

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL — FACULTÉ DES LETTRES

JEAN KIEHL

LES ENNEMIS DU THÉÂTRE

ESSAI SUR LES RAPPORTS DU THÉÂTRE
AVEC LE CINÉMA ET LA LITTÉRATURE
1918 - 1939

*Thèse pour l'obtention
du grade de Docteur ès Lettres*

A LA BACONNIÈRE, NEUCHÂTEL (SUISSE)

1951

LES ÉNNEMIS
DU THÉÂTRE

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de MM. les professeurs A. Lombard et C. Guyot, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Jean Kiehl, licencié ès lettres, en laissant à l'auteur la responsabilité de ses opinions.

Neuchâtel, le 24 octobre 1950.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres :
C. GUYOT.*

TOUS DROITS RÉSERVÉS
COPYRIGHT 1951 BY LES ÉDITIONS DE LA BACONNIÈRE,
BOUDRY, NEUCHÂTEL (SUISSE)

A MA FEMME

AVANT-PROPOS

POLITIQUE EXTÉRIEURE DU THÉÂTRE

On l'avoue aussitôt : ce livre ne représente qu'une introduction. Les problèmes qu'il pose restent d'un ordre très général. Il n'établit pas un catalogue où l'on consignerait les mérites et les erreurs de chacun. Il n'analyse pas les œuvres pour tenter de les classer, comme le géographe nomme les provinces et les villes. Avec témérité sans doute, il se propose l'étude de quelques forces dont l'importance dépasse celle des individus. S'il nourrit une ambition, c'est d'esquisser les linéaments d'une géologie du théâtre contemporain.

Dans le déroulement du temps, les guerres découpent avec précision cette période qui court de 1918 à 1939. Ferme ment, l'histoire marque ses dots extrêmes et, avec le soin de l'homme de science qui prépare des coupes biologiques, elle offre au regard toutes les fièvres d'un temps nouveau. On croyait qu'un peu de patience suffirait à traiter un sujet qui intéresse une seule province de la littérature. Très vite cependant les obstacles et les complications surgirent.

En effet, parler du théâtre n'est jamais facile. Cet art composite a d'extrêmes exigences, s'abaisse à de graves compromissions, et ses racines plongent dans le terreau social.

Dès qu'on tente une classification des œuvres en s'appuyant sur des critères qui tiennent compte des seules apparences, on s'aventure dans les sables mouvants. Ainsi l'on a pu établir une sorte de hiérarchie du théâtre contemporain, les quartiers de noblesse représentant le degré de respect qu'on témoigne à la poésie ou simplement au style. A côté du boulevard et de ses industries, se dressent les théâtres du Cartel et l'église que Jacques Copeau consacre à la tragédie. En porte à faux sur l'avenir, les acrobates de l'avant-garde construisent enfin leurs fragiles moissons. Mais on écrirait ainsi l'histoire des metteurs en scène plutôt que celle des dramaturges. On contraindrait à cohabiter des talents que n'unit aucune affinité élective et l'on verrait seulement mourir les dernières vagues des grands remous qui agitent notre époque.

D'autre part, on a cru que les générations fourniraient d'utiles jalons, mais l'avant-guerre se prolonge parfois jusqu'à nos jours. M. Henri Bernstein n'est pas mort en 1920 et la gloire de M. Paul Claudel n'éclate guère avant 1914. Trente ou quarante ans ne permettent pas à l'histoire de dessiner ses véritables perspectives.

Trop simple pour ne pas cacher des pièges, une autre méthode conduit à l'étude des genres. Comme les sciences naturelles distinguent les poissons des

oiseaux et des mammifères, on peut emprisonner les aliments si disparates dont s'est nourri le théâtre dans des sortes de fosses communes : tragédie, drama et comédie. Mais à force de croisements et de métissages, la pièce d'aujourd'hui n'évoque souvent aucuns des formes que l'histoire littéraire reconnaît. Le rire et les larmes n'y conservent pas un son distinct. Elle vit de liberté, conteste l'existence de lois qui n'assurent ni la perfection ni le succès. « Ce serait un jeu de démontrer que tragédie pure et comédie pure n'existent pas plus que plaisir pur et douleur pure ¹. »

Il ne faut donc pas songer à introduire de l'ordre dans cette confusion, mais expliquer cette dernière, suivre l'évolution du sens tragique ou comique. Cependant, dans ce chaos plein de fermentations apparaissent encore d'autres phénomènes. Ainsi la veine de la comédie semble presque tarie ; elle ne coule vraiment avec abondance que sur les basses terres où fleurissent les vaudevilles. Le vrai problème ne consiste pas à répartir un peu artificiellement les œuvres gaies dans trois ou quatre casters, mais à découvrir les origines de cette pauvreté. Elles ne sont sans doute pas uniquement littéraires et le climat de notre époque les engendre peut-être. Aussi a-t-on renoncé à cette division par genres qui correspond trop rarement à la réalité.

