l'écho des pensées de ceux qui sentaient comme moi. Lorsque je quitte la rampe, c'est pour retourner sur la place de la Cathédrale, au milieu du peuple d'autrefois qui s'émouvait au spectacle donné pour lui par un poète et des interprètes nés de lui. Si demain un génie du théâtre renouvelait la forme actuelle, certainement, il posséderait en lui, en les résumant, les aspirations, les sentiments du peuple dont il se ferait inconsciemment le secrétaire. Et le peuple, dans son enthousiasme de retrouver sa pensée et son cœur magnifiés par un poète, consacrerait le chef-d'œuvre...

Les traditions ne représentent à mon avis que les anneaux d'une chaîne dont le premier chaînon date des débuts de l'humanité et qui ne connaîtra pas de fin. On ne trouve pas, on retrouve. Salomon l'a écrit : « Nul ne peut dire : voilà une chose nouvelle ; car elle a été déjà dans les siècles qui se sont passés avant nous. »

Aussi bien ne faut-il pas confondre « la tradition » et « les traditions » !

Les traditions constituent des modes réalisés par chaque grand artiste et qui meurent avec ce tempérament. Je ne parle que de la tradition naissant de l'œuvre elle-même et des conditions où elle a été créée. Ces conditions sociales, économiques, politiques, historiques eurent leur influence sur la conception du poète. Cette tradition demeure immuable, elle fit loi auprès des interprètes du passé, elle commande aujourd'hui, elle ordonnera dans l'avenir.

Un exemple de mode devant disparaître avec un tempérament. Je suis un admirateur de Meyerhold, mais ne partage pas toutes ses idées. Ainsi j'ai vu jouer à Moscou *Le Malheur d'avoir de l'esprit* de Griboedof. Meyerhold monta la pièce avec beaucoup de soins et sa femme, grande comédienne, interpréta son rôle avec le talent d'une jeune Réjane. Or, de nombreuses scènes n'existant pas dans le texte furent ajoutées avec des tableaux inventés par le metteur en scène. Ainsi une décoration figurait un tir forain. J'interrogeai Meyerhold. Il me répondit : J'ai

voulu accentuer la satire de Griboedof et mieux montrer au public d'aujourd'hui la frivolité d'une société dont les membres s'égayaient à abattre des pipes !...

Un dernier mot. Je pense à nos théâtres subventionnés. Leur ambiance transforme en « vieillards » les spectateurs et les acteurs même les plus jeunes, ceux qui seraient les plus ardents à renouveler, à innover. Les abonnés veulent réentendre les comédies, les tragédies, les opéras, tels qu'ils les ont toujours aimés, interprétés dans les formes traditionnelles. Toute nouveauté de forme, de fond, de conception les déconcerte, leur déplaît... Le critique le plus averti, le plus indépendant, le plus jeune aussi, succombe dès que cette atmosphère si conventionnelle l'enveloppe, le pénètre...

Vraiment, pour innover, retrouver la tradition, l'unique espoir qui reste aux esprits libérés est le théâtre indépendant.

FIRMIN GÉMIER.

M. LOUIS LALOY

Secrétaire général de l'Opéra.

Il me semble que le point de départ réside dans le sens véritable du mot « progrès ». L'acception qu'à l'accoutumée on lui donne est celui d'« amélioration ». Que ce soit dans un salon ou un laboratoire, l'habitude veut, qu'à raison ou à tort, ce terme signifie : l'état actuel est préférable au précédent. Non. Le progrès représente simplement une marche, un déroulement dans le temps sans impliquer nécessairement une amélioration, un embellissement, dans la manière de vivre. Aujourd'hui n'est pas plus parfait qu'hier ni forcément plus déséquilibré que demain. On note les changements qu'une époque apporte, ou que la période antérieure a réalisés après une plus ancienne. Et on appelle « progrès » ces transformations...

Ces fausses conceptions passent, hélas ! des domaines politique, électoral aux terrains scientifique, artistique. Et on ose dénommer progrès ce mode de provoquer artificiellement, de propos délibéré, des œuvres qui doivent ne pas ressembler à celles d'hier, et qui, en définitive, ne ressemblent même à rien du tout.

Musiciens, peintres, littérateurs partent de cette définition erronée du progrès, non du sujet profond à traiter, de l'œuvre de beauté à créer. Que peut, dans ces conditions, devenir cette œuvre. Alors que le poète se refuse à ciseler des vers rimés, jetant par-dessus bord la cadence et la rime ; que le peintre défie la perspective et trouve naturel le cubisme, et que le musicien ne trouve plus nécessaires l'orchestre, l'harmonie traditionnels.

En effet, certains musiciens se fabriquent un orchestre adéquat à leur originalité. Dans *Apollon*, Stravinski n'emploie plus que des cordes, dans sa *Symphonie de Psalms* il supprime les violons... Le créateur se place volontairement dans des conditions différentes pour faire du nouveau.

On court après le progrès uniquement vu sous l'angle des moyens matériels. Qu'importent la non-vérité, la non-beauté de l'œuvre, il faut qu'elle soit neuve. Cette ambition, commune aux jeunes artistes conduit à un désarroi général. Résultat : il devient difficile de trouver l'œuvre qui recèle une pensée saisissable, une conviction, une émotion, en un mot — une âme ! Ce mot dit tout. L'attention, la volonté sont entièrement dominées par les procédés techniques qui occupent le talent de l'artiste...

Il ne s'agit plus d'œuvres, on nous propose des expériences de physique, de chimie, quelquefois de mathématique artistique.

Permettez une comparaison avec le langage. L'œuvre d'art est une langue, une expression verbale, musicale, picturale de pensée. La conception exprimée doit être, par définition, communicable, transmissible à une certaine communauté, sinon à l'humanité entière, au plus vaste ensemble possible. Le fait qui justifie l'analogie avec le langage consiste dans cette communicabilité à un groupe d'êtres.

Des changements peuvent être introduits dans les modes de s'exprimer verbalement, artistiquement, dans la technique de l'Art. Mais de par la destination même de l'Œuvre — devant être communicable, compréhensible — ces modifications ne peuvent devenir arbitraires. L'auteur n'est pas seul maître de la langue. Des néologismes sont possibles, mais dans le contexte même, expliqués par les autres vocabulaires. Si tous les mots sont inventés, on ne comprend plus rien...

Et puis n'oublions pas que les idées élémentaires paraissent les plus neuves, et que la simplicité semble révolutionnaire...

Comment le changement s'accomplit-il ? Par actions et réactions : des auteurs, du public, dans les conversations où, pour telle ou telle

raison, la manière nouvelle de s'exprimer, adoptée, s'incorpore dans la langue. Beethoven a imposé de nouvelles façons de composer. Wagner a transformé la musique encore davantage. Cependant, quelque novatrice qu'elle soit, une œuvre doit reposer sur un vocabulaire admis, un fond intelligible. Si vraiment, un artiste, digne de ce nom glorieux, innove, c'est que sa conception à formuler l'y a contraint, c'est qu'autrement il n'aurait pu se réaliser, s'exprimer...

Le risque demeure grand. Le hasard intervient-il ? Le créateur sera-t-il compris, sa forme sera-t-elle adoptée ? Jouera-t-il quitte ou double avec le public ?... Ce sont d'autres questions.

Les grands artistes portent une pensée dont la nature les oblige aux moyens inédits pour se manifester, et fait trouver ces moyens...

Malheureusement, aujourd'hui, les termes du problème sont renversés. On emploie les moyens inédits avant de tenir, de mûrir, d'approfondir la pensée que ces moyens devraient exprimer...

L'art actuel est contaminé par le déséquilibre, le désordre, tout le bouleversement provoqués par notre civilisation mécanique, machiniste et matérialiste. Que nous réserve l'avenir ? Les hommes guériront-ils du mal qui les ronge depuis longtemps, ou bien succomberont-ils ?