Certains se sont imaginé que les thèmes ou les sujets pouvaient permettre un classement. Côte à côte reposeraient les drames consacrés à la psychanalyse, à l'évasion, au retour au pays, à la jeunesse et au sport. Mais ce regard sur le théâtre reste myope puisque, à procéder ainsi, l'on ne juge ni les qualités d'art ni celles spécifiques du théâtre.

Le bon sens conseillerait aussi de grouper les auteurs selon les écoles littéraires auxquelles ils vouent une sympathie plus ou moins active. Mais si Jules Romains noue avec dextérité l'écharpe unanimiste sur Cromedeyre ou Knoek, André Breton excommunie les simulacres qui mentent sur la scène, et ce mépris, écartant la poésie du théâtre, joue peut-être un rôle important dans l'histoire de l'art dramatique. Ce qui existe ne doit pas faire oublier ce qui aurait pu naître. Enfin, l'inquiétude dans laquelle le cinéma maintient le théâtre ne permet pas à ce dernier de bâtir des chapelles. Seule la querelle de la mise en scène le passionne au cours de l'entre-deux-guerres. Il n'abêti pas souvent à des credo littéraires, mais mesure sa force et ses faiblesses que rend plus apparentes la puissance d'un rival.

Aucune de ces méthodes d'analyse ne satisfait l'esprit. Dans le domaine du théâtre, où l'illusion hésite entre la vie et le néant, on éprouve de grandes difficultés dès qu'on s'applique à poser correctement un problème. Sans doute cet embarras a-t-il une double origine. On découvrira la première dans l'essence même du théâtre, art à trois dimensions qui exige la collaboration du poète, du public, de l'interprète, et qui, dans un équilibre instable, unit les efforts du peintre, de l'architecte, du musicien, du metteur en scène et du dramaturge. Après Wagner, Gordon Craig a célébré ce moyen d'expression totalitaire, et le cinéma multiplie encore ces pouvoirs par ceux des machines. Jugeant d'une matière qui met en jeu de si nombreux éléments, on tente une entreprise d'autant plus malaisée que certains d'entre eux restent des inconnus.

La critique ignore souvent la question que posent l'existence et les variations du public. Cela parfois de propos délibéré. Veut-elle prononcer ses verdicts dans

¹ TOUCHARD, *Dionysos*, p. 23.

l'absolu ? Elle aurait tort, puisque le théâtre ne vit pas sans public et qu'il appelle de ce nom ce que d'autres nomment la société. Imaginerait-on sans imprudence que le travail anonyme de ce même public ne se montre point assez créateur ? Celui-là seul l'affirmerait qui voue à la chose écrite un intérêt superstitieux. Estime-t-on enfin les données du problème trop imprécises pour qu'on s'aventure à le résoudre ? Afin d'éviter de trop grossières erreurs, on devrait sans doute avoir recours aux avis de l'économiste, du sociologue, du métaphysicien. Préciser les rapports mystérieux du public et de l'œuvre, c'est aussi connaître les besoins, les plaisirs, la culture de l'homme contemporain. On n'abandonnera cependant pas l'étude d'un problème parce qu'il est ardu. Même si l'on s'arrogé le droit de parler d'art dramatique après avoir lu quelques centaines de drames ou de comédies, on consentira que toutes les infarctions ne se trouvent pas dans les textes. Certaines forces extérieures pèsent sur le destin du théâtre. Les hommes ne meurent pas tous de la tuberculose ou du cancer et la guerre d'un seul coup les abat par milliers. Aussi la crise du théâtre n'est-elle peut-être pas due à l'anémie des genres ou à la médiocrité des talents. Le théâtre a une politique extérieure, des alliés et des ennemis. Il livre ses batailles.