Manifestement, nous vivons sous le signe de la folie. Mais des temps plus sages doivent venir. Un ordre nouveau est à fonder. Et l'Art reprendra sa mission de Lumière et de Beauté.

LOUIS LALOY.

M. CHARLES DULLIN

Directeur de l'Atelier.

Le problème de la tradition et du progrès au théâtre est vaste et riche de données très complexes.

Le bouleversement causé en Europe par la guerre a créé, de l'est à l'ouest, des courants de conceptions, de pensées, de sentiments nouveaux. Incontestablement, ce monde d'idées régénératrices, enfanté après la tourmente, fit naître en France et à l'étranger, en ce qui concerne le théâtre, un même besoin de rompre avec toutes les routines. S'affranchir du livresque, passer aux ordres de la réalité, de l'action, faire fi de toute théorie, de toute spéculation en désaccord avec la vie intérieure : telle fut la volonté de l'élite théâtrale qui se consacra un peu partout en Europe à des essais constructivistes.

Léonard de Vinci le disait : « Fuis les préceptes de ces spéculateurs dont les raisons ne sont pas confirmées par l'expérience ». Or, la vraie expérience est celle de la vie intérieure. Il y avait une dramaturgie périmée, fille du romantisme ou du naturalisme, qui asservissait l'art. Il fallut s'en libérer et rejoindre la grande tradition classique. Ce puissant courant de retour aux bases solides traditionnelles du théâtre de l'âme — puisque de vie intérieure — se manifesta dans les pays différents suivant leur tempérament.

Personnellement, je retournai à la comédie italienne avec ses éléments si pleins de vie, de plastique, de musique, de mouvement.

Evoker le mouvement, à notre époque, c'est presque inévitablement faire surgir l'image du cinéma. Pourtant non : le mouvement existe dans un jeu sobre mettant en lumière la force d'un drame tout intérieur. Mais, puisque je viens de parler du cinéma, disons que j'estime fort exagérées les tentatives faites pour mêler le théâtre à cet art si jeune encore. Nul moyen du cinéma ne rajeunira le théâtre : car celui-ci est un art d'une netteté, d'une pureté absolues. Aussi faut-il lutter contre l'écran en redonnant à la scène toute sa vertu aristocratique. Celle-ci correspond à un besoin réel, intellectuel et spirituel, de notre époque.

C'est pourquoi je parle du retour à la tradition classique. Ce qui ne signifie point recul. De quoi est faite la tradition ? De la réalisation artistique la plus belle, la plus... « actuelle », à une époque donnée. Cette tradition peut agir en réaction complète contre le goût du temps. Retourner aux classiques est agir en homme de progrès et de tradition à la fois : en effet, plus que les modernes, les classiques demandent qu'on les aborde simplement si l'on se propose d'en bien pénétrer l'esprit. Hélas ! cette simplicité doit être considérée comme un progrès, car notre siècle compte trop de sceptiques... Notre tâche consiste donc à rejeter le mauvais et le malsain importés chez nous par un certain américanisme, et à répondre à l'élan spirituel de notre temps. Nous le pouvons, nous, Français, puisque nous avons la chance de posséder comme étalons les œuvres de nos grands classiques.

Aussi, avec tout ce passé de richesses intellectuelles et spirituelles, n'avons-nous pas à imiter Russes ou Allemands. Je reste parmi les

premiers à admirer les travaux des Russes, les efforts germaniques. Mais impossible de nous comparer à eux ou de les opposer à nous. Il n'y a pas d'esperanto théâtral. Tous travaillent suivant les mêmes conceptions, pour le même but ; mais, avec la diversité des tempéraments, les œuvres produites portent le sceau de beautés différentes. Les Allemands se trompent parfois quand ils interprètent Molière et nous commettons bien des erreurs lorsque nous montons des pièces étrangères.

La grande loi : ne pas vouloir échapper à son tempérament ni forcer sa nature. Soyons sincères, simples. Aidons la vie intérieure à se manifester.

CHARLES DULLIN.

M. GASTON BATY

Directeur du Théâtre Montparnasse.

Ne parlons pas de « Tradition » ni de « Progrès »...

Le temps viendra qui nous ramènera au passé où il y eut « un » théâtre, c'est-à-dire « un » public. Aujourd'hui nous nous trouvons en présence d'un émiettement de publics, de tout petits publics.

Or, toutes les grandes formes dramatiques naquirent à des époques où l'auditoire réagissait d'une façon grégaire. Lorsque les Athéniens s'assemblaient pour voir (non entendre) leur Eschyle, les spectateurs possédaient une foi, une sensibilité communes, presque celle des initiés à une seule et même religion. Il y avait réaction collective, unifiée, peut-on dire. Cette même foi se manifesta aux siècles des « Mystères », en France, en Angleterre sous Elisabeth, en Espagne avec Calderon.

La force du théâtre russe actuel est de réunir un public pénétré d'une croyance mystique grégaire. Dans l'Europe centrale et occidentale, au contraire, aucune unité n'existe dans l'éducation, la formation intellectuelle, dans la vision du monde, ce que les Allemands appellent « Weltanschauung » et les Russes, vous le dites, « Mirosozertsanie ».

Pour réaliser la grandeur, un public et un auteur au large « Weltanschauung » sont nécessaires. Tandis qu'actuellement, nous avons autant de formules théâtrales que de petits publics, tous restreints et s'excluant les uns des autres.

Impossible de parler « tradition » et « progrès ». Il existe des mouvements qui sont ou veulent être traditionalistes, d'autres qui sont ou veulent être de rénovation. En réalité, notre action se borne à des expériences dramatiques faites le plus honnêtement possible : nos fils ou petits-fils hériteront des résultats...

Vous me parlez de décors, de lumière. Le « progrès » ne réside pas dans le métier. Le problème git tout entier dans le grand art dramatique et son essence se trouve dans la puissance de l'auteur. Les instruments — lumière, mise en scène — nous les possédons, mais l'âme du public, l'âme du génie manquent... Du reste, on ne peut adopter une fois pour toutes un style, un procédé de mise en scène. Les metteurs en scène traditionalistes obéissent simplement à leur paresse, à la loi de l'habitude. D'autre part, une pièce ancienne habillée d'un décor moderne ou prétendu moderne, est trahie... Une transposition plastique et mimique dans le style de l'auteur est utile, vraie, nécessaire : l'esprit de la pièce et celui de la mise en scène doivent être parents...

Certains Russes, à ce propos, ont adopté des procédés qu'ils ont déclarés modernes et qu'ils n'appliquent pas toujours avec discernement. Granovski, Meyerhold, Piscator, Wachtangof ont la chance d'avoir un public. Leur erreur consiste à revêtir d'un genre décoratif une pièce conçue pour un autre système. C'est ainsi que Meyerhold se fourvoie, se trompe avec génie...

En somme, la France, l'Europe centrale, surtout les pays anglo-saxons ne semblent pas en état de réaliser un mouvement de rénovation en profondeur. Et ce, par absence d'unité dans la sensibilité du public et faute de grands auteurs dramatiques que seul un public unifié pourrait faire naître.

La Russie, et c'est un avantage, possède ce public. Rien n'empêche d'espérer qu'elle puisse susciter l'auteur attendu. Cependant, si ce dernier venait, il serait immédiatement paralysé par la conception du théâtre qui règne dans ce pays : au lieu de considérer l'art dramatique comme but en lui-même, on le regarde comme moyen de propagande politique et on prétend le subordonner à la vie réelle.

Or le théâtre a pour fonction de créer à côté de la vie réelle une vie différente où le spectateur puisse s'évader... Le théâtre doit représenter non pas la vie ordinaire, mais un mode supérieur d'existence.

Vouloir se servir de la réalité pour évoquer dans l'œuvre dramatique

les problèmes qu'elle pose et les sentiments qu'elle agite, les idées qu'elle inspire — c'est vouloir que le théâtre mente à sa fonction essentielle de dispenser de l'oubli.

GASTON BATY.

M. SACHA GUITRY

Avoir une opinion me paraît à la fois grave et inutile. Pourquoi me fixer dans un avis qui m'obligerait au changement que je n'aime pas ?

Le classique a été moderne et notre théâtre moderne sera peut-être moderne encore plus tard. C'est le temps qui fixe le classique. Les hommes sont toujours des modernes.

J'ai horreur de tout mouvement, des groupes, des épithètes. Je regrette le nom qui formule, qui situe : il gâte mon plaisir. Ainsi « l'impressionnisme » n'aurait jamais dû exister. Les peintres n'ont pu créer cette école : on en cite trois qui n'ont jamais été des impressionnistes.

J'estime que les grands hommes ont toujours été des isolés. Le motif de cet isolement n'est-il pas dans la crainte d'être second ? Donc pas d'école, pas de progrès. Après la disparition du grand homme, les gens s'évertuent dans l'effort de constituer un groupement. Ce travail ne comporte pas plus d'intérêt que celui d'accumuler des statistiques.

Plus un homme est grand, plus son influence est mauvaise. Cézanne génie devient une catastrophe : il arrête l'éclosion, le développement des talents chez les individus : ceux-ci, en effet, se croient obligés à copier ce maître...

Autre aspect du problème... Henri Becque fut un homme de génie. Or, dans *Franz Hals* j'ai écrit : « Ceux qui devancent leur temps sont souvent des génies qui croyaient imiter des hommes de talent. » A l'appui de cette réflexion, je vous rappellerai ce fait : Henri Becque, en écrivant *La Parisienne* resta absolument convaincu qu'il allait em... Labiche. En effet, Henri Becque n'aimait pas le créateur de M. Perichon ; il l'a dit, et, égaré par sa colère, il alla jusqu'à prétendre que Marc Michel collaborait avec Labiche. En tout cas, Becque resta sûr d'avoir écrit une bonne pièce comique : ne présentait-il point *La Parisienne* au Palais-Royal ? Le fait demeure : le rôle de Simpon a été créé par Galipaux, acteur notoirement comique...

Je crois donc à des influences fort imprévues, — à l'action d'un auteur grave sur un écrivain comique. Le résultat, individuellement, peut être excellent. Mais, ceci, de personnalité à personnalité, je le répète, non collectivement, par groupe, école ou tradition. Encore pour cette action faut-il être vraiment « artiste », c'est-à-dire peintre, dessinateur, caricaturiste ou graveur...

Tradition ! J'ignore ce qu'est la tradition française... On ne peut devenir universel que si on est de son pays, de même que, pour être éternel, il faut rester de son époque. Aussi est-il dangereux de se dire « Français », comme il est mauvais de prétendre suivre une « tradition » : le penser c'est la trahir. On ne doit pas se contraindre en art : qui veut être « drôle » cesse de l'être ; qui affirme être « traditionaliste » tourne le dos à la « tradition ».

Le problème du passé, du présent, de l'avenir m'est étranger. Je crois aux progrès. Ce sont les progrès qui font croire au progrès.

SACHA GUITRY.

M. FERNAND JACOPOZZI

Décorateur illuminateur.

Je ne pourrai parler que de l'Art de la Lumière. Publicité, Urbanisme et Théâtre dépendent aujourd'hui, pour leur évolution, des progrès de « la lumière ».

Voyez les réalisations que j'ai tentées dans la décoration publicitaire. Pourquoi ne pas appeler manifestation d'intérêt « théâtral » le spectacle — véritable féerie enfantine — offert aux époques des étreintes par les grands magasins de Paris ? Les fillettes et garçons que la chance n'a pas favorisés peuvent jouir d'une véritable mise en scène amusante... Il est vrai que cette représentation dans la rue demeure si attrayante, que souvent les enfants sont condamnés à ne rien voir : les parents prennent leur place.

La question urbaniste exige une attention spéciale. En effet, les beautés architecturales méritent de ne pas mourir à la tombée du jour. Aussi cherché-je à les faire vivre grâce aux lumières dites irréelles. On appelle « à l'envers du soleil », c'est-à-dire « éclairage par-dessous », la manière d'éclairer un monument. Les Américains, les Anglais,

illuminent leurs édifices par des moyens fort industriels. Des pylônes établis à certaine distance, et d'une hauteur de vingt mètres environ, comportent de nombreux projecteurs en batteries, lançant des rayons presque parallèles au sol. La lumière pénètre ainsi dans un bas-relief autant par les parties profondes que par les saillies et aplatit totalement le sujet, l'œuvre architecturale.

Je m'attache, au contraire, à dissimuler des foyers sous le monument même. Ceux-ci, cachés, dégagent, de bas en haut, une lumière frissante, donnant un relief absolu à l'ouvrage. Ainsi a-t-on pu voir, dans les loggias du palais Gabriel, place de la Concorde, des détails architecturaux qui demeuraient presque imperceptibles le jour.

Dans le domaine purement publicitaire, l'image mouvante est nécessaire pour attirer les regards de la foule. Si j'avais exécuté, sur la Tour Eiffel, les simples lettres composant le nom « Citroën », je serais tombé dans une vulgarité inexcusable. Par contre, cette même publicité fugitive au milieu de quantité de visions décoratives, successives, animées, suscite un intérêt qui a pu frapper jusqu'aux Américains : pourtant ceux-ci passent pour les premiers « advertising men » du monde.

Reste l'éclairage des villes. On peut dire qu'il n'a pas changé depuis Louis XIV — sauf l'intensité. Pourquoi demander, à des foyers se trouvant sur des supports toujours disgracieux, à une hauteur insuffisante, le soin d'éclairer une ville ? Pourquoi ne pas fabriquer de puissants projecteurs montés sur les toits des maisons ?... L'un des nombreux bienfaits de ce progrès serait d'épargner nos yeux. Mais le problème demeure prématuré : quelques lustres, c'est le cas de le dire, et quelque argent sont nécessaires pour transformer l'éclairage des cités.

Il ne reste qu'à rapporter au théâtre les progrès accomplis en publicité et urbanisme.

Les théâtres, aujourd'hui, accueillent avec empressement tous les perfectionnements apportés à l'art de la lumière. Les Allemands restent incontestablement les maîtres en machinerie théâtrale, ils viennent en tête pour toutes les améliorations obtenues dans l'éclairage de la scène. Les Russes se manifestent avec maîtrise, en tant qu'ils restent artistes, dans la façon de se servir de la lumière.

Pour l'avenir, laissons la porte ouverte à cet espoir nouveau : des foyers lumineux produits par des moyens d'incandescence encore inconnus, très puissants, comme par exemple la lampe sans aucun filament ou le tube à lumière dite froide. Ainsi se transformera, suivant des modes imprévisibles, la technique théâtrale...

En un mot, la courbe de la lumière nous dépasse en vitesse. En effet, notre besoin de cette lumière, en philosophie, en art, en science, en économie domestique, s'accroît chaque jour. D'où stimulant de nos énergies inventives. Un jour viendra où les plombs ne sauteront plus, où les moyens de production seront au niveau des nécessités spirituelles, intellectuelles et matérielles, pour une « clarté » sans cesse grandissante parmi les hommes.

FERNAND JACOPOZZI.

Mme LIOUDMILA PITOEFF

Je ne puis obéir aux règles ; il m'est impossible de suivre les voies tracées par nos prédécesseurs.

Un exemple. Prenons-le dans la peinture. Quel sujet grandiose que le Christ et la Vierge, interprété des milliers de fois par de grands et petits artistes. Que de groupes, que d'écoles : les primitifs, les Flamands, les Français ! Ce sujet — le Christ — m'émeut toujours profondément. Si j'étais peintre, j'enrichirais certainement de quelque nouvelle manière les visions réalisées jusqu'à ce jour. Ce qui ne m'empêche pas d'aimer, d'admirer ces artistes de génie dont aucun ne ressemble à l'autre, et parmi lesquels Fra Angelico me touche particulièrement.