Depuis Gutenberg, il mène une existence ambiguë. Les manuels l'annexent à la littérature écrite dont il devient une province, et l'on ne songe pas à les en blâmer puisque les dramaturges publient leurs œuvres. On les féliciterait plutôt si cet impérialisme du livre avait pour résultat de défendre les droits de la poésie, de la pensée et du style. On n'en éprouve aucun déplaisir non plus quand le livre rappelle la valeur du dramaturge à l'orgueil croissant du metteur en scène. Il n'en reste pas moins vrai qu'on installe ainsi le théâtre dans l'insécurité et le désordre. Ne représente-t-il pas un autre moyen d'expression ? Le théâtre littéraire ou injouable constitue un abcès dangereux. Dernier champion de la littérature orale, l'art dramatique doit continuer à maintenir une indépendance que l'esthétique littéraire veut ignorer alors qu'il affronte les assauts du cinéma.

Ce n'est plus un lieu commun d'affirmer que Richard III ou Rodrigue ressuscitent seulement dans le corps d'un acteur. Une hérésie nouvelle consacre à la plainte de Béréatrice le calme des bibliothèques. Mais celui qui n'a pas humé la poussière de la scène et marché dans les coulisses, frontières de l'illusion, ignore cette poésie presque organique qui répand le mensonge de la fable dans le sang de l'acteur, accordant au personnage sa puissante palpitation. « Ce qui importe premièrement, c'est la forme humaine vivante et le mouvement, et la voix est dans la dépendance du mouvement ¹. »

Cet art reste un mystère et il est malaisé d'écrire l'histoire de ses variations, de ses efforts, de ses inquiétudes. Certes, on connaît les décors et les costumes, mais le drame et la comédie périssent chaque soir. On n'a publié qu'un petit nombre de mises en scène ; les voix des comédiens s'éteignent sans éveiller beaucoup d'échos. Usant des moyens de la vie, leurs artifices s'exposent sans cesse à la mort.

Un scrupule retient donc toujours l'historien du théâtre : les perspectives qui s'offrent à son étude paraissent trop nombreuses, trop abondantes et souvent incertaines les documents qui lui sont nécessaires, trop diverses les lignes de force qui établissent le climat d'un art complexe. Pendant quelques années on s'était préparé à ce travail quand on se rendit compte de son inutilité provisoire. L'examen littéraire des œuvres, celui de la mise en scène et des réactions du public

¹ ALAIN, *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, p. 118.

n'expliquent pas la violence de certains remous qui agitent le théâtre pendant l'entre-deux-guerres.

A la fois confuse et brillante, cette période ne représente pas seulement une transition, une sorte d'antichambre où s'arrêterait le temps pour y respirer. Sensible aux écarts de la météorologie, le théâtre témoigne pendant trente ans d'un affolement qu'on n'observe pas d'habitude dans ces phases d'attente un peu grises où le passé encore vivant dispute ses chances à l'avenir et l'empêche de prendre figure. Notre jeune siècle n'est pas la victime d'une de ces rougeoles propres à l'enfance, il vit une révolution que l'histoire, prudente, organise une ou deux fois seulement par millénaire.

Dans l'étroit domaine du théâtre, on lit aisément les indices d'un trouble profond. La structure dramatique non seulement se modifie, mais elle est si vivement ébranlée qu'elle est réduite en poudre et souvent disparaît : décalcification de la colonne vertébrale. Si l'on n'accorde pas une importance décisive à des questions d'ordre formel, on sera frappé par les changements qui altèrent la notion du tragique. Notre temps ne récuse pas seulement la fatalité des vieilles mythologies, le péché et le remords chrétiens, il détruit les éléments sur lesquels on pourrait édifier un nouvel enfer et un nouveau paradis, quand il se réfugie dans le rêve, proclame l'idéalité de l'univers, joue avec l'idée du temps. On a déjà parlé de l'anémie du comique et l'on n'aurait pas beaucoup de peine à montrer que l'entre-deux-guerres, hésitant entre le cynisme et une fantaisie un peu triste, n'a pas trouvé son rire. Rose ou noire, comme le théâtre d'Anouilh, la comédie ne se penche qu'avec regret sur les caractères et les mœurs qui constituent pourtant sa matière la plus riche. Comme s'il était malade, le théâtre se détourne des aliments qui font sa force.