La tradition représente la forme définitive qu'ont prise certaines aspirations et recherches d'un peuple, d'un pays. Cette formule décisive a été trouvée, à un moment donné, par un individu, dans une heure d'inspiration, puis plus ou moins consacrée par la multitude. Ensuite, avec les siècles, il y eut travail de transmission où les êtres ajustèrent, corrigèrent, complétèrent et réadaptèrent ces modes d'interprétation. Ceux-ci m'intéressent : je les pèse, les analyse, j'atteins aux sources des besoins qui les ont fait naître. L'erreur de certains traditionalistes est de prétendre que l'art ne se développe point. Il faut laisser les portes ouvertes. Au demeurant, elles restent ouvertes, qu'on le veuille ou non. Qu'ils cultivent la tradition, ceux qui l'aiment ! Mais si quelqu'un innove, qu'on l'écoute, qu'on pénètre bien sa pensée.

Je ne crois pas aux mauvaises influences... Il ne peut y avoir de danger lorsqu'un être de génie, créant une forme neuve, donne naissance à une nouvelle tradition. Qu'il se manifeste. Etranger ou aborigène — dans quelque pays que ce soit — cet homme supérieur lui-même ne criera pas au danger si de puissants artistes viennent après lui... Mais étranger : pourquoi ?... Comme on les aime peu ces étrangers, on craint leur action. Celle-ci devient-elle possible ? C'est que dans un pays donné la sève locale s'est momentanément affaiblie. Et qu'importe ! Celui qui a suffisamment de force pour se défendre, stimulé, créera la Beauté !... Tous les « fruits », les cimes atteintes, ne servent-ils pas l'art qui ne connaît point de patrie !...

Les fleurs poussent, s'épanouissent en buvant toute la sève que leur fournit le sol. Mais le vent, la pluie, les rayons solaires portent de nouveaux éléments qui constituent autant d'apports, d'actions du dehors, matière étrangère que les fleurs ne rejettent point, qu'elles transforment pour leurs besoins. Le meilleur encouragement pour les artistes novateurs est dans le nombre des traditions ou formules se complétant les unes les autres depuis que l'art est né sur notre terre... Une humanité disparaît, une autre se développe sur un continent différent, et l'art renaît. Nietzsche n'a-t-il point écrit que l'unique justification de notre existence terrestre résidait dans le point de vue esthétique. L'homme n'est pas seul à réaliser l'artiste, à créer le Beau. Consciemment, inconsciemment, minéraux, végétaux, animaux, toutes choses qui vivent, respirent pour la Beauté, soupirent, aspirent vers elle...

Excusez une apparente digression, mais c'est au nom même de cette Beauté que, sans souci de progrès ou de tradition, l'artiste doit travailler à être toujours plus vrai. Car seul le Beau est vrai, et la Vérité seule est belle...

Vous me demandez les rôles que j'aimerais jouer afin de développer en moi, toujours plus, ce sentiment du vrai. Agnès me tente, cette enfant de Molière éternellement jeune, personnage toujours neuf qui échappe à toute détermination traditionnelle : elle est l'innocence parfaite, à la limite même de la ruse, elle ignore tout et découvre tout par instinct. Oh ! la merveilleuse subtilité avec laquelle Molière a su exprimer ces choses... Parmi les femmes de Shakespeare, je préfère peut-être Ophélie. Je cherche en elle la libération que procure la folie, dans le sens du détachement de tout ce que l'homme pense indispensable à son existence, des modèles inventés par la société, des lois, des conventions. Cette folie émancipe, c'est la folie poétisée... Juliette incarne une petite fille qui possède une maturité de femme extraordinaire. Dans quel cadre traditionnel ou quelle formule banale de progrès enfermer ces types d'héroïnes créés pour l'éternelle fraîcheur, une jeunesse sans fin, un aspect d'âme toujours nouveau...

Il y a aussi Jeanne d'Arc. Shaw lui-même n'a pu en révéler une nouvelle. Il n'en existe qu'une : matière inépuisable, haute, pure, et dont la plus belle image, à mon avis, fut sculptée par Charles Péguy. Ce grand écrivain français a compris le cœur de la sainte, il entre loin dans le mystère qu'il voit opérer en l'âme de Jeanne. Elle délivre la France, mais avec quelle émouvante, grandiose simplicité. Je ne connais point d'exemple plus élevé donné à l'humanité européenne. Malheureusement, la Jeanne telle que l'a exprimée Péguy demeure injouable... Alors que j'ai interprété près de trois cents fois l'œuvre de Shaw ! Avant chaque représentation, pourtant, ma tâche me semble de plus en plus difficile. L'action scénique me paraît presque toute artificielle, vaine. J'évoque cette glorieuse figure, je médite les paroles de cette Elue du ciel. En moi, très intérieurement, je revis sa vie, j'approche davantage son esprit. Et je crois sentir toute la Jeanne vibrer en mon être. Mais l'extérioriser, la présenter toujours plus vraie ? Comment répéter deux, trois cents fois le même geste ?... Qu'un peintre soit mécontent ou content de son dessin : il l'a fixé. Nous, interprètes, nous ne pouvons rien fixer. Je n'ai pas trouvé encore la manière d'exprimer définitivement notre sainte Jeanne. Chaque jour, la tentative recommence. Atteindrai-je au cœur du mystère ? Quel courage lorsqu'elle suit sans dévier cette ligne toujours droite depuis l'heure où elle entendit les « voix ». Une seule fois, la chair s'est troublée, le désespoir a pris le dessus : Jeanne a appris qu'elle serait brûlée vive. D'autant plus grandiose sa volonté de marcher forte, héroïque au bûcher...

Agnès, Ophélie, Juliette, Jeanne d'Arc... Peut-il y avoir une formule traditionnelle servant d'exemple pour donner vie à ces âmes différentes, les animer en grandeur, les représenter dans leur sens de jeunesse et d'éternité ?... Une règle, oui, peut-être, mais lorsqu'il s'agit de types moyens. Ainsi j'ai vu récemment des artistes japonais. Ils obéissaient à la tradition : toutes les manifestations extérieures chez eux : intonations, attitudes, gestes se trouvaient fixés comme pour

toujours et la fraîcheur de leur sentiment, intacte, transparaissait au travers de leur maintien cristallisé...

Quant au progrès... il existe, certes. Mais uniquement sur le plan matériel. La « vitesse » est le progrès de notre siècle.

Le plus grand artiste est celui qui, chaque matin, conduit sa pensée vers le principe permanent des choses : il est grand parce qu'il pénètre la grandeur qui, de tous côtés, autour de nous, se voile. Et le travail de cet artiste n'est point d'extérioriser tout de suite la connaissance acquise, le secret découvert, mais de bien les garder dans le fond spirituel de son être, afin que mûrissent les fruits de la grandeur...

LIoudmila PITOEFF.

M. GEORGES PITOEFF

Pourquoi distinguer le théâtre des autres arts ? Le problème demeure plus universel. L'art contribue-t-il au progrès, raffermir-il la tradition ? Vérité pour le tout, vérité pour le particulier : théâtre, peinture, sculpture, littérature.

J'ignore si des traditions existent et n'en respecte aucune. Il me semble que les hommes appellent « tradition » le sommet atteint par une œuvre ou son interprétation à un moment donné. Si vraiment le « génie » s'est manifesté à une époque, il résistera au temps. Et nous serons à son égard pleins de respect, nous nous en servirons dans tous ses éléments vraiment les plus hauts.

Mais du génie d'un ouvrage à la génialité de l'interprétation, quelle distance ! Molière a été joué de différentes manières. La tradition résiderait-elle dans chaque façon de l'interpréter ? Ce serait absurde. Une pièce peut être géniale, la manière de la présenter banale. Aussi devons-nous remonter au texte même. Pourtant ne rejetons pas absolument les formes traditionnelles, car celles-ci contiennent la fixation d'une certaine mesure qui elle-même renferme la « tradition ». Lorsque je disais ne pas respecter ces fixités, j'affirmais ma répugnance à en devenir esclave. Mais le progrès, la nouvelle manière d'interpréter Molière peut naître de la façon très attentive dont on se rattache aux modes anciens.

L'évolution transforme, la révolution brise. Ainsi Meyerhold rompt totalement avec le passé, avec tout ce que l'art russe a conçu de grand dans l'interprétation d'un Gogol, par exemple. Ses réalisations font l'effet d'un vaste feu d'artifice fort brillant pour les années présentes, et qui répond à la situation actuelle. Mais certainement Meyerhold sera oublié demain : on reprendra Gogol comme il fut interprété, en le réadaptant aux nécessités évolutives normales.

Comprenez bien. Si je rejette la tradition dans ses abus, ses routines, ses petites choses, je la soutiens dans ce que le passé nous a légué d'accomplissements parfaits. Et quand je parle des besoins évolutifs à satisfaire, je pense aussi bien à Gogol qu'à Molière. Dans plus de la moitié des cas, à la Comédie-Française, on applique à une œuvre géniale la manière dite traditionnelle d'interpréter la pièce, mode qui ne répond plus aux exigences du public d'aujourd'hui.

Personnellement, je n'ai jamais joué Molière. Je ne m'en sens pas capable, je ne le porte point dans le sang. De même Lucien Guitry n'aurait pu interpréter une pièce russe. Mais si je montais Molière, j'agirais certainement en révolutionnaire ; je couperais le fil de la routine. De tous mes vœux, j'appelle celui qui trouvera le Vrai, saura briser des moules, fera naître d'autres possibilités. Ainsi, à mon avis, la formule parfaite, l'esprit français le plus pur pour l'interprétation d'un génie comme Molière, se sont manifestés le jour où Lucien Guitry joua *l'Ecole des Femmes*...

La tradition demeure... aussi longtemps qu'un grand artiste vient, avec son âme, faire don à l'humanité d'une vision nouvelle...

GEORGES PITOEFF.

M. ANDRÉ BOLL

Décorateur.

Le « génie » n'est pas nécessaire au décorateur, interprète des auteurs et serviteur des œuvres dramatiques. Une personnalité très développée déforme souvent à son profit le sens d'une comédie, d'une tragédie, d'un opéra...

La plupart des tendances modernes de la décoration théâtrale sont les conséquences plus ou moins directes de perfectionnements techniques, plus particulièrement des récents progrès électriques.

Le fait d'obtenir des intensités de lumière plus grandes, grâce à des appareils de plus en plus perfectionnés, a poussé les décorateurs et les

metteurs en scène à renoncer aux modes picturaux du siècle dernier. Ils ont remplacé le décor peint par le décor construit, ainsi naquit ce qu'on appelle le « constructivisme ». Tout trompe-l'œil tend à disparaître, et la troisième dimension, la profondeur, qui était figurée sur les toiles existe véritablement sur la scène.

Donc, il y a progrès — technique, non artistique. Les Grecs étaient plus artistes que nous et ils ne possédaient pas l'électricité.

Hier encore, vous aviez un décor composé de toiles peintes rendues visibles au moyen d'une lumière diffuse. Aujourd'hui, la lumière brutale des projecteurs ne peut collaborer à l'effet que doit produire la toile : elle serait en désaccord avec lui, elle le détruirait. Aussi supprime-t-on, sinon toute perspective, du moins tout trompe-l'œil, pour aboutir à une réalisation concrète, à des constructions réelles. Les trois dimensions sur la scène sont susceptibles d'être éclairées brutalement, de recevoir directement ombres et lumières. Plus aucun besoin de figurer artificiellement celles-ci.

Le constructivisme nous est venu de l'étranger, plus spécialement de Russie, de l'Union des Républiques socialistes soviétiques. Il ne fait guère qu'apparaître en France. Ces nouveaux procédés conviennent plus aux ouvrages dramatiques qu'aux œuvres lyriques. Impossible, du reste, de fixer une théorie rigoureuse. Serviteur d'un drame ou d'un opéra, le décor peut, suivant l'œuvre, prendre un caractère réaliste, symboliste ou synthétique.

Toutes ces questions qui se rapportent exclusivement au décor demeurent plus que jamais dépendantes des problèmes d'architecture scénique. Il est certain qu'à Paris, par exemple, les théâtres construits au XIX^e siècle ne sont pas aptes à accueillir les transformations qu'exige le constructivisme. Le fait se complique encore, pour les subventionnés, contraints de représenter chaque soir une œuvre différente : les décors construits deviennent irréalisables alors que les toiles peintes suspendues dans le cintre restent possibles.

Tout ce mouvement nouveau doit être appliqué avec beaucoup de circonspection, dès qu'il s'agit d'œuvres classiques. Le constructivisme ne convient pas aux pièces de Molière. Dans *Tartuffe*, il faut retrouver avec son milieu bourgeois, la vie conventionnelle, d'où la nécessité d'évoquer un cadre sans grande stylisation. Shakespeare permet une liberté plus large, une inspiration moins précise dans le temps et l'espace, une fantaisie plus grande. Une tragédie comme *Phèdre* appellerait une décoration moins réaliste que celle de *Tartuffe* et plus asservie aux règles que celle du *Songe d'une nuit d'été*, par exemple.

La beauté des ballets russes provenait de la collaboration intime du musicien, du peintre, du chorégraphe. Picasso pouvait influencer Stravinski et Massine. Si, dans un ballet, ce travail en collaboration semble susceptible de donner des résultats merveilleux, dans une œuvre dramatique elle s'impose avec moins de vigueur. Cependant la pièce représentée gagne si l'auteur, le metteur en scène et le décorateur collaborent pour créer la Beauté. J'ai parlé de l'indépendance du décorateur, du metteur en scène. Je m'élève, par contre, avec force contre toute usurpation de ce dernier tendant à déformer l'œuvre à son profit — qu'il s'agisse d'un Meyerhold ou d'un Baty !...

ANDRÉ BOLL.

Mme GEORGETTE LEBLANC

On veut que le théâtre se renouvelle, porte en lui tout l'intérêt que l'image de la vie doit provoquer. Mais c'est l'homme qui doit changer pour que ce noble but soit atteint. Sur tous les plans, de l'imagination géniale d'un Shakespeare au réalisme d'un Antoine, parcourant toute l'échelle des créations et des interprétations, le théâtre ne nous offre toujours que des portraits de notre humanité.

Or, et vous le pensez sans doute comme moi, l'« Intelligence » ne s'est jamais manifestée avec autant de force qu'aujourd'hui dans le monde et dans toutes les classes de la société. Mais, par malheur, les hommes n'ont pas le temps de vivre selon leur intelligence. La nécessité de manger, d'exister au sens animal, tue la moitié de leurs énergies. Que peut donc refléter le théâtre alors que l'humanité offre à ce miroir une vie qui court dans l'effolement des affaires, des rendez-vous, des agitations de tous genres ?...

J'aurais aimé fonder une école. J'en parle dans mes *Souvenirs*. Les merveilles de Saint-Wandrille ne semblaient-elles pas attendre *Macbeth*... J'eusse aimé agir à l'exemple de Stanislavski à Moscou : mes élèves vivant de ma vie dans cette immense abbaye. La supériorité du « Théâtre artistique » russe venait précisément d'une base tout autre de vie. Stanislavski ne s'occupait pas exclusivement, uniquement des répétitions, des œuvres. Il surveillait, dirigeait la vie

entière, physique, intellectuelle et morale de ses disciples. J'ai vécu là-bas, j'ai vu. Des heures de promenade, de longs entretiens suivaient le temps consacré au travail. Stanislavski guidait ses élèves dans leurs lectures qu'ils méditaient ensuite ensemble : toute une formation spirituelle avait lieu autour de ce Maître.