On découvrira d'autres symptômes de crise dans ce qu'on appelle la querelle de la mise en scène. Sans doute le débat n'est-il pas nouveau, et depuis des siècles on assiste au duel qui met aux prises le faste naïf des décorations et le talent des poètes. Mais entre 1918 et 1930, l'affaire revêt une acuité extrême. Le théâtre hésite, poursuivant des essais dans les directions les plus opposées. Malgré l'inégalité des armes, acceptera-t-il de combattre le jeune cinéma ou désertera-t-il la scène qui compromet la poésie dans le temporel ? Phèdre et Cordelia peuvent devenir des films ou des caractères d'imprimerie. Inquiet, l'art dramatique ne cherche pas seulement à créer un nouveau style de décors. Il mesure son empire menacé. Il balance entre l'envie et l'effroi. Son adversaire est riche de tant de pouvoirs matériels qu'il tente le théâtre. Ce dernier ne connaît plus ses limites.

Il ne s'agit donc plus d'une crise d'ordre interne. C'est la politique extérieure du théâtre qu'il convient d'examiner. Vulgaire ou non, le cinéma existe. Même si l'on s'obstine à juger la valeur d'une œuvre dramatique sur le seul plan littéraire, il constitue dans le domaine des faits la plus grave menace qu'ait connue la scène. Les visages que les siècles donnent aux arts sont divers, mais leur essence semble éternelle parce qu'ils correspondent aux besoins de l'esprit. Un nouveau moyen d'expression remet tout en jeu. Pour le théâtre, le cinéma ne représente pas seulement le prétexte d'une langue guerre ; il le bouleverse avec la violence des ébranlements de la géologie.

Dans la première partie de ce livre, on examine donc les vertus de l'image, l'anarchie esthétique de la caméra, l'étendue, l'origine et la valeur du succès universel du film. On observe aussi que l'organisation industrielle et financière nuit à la santé du cinéma sans diminuer sa puissance de choc. Renonçant aux

prophéties, on compte ensuite les coups et les blessures. Si les dégâts d'ordre matériel permettent à chacun de mesurer l'ardeur de la lutte, on découvre aussi des lésions d'ordre interne. Certains genres dramatiques sont atteints, la structure des pièces de théâtre ressemble souvent à celle des films, la mise en scène ne résiste pas toujours aux tentations du studio, le jeu des acteurs obéit à de nouvelles habitudes auxquelles le cinéma n'est pas étranger.

Déjà les conquêtes de ce dernier paraissent même si vastes, sa victoire si facile qu'on s'en étonne. Il offre sans doute au XX^e siècle la forme d'art dramatique qui s'adapte le mieux à l'état présent de la société, mais ce vaste problème n'a pas sa place dans une introduction. Enfin la force du cinéma réside peut-être dans la faiblesse du théâtre. Celui-ci a-t-il rempli tous ses devoirs, offert à un nouveau public les mythes qui assurent l'unanimité des sentiments, proposé un héroïsme ? Nous renoncera-t-on également à traiter cette question, car la seule politique extérieure du théâtre intéresse notre propos.

En effet, on peut encore supposer que l'art dramatique résiste mal à une épreuve soudaine parce qu'il est trahi par ses alliés naturels. La poésie et le roman abandonnent peut-être le théâtre à sa solitude ; ils ne le reconnaissent plus comme un des leurs. Personne n'ignore combien l'empire du roman s'est étendu, et l'on sait que la poésie dans sa quête de l'absolu trouve dérisoires les jeux de la scène. Mais la prospérité du premier, l'indifférence de la seconde peuvent se muer en hostilité. Elles peuvent ruiner le prestige du théâtre, s'attaquer à ses œuvres vives en prêchant le mépris de l'action, en tuant l'unité du personnage, en détruisant la base métaphysique sur laquelle s'appuie toute tragédie. Dans les périodes heureuses, le théâtre était roi, la poésie ne craignait point une mésalliance quand elle s'incarnait dans des acteurs. Racine appelait poèmes des tragédies dans lesquelles les mages d'aujourd'hui voient la négation de la poésie. Assurant son autonomisme, celle-ci promulgue aujourd'hui avec la complicité du roman des lois qui constituent une Antidramatique.

Comme le géographe étudiant les guerres économiques ne donne pas à son examen le cadre d'une seule nation, mais celui des continents, il paraît nécessaire de situer la faiblesse présente du théâtre dans le monde de la littérature. Découronné, il règne sur de pauvres provinces. Pour les plus grands de nos contemporains, son sceptre devient un hochet qu'agissent les enfants ou les imbéciles. L'honneur même et l'éclat que lui accordent Claudel ou Giraudoux ne relèvent pas en puissance. C'est son droit à la vie que conteste la littérature.