Voici qui témoigne de cette vérité : la création et l'interprétation, à l'heure du travail, ne constituent que la fleuraison, la récolte, la synthèse de tous les résultats des « modes d'existence », de « la manière de vivre ». Ainsi j'ai pu écrire dans mes *Souvenirs* : « La vie psychique d'une Lioudmila Pitoeff passant à travers un personnage médiocre, nous suggère plus que bien des lectures ». La Duse me disait : « Pour jouer Monna Vanna, j'ai dû m'abstraire de tout ce que j'avais fait jusque-là. » Et c'est à moi-même que Maeterlinck écrivait : « J'ai été très heureux de vous voir dans *Carmen*. C'est presque terrifiant ! Vous avez absolument l'air d'être la seule créature vivante. Cela fait exactement le même effet que si un être d'un monde supérieur apparaissait brusquement au milieu d'une foule. Tous ceux qui vous entourent ont vraiment l'air de spectres, et je n'ai jamais senti plus clairement l'absence de vie, l'absence d'existence qu'il y a réellement dans la plupart des hommes. »

Pour créer la grandeur, interpréter grandement le génie, il faut vivre au-dessus des conceptions traditionnistes et de toute théorie sur le progrès. Il faut évoluer, grandir sa conscience, puis « choisir » selon cette conscience plus haute.

Certes, oui, ne me le rappelez pas ; il y a le pain quotidien... Pour quelque unité plus heureuse — un Maeterlinck par exemple — à qui la fortune put sourire, n'existe-t-il pas des milliers d'êtres qui sont contraints de « choisir ». Ceux-là, ne pouvant abandonner le plan de l'esprit, optent pour la pauvreté.

Un dernier mot. Une riche matière nouvelle s'offre à l'élite d'aujourd'hui et qui n'était pas prête à servir il y a quinze ans. En effet, le théâtre n'a pas encore été touché par les problèmes de psychologie moderne. Quelle terre vierge que l'« analyse de l'individualité humaine ». Ou, plus exactement, substance toute nouvelle et très ancienne, abandonnée, perdue à travers les âges. Certainement, la psychanalyse, la française — celle de Freud est trop déterminée dans le sens sexuel — pourrait susciter, inspirer quelque génie... Savons-nous comment nous sommes conditionnés ? On connaît à peu près toutes ces « blagues » intérieures appelées estomac, intestins, dents, muscles, nerfs. Mais le conditionnement spirituel ? Quel vaste terrain à exploiter ! Progrès moderne qui rejoint la tradition antique, les connaissances des anciens...

GEORGETTE LEBLANC.

M. MICHEL SAINT-DENIS

Directeur de la « Compagnie des Quinze ».

De théorie, je ne veux pas en formuler. Depuis l'année 1919, je vis auprès de M. Jacques Copeau. J'ai passé cinq années, en Bourgogne, avec lui. Notre compagnie qui travaille à Paris s'affirme comme groupe disciple de ce maître.

Le problème de la tradition et du progrès ne m'intéresse que sous l'angle pratique : nous sommes ici pour réaliser : les idées doivent aboutir à la scène.

En Côte-d'Or, notre effort a porté sur textes, musique et décors... Ici, nous rouvrons le Vieux-Colombier, représentant la tendance la plus avancée de l'époque, ou plus exactement ce que le public qualifie comme telle. L'expression d'« avant-garde » me déplaît. Dans le temps, elle signifie une réalité fugitive. Les théâtres de l'« Atelier », des « Champs-Élysées », de M. Baty sont « adoptés » aujourd'hui. La valeur, le mérite intrinsèques des directeurs, des troupes demeurent hors de cause. Ils ont perdu les signes caractéristiques de l'« avant-garde », alors que nous rencontrerons, je le crois, toutes les difficultés qui attendent un théâtre nouveau... « Nouveau » ? Nous ne cherchons pas le « neuf ». Il n'y a pas de neuf en matière théâtrale. Cependant, nous pensons absolument nécessaire, à notre époque, le « renouvellement ».

Ce renouvellement, nous l'avons toujours voulu, et nous avons été

poussés vers les deux modes qui le représentent. Le premier : changement des moyens d'expression de l'acteur, donc éducation de ce dernier. Le second : transformation de l'édifice scénique.

Avec les modestes ressources dont nous disposons, nous avons travaillé dans ce sens en Bourgogne. Nous pensions toujours que des auteurs dramatiques sauraient revêtir un jour leur âme de cette « forme » (désertée par l'esprit, aujourd'hui) et qui est l'expression du Vrai sur la scène. M. Obey a connu nos essais, il a écrit pour nous. M. Ramuz, le poète vaudois, s'était intéressé à nos projets, des circonstances matérielles nous ont empêchés d'aboutir.

Parlant du *Viol de Lucrèce*, les critiques officiels n'ont-ils pas prétendu que, le snobisme aidant, le procédé du récitant et de la récitante pourrait s'imposer finalement. Du reste, il n'est point nouveau, l'histoire du théâtre en témoigne... Vraiment notre intention n'est aucunement d'« épater le bourgeois » par quelque réalisation abracadabrante !

Au point de vue de l'édifice scénique, du jeu de l'acteur, du style des œuvres représentées, nous éprouvons le besoin secret de nous rattacher à la tradition vivante. Celle-ci part des Grecs, passe par le moyen âge français (les « Mystères »), espagnol (Calderon, Lope de Vega, Cervantès), Elisabethain (Shakespeare) et prèshakespearien, pour arriver à Molière...

Que trouvons-nous dans *Noé* joué actuellement avec le *Viol de Lucrèce* ? Un chœur et un protagoniste. L'auteur s'est inspiré d'Eschyle. Rien d'un pastiche de ce génie. Au caractère propre à ce Grec, s'ajoute une certaine forme dramatique, un certain « moteur » appartenant à notre époque... Ce qui dans la tradition est mortel git dans la transmission, chez les acteurs, de formes non habitées par l'esprit : ce ne sont plus que grimaces et manies...

Pourquoi égorger cette tradition si l'esprit qui s'exerce est soutenu par une culture demeurant vivante, alerte ?

Le renouvellement de l'esprit humain est infini de variétés, c'est la matière constante qui se limite. En fait, le progrès et la nouveauté n'existent pas. On appelle ainsi le résultat du « renouvellement ».

Je vous ai parlé de l'édifice scénique, du rattachement à la tradition vivante, celle-ci demeurant souple, plastique, parce que l'esprit ne cesse de l'habiter grâce à une culture sans cesse élargie, libérée. Or, pour renouveler la formule traditionnelle qui nous vient des Anciens, rendons permanente l'architecture scénique. Chez nous, le dispositif est fixe... Il faut agrandir l'aire de la scène, l'aire de jeu servie par des accès, des dégagements qui permettent des perspectives, des entrées et sorties variées. Les décors suivraient le caractère des pièces représentées, mais donnant à la scène une atmosphère, une lumière pleines de poésie sans aucun souci de réalisme. La lumière est un personnage très important : malheureusement il n'existe pas encore en France un appareillage électrique adéquat aux besoins.

Il faut donc changer l'architecture des salles de théâtre. Les rapports entre la scène et la salle sont mauvais. Cette petite boîte à illusions que constitue la scène depuis le XVII^e siècle, étouffe, rapetisse le spectacle. La génération des stades, du cinéma, des autos n'en veut plus... Qu'importe une toile peinte si l'on peut interpréter Shakespeare, Corneille ou Racine sur une terrasse ou dans quelque salle du château de Chambord ! Pensez la beauté d'un spectacle dans les stades, les lieux publics... Planter des décors, n'est-ce pas cacher la vérité ! Le chœur des Anciens représentait la *Chose* par la vie, le mouvement des acteurs qui en faisaient partie. L'évolution d'un chœur grec, sa danse figurait tantôt quelque notion abstraite, image d'une conception, tantôt quelque réalité plus dense. Le sentiment du réel était rendu sans aucune de ces toiles peintes d'aujourd'hui qui font naître uniquement la sensation de l'artificiel. Que de science et de poésie possibles dans l'art de faire sentir la vie frémissante d'une forêt sans dessiner celle-ci.

Nous travaillons avec un artiste, André Barsacq, technicien qui a fait les décors et costumes de *Volpone*, du *Stratagème des rouées*, de *Noé*, du *Viol de Lucrèce*. Il étudie ces questions d'architecture et de décoration scéniques, de dispositifs renouvelés. La tradition, le progrès, des mots, comme eût dit Shakespeare. Nous voulons toujours plus de vie et de vérité sur la scène, et si nos moyens sont encore rudimentaires — nous travaillerons à les développer...

MICHEL SAINT-DENIS.

CONCLUSION

L'enquête sur « le Progrès et la Tradition au théâtre » est close. Le lecteur, sans doute, a perçu la résultante qui se dégage des observations, des jugements recueillis, optimistes ou sceptiques, inquiets, presque pessimistes ou malgré tout encourageants. Les personnalités qui ont parlé ont toutes étayé leurs thèses de faits historiques, ou d'expériences, de témoignages tirés de leur vie d'action. Ont-ils conclu? Ou le lecteur a-t-il trouvé lui-même la conclusion qui s'impose?

Peut-être cependant un dernier effort, quelques ultimes arguments en faveur de l'évolution indéfinie sont-ils nécessaires pour atteindre au but que nous nous sommes proposé...

Le théâtre est un art dans l'« Art ».

L'« Art » est une traduction, une interprétation de la nature, de la vie. Il ne peut donc y avoir « tradition », « progrès » dans l'« Art » que si l'homme peut reconnaître cette « tradition », ce « progrès » dans la vie. Mais pour les distinguer, il faut savoir comment et sur quels plans ils se manifestent.

La « tradition » est le fait de « transmettre » d'âge en âge, de siècle en siècle certaines Vérités. Si l'on considère les moyens de transmission possibles à l'homme depuis l'origine des temps connus ou connaissables, la « tradition » peut être occulte ou voilée, accessible à un petit nombre d'initiés; orale, pouvant être enseignée à une collectivité plus nombreuse; et enfin écrite, dans un sens symbolique, ou littéral, destinée à la multitude. Plus la tradition demeure occulte, initiatique, plus elle reste pure. Elle perd de sa lumière, elle se vulgarise dans la mesure où, devenant orale, puis écrite, elle descend de son sommet et se multiplie, sous des formes différentes, comprise dans ses acceptions allégoriques ou strictes (selon la lettre) par les « hommes des vallées ».

Il est en dehors du sujet, ici, de traiter de la Tradition Initiatique et de son obscurcissement graduel. Mais le lecteur intellectuel comprendra pourquoi, par nécessité évolutive, traditionalistes et traditionnistes initiés considèrent comme « progrès » unique et véritable le fait de revenir à la « tradition » pure, celle du « sommet ». Voici qui explique l'image chinoise; le buffle porte l'initié vers la « Terre promise », les « terres et cieux nouveaux » — marche vers l'avenir. Cependant l'initié contemple en clairvoyance les cimes voilées de l'éternelle vérité perdue — regard constamment fixé sur le passé.

Perçus sous cet angle qui est celui de la plus vaste réalité concevable, la « tradition » et le « progrès » existant dans la vie doivent se manifester dans tous les arts qui traduisent et interprètent la nature, — forme sans cesse changeante, sans commencement ni fin, de la vie.

Quels peuvent être la tradition et le progrès au théâtre?

Pour reconnaître la tradition, nous devons remonter le cours des âges jusqu'au passé le plus lointain connu. Dans son Discours sur l'essence et la forme de la poésie, Fabre d'Olivet, de qui nous avons, souvent, en d'autres pages, étudié, célébré l'autorité du témoignage, répond à notre demande. Cet auteur rappelle tout d'abord le jugement de Bacon sur les traditions grecques : « Ce n'était qu'un air plus léger qui, passant par le moyen d'un ancien peuple dans les flûtes des Grecs, avait été modulé par eux en des sons plus doux, plus harmonieux et plus conformes au climat et à leur brillante imagination. » Puis Fabre d'Olivet montre comment l'art dramatique, « dont l'origine se perd aux Indes dans la nuit des temps, y a pris également naissance dans les mystères de la religion. C'est durant le Ram-Zatra, fête annuelle en l'honneur de Rama, le même que le Dionysos des Grecs, ou le Bacchus des Latins, que l'on voit encore les représentations théâtrales ayant servi de modèles aux ouvrages enfantés par la suite. Ceux des Hindous qui paraissent avoir conservé les traditions les plus anciennes, puisque leurs livres sacrés sont écrits en langue balie, considérée comme antérieure au sanscrit par quelques savants, les Burmans ont, de temps immémorial, consigné les mystères de Rama dans des drames scéniques. Je ne crois point inutile de faire observer ici que le nom de Rama, qui en sanscrit, signifie ce qui est éclatant et beau, ce qui est sublime et protecteur, a eu la même signification en-phénicien, et que c'est de ce nom même auquel s'est adjoint un article démonstratif commun au chaldéen araméen et au syriaque, que s'est formé le mot drama qui, étant adopté par la langue grecque, est ensuite passé dans la langue latine et dans la nôtre. »

Les auteurs dramatiques grecs purent puiser le sujet de leurs tragédies à la source des mystères. Les chefs hiérarchiques des Temples leur interdirent, sous peine de mort, d'en divulguer le sens. Les textes cités par Fabre d'Olivet prouvent qu'« Eschyle, le premier des poètes dramatiques, ayant volontairement violé cette loi, courut risque de perdre la vie. Platon attribue à la désuétude où tomba cette loi, et à la domination absolue que le peuple s'arrogea sur les théâtres, la première décadence de l'art, et son entière corruption... Eschyle fut le vrai créateur de l'art dramatique. Fort de l'inspiration qu'il recevait d'Homère, il transporta dans la tragédie le style de l'épopée, et l'anima d'une musique grave et simple. Non content des beautés morales dont son génie l'embellissait, il voulut que la musique, la danse lui prêtassent leurs secours et concourussent à l'illusion des sens. Il fit élever un théâtre où les machines les plus ingénieuses, les décorations les plus magnifiques, déployaient leurs effets magiques. On vit dans la tragédie de Prométhée la terre trembler, des nuages de poussière s'élever dans l'air; on entendit le sifflement des vents, le fracas du tonnerre, on fut ébloui du feu des éclairs... » (1)

La « tradition » hindoue, asiatique, sœur de la « tradition » atlantéenne, devenait « tradition » hellénique, européenne. Ceci lorsque l'Europe commençait son « expérience », son « évolution » personnelles. Car si l'Atlantide et l'Inde, par l'intermédiaire des Egyptiens et des Phéniciens, avaient influencé la Grèce et Rome, l'écroulement de tout le monde antique sur le nouveau continent, avec les invasions des barbares fut, certainement, prédéterminé providentiellement pour que l'Europe « expérimentât », « évoluât » par elle-même. Toutes choses, spirituelles, intellectuelles et matérielles durent s'adapter à ses commencements. Toutes choses perdirent de leur lumière, se vulgarisèrent. L'« Initiation » qui était « science plus sagesse » ne devint plus que religion

(1) Discours sur l'Essence et la Forme de la Poésie (Les vers Dorés de Pythagore) par Fabre d'Olivet. Chacornac, éditeur.

séparée de toute science. Des siècles durent passer pour que la connaissance, grâce aux efforts persévérants contre l'Inquisition, pût renaître de ses cendres. La Renaissance, l'Humanisme, représentèrent les premiers « progrès », c'est-à-dire la première tentative de « retour » au passé. Enfin la libération progressive de l'esprit, qui s'affranchissait de la « vulgarisation religieuse », permit de parachever l'œuvre de la Renaissance et de l'Humanisme, et de retrouver la « tradition », l'« ésotérisme » antiques, source de toute science, de toute sagesse, voie évolutive véritable. Le « progrès » que l'Europe doit encore réaliser est de renouer définitivement la Chaîne interrompue en reliant son esprit à l'esprit traditionnel antique, et de faire revivre dans toutes les branches de son activité scientifique, religieuse et artistique — l'ésotérisme.