A juste titre, cette étude paraîtra incomplète puisqu'elle ne tient nul compte de la radiophonie. Celle-ci déjà groupe plus d'auditeurs que la scène n'en rassemble. On la voit offrir une revanche à la littérature orale, mais, comme le cinéma, rester assujettie aux exigences du grand nombre. Dans quelle mesure la radio exerce-t-elle une influence sur la vie matérielle du théâtre, quels services peut-elle lui rendre dans le domaine esthétique, à quels dangers l'expose-t-elle ? La force des ondes est si jeune encore, on l'a si peu étudiée, qu'on renonce à se pencher sur ces passionnants problèmes.

M. Pierre Brisson constate que « la critique dramatique, d'une façon générale, n'a plus l'importance qu'on lui accordait avant guerre. Elle ne l'a plus, dit-il, aux yeux de ceux qui la lisent. Elle ne l'a plus peut-être aux yeux de ceux qui la font¹. » On rêve cependant à l'étendue de sa matière, aux perspectives

¹ Brisson, *Au hasard des soirées*, p. 45.

qu'elle ouvre. Après avoir fixé la longitude et la latitude du théâtre qui flottent au cours des âges, observé les remous de sa politique extérieure, on aborderait avec plus de sécurité l'étude des problèmes internes.

L'entre-deux-guerres est une période assez brève pour qu'on puisse examiner les œuvres selon les triples coordonnées de la valeur littéraire, de la mise en scène et des réactions du public.

Ces trente ans d'histoire ne permettent pas seulement de saluer de beaux talents, d'intéressants essais. Comme d'un rocher qu'entoure la houle, on voit qu'y déferlent les grandes lames de l'océan. Le théâtre montre par cent exemples que désormais se trouve atteint le point d'évolution extrême du sens tragique et, dans la permanence des valeurs de l'homme, découvre aussi leurs métamorphoses. Il brouille les anciens genres avec une frénésie auprès de laquelle l'audace romantique paraît un jeu tranquille. Il ignore ce qui lui appartient, s'il est devenu soudain très riche ou indigent.

L'examen de la mise en scène réserve aussi des récompenses à l'observateur, car c'est après la première guerre mondiale que le metteur en scène devient une sorte de hiérarque. Dans cette époque où la fièvre donne de l'éclat au théâtre, on voit que Copeau, Jouvet, Dullin, Pitoëff, Baty et Barrault n'offrent pas seulement une parure aux textes des dramaturges. Ils cherchent à définir un art, posent des questions qui tourment à son essence.

Enfin on imagine quelles indications précieuses offrirait une étude des succès et des échecs, de leur répartition selon les scènes et les buts que se proposent leurs directeurs. La santé matérielle du théâtre, la structure, les variations, l'origine du nouveau public, permettent de mesurer les chances de la poésie qui renonce à l'absolu du livre.

L'ensemble de ces données suffirait sans doute à établir une sociologie du théâtre. Celle-ci marquerait la place qu'occupe l'art dramatique dans la civilisation. Elle donnerait une réponse aux seules questions importantes : parmi les activités et les besoins de l'homme actuel, le théâtre garde-t-il le rang dont il était fier jadis ? Accorde-t-il un aliment aux plus hauts désirs de notre époque, résiste-t-il les religions d'aujourd'hui ? L'état de la société elle-même permet-il à la pureté d'un art de s'épanouir ?

On s'excuse de n'apporter ici qu'une ou deux pierres pour les fondations d'un édifice qu'il faut construire encore. Il ne reste qu'à avouer les dettes de cet ouvrage : ce sont les dernières pages de l'Histoire de la littérature française de Thibaudet qui décidèrent du plan de ce livre, c'est en écoutant Louis Jouvet parler de Don Juan et du théâtre de Marivaux qu'on vit surgir les perspectives de toute œuvre dramatique. C'est en s'exerçant au métier de la mise en scène qu'en apprit dans les couleurs fanées et parmi les toiles détendues la dignité d'un art difficile.

L'auteur ne saurait exprimer d'une façon assez vive sa reconnaissance à M. Alfred Lombard, professeur honoraire de l'Université de Neuchâtel. Il garde pour lui le respect qu'on témoigne aux vrais maîtres. Il doit à ses leçons l'amour des Lettres et le désir d'une discipline de l'esprit. De nombreuses années le séparent du moment où il pouvait apprécier un enseignement auquel la science et la poésie donnaient un ordre supérieur. Le temps n'a fait qu'accroître son admiration. M. Charly Guyot, doyen de la Faculté des Lettres, qui a bien voulu lire et revoir avec un soin extrême ce trop vaste manuscrit, trouvera ici l'assurance de ma vive gratitude. L'amitié de M. André Perrenoud, professeur, m'offrit généreusement

de corriger les épreuves de ce livre et ma reconnaissance n'égale cependant ni sa bonne grâce ni la précision de son travail. Quand j'aurai remercié M. Georges Baghossian, l'aimable secrétaire des Editions de la Baconnière, je serai encore son débiteur, car mes fautes auraient dû décourager son indulgence.