Quelle sera l'action de l'« ésotérisme » sur le théâtre ?

Mais un mot, auparavant, sur l'état actuel de ce théâtre.

Dans les réponses des Directeurs des grandes scènes parisiennes et des Artistes que nos lecteurs viennent de lire, deux conceptions se retrouvent et dominent presque chez tous : distinction de « la » tradition et « des » traditions, ou absence de tradition ; action prédominante, sur la création et l'interprétation, du goût, de l'opinion publics, autrement dit du « peuple ».

Le « peuple » ne se compose pas seulement du paysan et de l'ouvrier. De petits bourgeois au « Châtelet », après deux heures de spectacle, croient entendre la Poudre de Perlinpinpin, alors qu'on joue la Damnation de Faust. Et, certainement, la célèbre visite au Louvre si magistralement dépeinte dans L'Assommoir, doit se répéter des milliers de fois avec des gens du « peuple » de classe plus « relevée » que celle du zingueur et de la blanchisseuse, des Coupeau et des Gervaise. Le « peuple » s'étend jusqu'à l'« élite » vraie d'un pays. Or le désastre pour le théâtre, sa décadence, son entière corruption, Platon l'a dit, et la vérité demeure, résident dans l'influence qui l'emporte et du goût, et de l'opinion du « peuple » esclave de ces fatalités infériorisantes décrites par Zola dans des œuvres comme l'Assommoir. L'apologue célèbre des « membres et de l'estomac », haussé jusqu'au plan de la pensée perméant, gouvernant, conditionnant le corps, démontre la supériorité hiérarchique du cerveau et l'obéissance des pieds, que ceux-ci se rebellent ou non. Donc ce n'est pas au « peuple » d'imposer sa volonté de masse non évoluée au monde de la pensée. S'il a pu le faire, c'est parce que l'« élite » vit dans l'ignorance de la Tradition.

On parle toujours de l'éducation de la masse. Mais où trouver les éducateurs ? Aucun pouvoir, aucune force spirituelle ne représente aujourd'hui la Vérité ésotérique qui est la vérité du dedans des êtres, la vérité des âmes de l'homme. Seule l'Initiation de l'antiquité hiérarchisait les êtres selon leur dedans, leur pouvoir spirituel et intellectuel. C'est pourquoi tous les arts contenaient plus de grandeur, plus de vertu éducative. Et au théâtre, Eschyle, le sens traditionnel de son œuvre, sa manière (que le lecteur se rappelle la page de Fabre d'Olivet) demeurent la lumière, la vérité, l'intelligence qu'il faut savoir reconnaître et vers quoi il faut revenir.

Le progrès que doit réaliser l'élite européenne est de ressusciter la tradition grecque, fille des traditions égyptienne, phénicienne, hindoue.

L'avènement de la science traditionnelle ésotérique en Europe se marquera d'une triple action sur le théâtre :

1^o Rehaussement du but poursuivi par le créateur. L'ésotérisme est hiérarchisateur par le « dedans », avons-nous dit. Et Gœthe l'a fait comprendre : « Si quelqu'un veut écrire dans un style clair, il faut d'abord qu'il

voie clair dans son âme, et si quelqu'un veut avoir de la sublimité dans son style, il faut d'abord qu'il ait un grand caractère. Le compositeur d'opéra ne doit pas être dénué de lumières sur la poésie, afin qu'il sache distinguer le bon du mauvais, et qu'il ne gaspille pas son art en faveur de ce qui ne le mérite pas. Ainsi Weber n'aurait jamais dû composer son Euryanthe ; il devait s'apercevoir qu'Euryanthe est une mauvaise matière, dont il n'y a rien à tirer... » Autrement dit, l'ésotérisme ordonnant comme but de l'évolution le règne de l'homme-Dieu sur la terre (sans promesse d'une vie paradisiaque après la mort), l'évolution du caractère de l'homme devient le seul moyen d'atteindre à ce but, d'où le devoir qui incombe à tous les créateurs de grandir leur inspiration et partant le choix du sujet.

2^o Grandissement de la mission dévolue à l'interprète. En effet, si le sens même de l'œuvre du compositeur ou du dramaturge s'élève avec le caractère, l'âme du créateur, l'interprétation ne pourra souffrir le banal, le médiocre. Posséder une « voix », jouir d'une excellente mémoire, être un chorégraphe, une ballerine émérites, soit, mais il faut davantage. Autrement dit, l'habileté dans son métier ne suffira plus. Il faudra « jouer », « traduire », être ému pour émouvoir, souffrir ou se réjouir pour évoquer la douleur ou la joie, incarner le désarroi, le doute, la noblesse, la sublimité, les défaillances, les évertuements, les chutes mortelles, les luttes persévérantes et les victoires décisives de la chair et de l'esprit — afin de représenter dans la sincérité vécue, le pur miroir instruisant les spectateurs, par la netteté même de la vision, de leur vie intérieure, dont ils sont inconscients, inavertis. Pour interpréter, il faut pénétrer, puis exprimer l'âme mentale ou philosophie d'une œuvre, son âme psychique ou la multiplicité et la subtilité de ses nuances, son âme nerveuse ou l'intensité, le mouvement vitaux qui l'animent et son âme physique ou l'action même des héros.

3^o Élévation du niveau intellectuel et spirituel du public, du « peuple ». De la pensée vraie, du cœur, émane une force que nul ne peut imiter, contrefaire, simuler. Elle s'impose : c'est question de temps. La masse est sensitive : l'histoire de l'humanité en témoigne. Il suffira que créateurs et interprètes lui parlent un langage de lumière et de beauté pour tourner dans le sens d'un goût plus affiné du Bien, sa réceptivité facile aux influences du déséquilibre, du malsain, du vicieux. L'antiquité ne connaissait pas le « grand Guignol », le music-hall et ses succédanés de plus en plus bas. Et puisque nous sommes en France, qui oserait affirmer qu'avec l'effort dont nous venons de parler, il n'y aurait pas de public compréhensif pour un « Eschyle » interprété comme il le fut en Grèce. Les interprètes d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Shakespeare, de Calderon, de Molière, de Corneille, de Gœthe, et d'autres génies, se multipliant en nombre et en valeur, éduqueront la masse et lui feront connaître ces puissants créateurs dont la prétendue élite actuelle, en France, avouons-le, ignore l'œuvre intégrale et a vu jouer à peine quelques pièces sur la scène...

Confiance doit être un mot d'ordre. Foi en l'humanité, espoir en les énergies intellectuelles et spirituelles qui sont le glorieux patrimoine du peuple français. Que toutes les volontés s'unissent au-dessus des distinctions de partis politiques, de croyances religieuses, de l'esprit de secte, au nom de la seule lumière, de l'unique vérité — la Tradition ancienne à faire revivre parmi nous — et le théâtre français connaîtra de nouvelles années de splendeur rayonnant sur le monde...

MARC SEMENOFF.