Enfin, celle dont l'attentive fidélité collabora patiemment et pendant de longues années à cet essai, dont l'affection et le courage tranquille permirent d'achever notre effort commun, sait que les mots seront toujours inférieurs à son mérite.

Ce gros volume posait d'autres problèmes que celui de sa rédaction. Grâce à la bienveillance compréhensive de M. Camille Brandt, chef du département de l'Instruction publique, l'Etat de Neuchâtel, par une généreuse subvention, encouragea l'éditeur à publier ce livre. L'intérêt que M. Camille Brandt porte aux travaux intellectuels, l'amabilité efficace avec laquelle il a compris mes difficultés méritent mieux que l'expression banale de ma gratitude. Je désire l'assurer de mon respect.

Mais c'est un paysage qu'on désire évoquer au seuil de ce livre. A Saint-Luc, on contemple la large vallée que trace un grand fleuve. Les chaînes de montagnes s'ordonnent autour du Rhône en une géométrie qui fait rêver l'esprit. Jusqu'à l'horizon les architectures de granit s'étagent, se rejoignent et se fuient dans un ordre qui semble celui de l'œuvre d'art.

L'aube dessine les nervures et les pétales de ces grandes fleurs de la géologie. L'ombre même des vallées s'anime sourdement, et la lumière n'inonde que les sommets. A regarder le flux de ces vagues de pierre, leur écume surprise par l'éternité, l'on eut honte du dessein primitif de ce livre qui était d'établir une sorte de catalogue du théâtre contemporain.

Neuchâtel et Saint-Luc, 1950.

LIVRE I

CINÉMA ET THÉÂTRE

Les problèmes actuels ne concernent plus les rapports du théâtre avec la poésie et avec le moralisme, mais avec la littérature et le cinéma.

ALBERT TRIBAUDET.

PREMIÈRE PARTIE

PROTÉE

Méfie-toi : d'abord un cheval, puis un lion et enfin une sorte de tourbillon qui s'achève en un pot de confiture. On se souvient des conseils bouffons de la fée Brindosier au valeureux Ménélas qui s'apprête à attaquer Protée. Comme le dieu marin, le problème des rapports du cinéma et du théâtre se présente sous une foule d'aspects. Les limites de l'esthétique ne le contiennent pas, car le succès rapide et universel des images mouvantes est un fait d'ordre social dont il convient d'admettre l'importance et la nouveauté. Après Paul Valéry, on imagine sans excès d'audace que ce moyen d'expression modifie notre façon de penser et de sentir, la nature même de notre esprit.

Nul ne conteste d'autre part que ce nouvel art reste une industrie soumise aux nécessités du travail collectif, aux exigences des financiers. Certains artistes, de nombreux critiques voudraient créer un style que semblent impliquer l'image et le mouvement. Mais les habitants des cinq continents doivent aussi trouver dans chaque film un plaisir qui rende plus facile la digestion, plus agréables les rêves. Il n'est donc pas certain que les financiers consultent les artistes et respectent leurs avis. Sans cesse les faits refusent d'obéir à des lois encore fragiles. Cela rend plus malaisé le travail que l'on se propose puisqu'on doit tenir compte dans cette géométrie d'une troisième dimension, difficile à définir : le goût, les appétits, les erreurs du public. Aussitôt les limites de cette étude se distendent et l'on circonscrit avec peine le champ d'observation, puisque, en dernière analyse, il faudrait apprécier les vertus et les erreurs de notre société, la couleur même de notre civilisation.

D'autre part, il ne suffit pas de constater les contradictions engendrées par cette mécanique qui remplace les yeux et les oreilles des hommes. Unissant les divergences en un jugement assez général pour qu'il les explique, l'esprit devrait embrasser toute l'étendue du fait cinématographique : entreprise qui peut décourager la patience, vaste ambition qui semble disposer de moyens d'investigation trop vagues et paraît d'autant plus hasardeuse qu'aux contradictions dues à la nature exceptionnelle du cinéma, on devrait ajouter celles qu'a fait surgir le développement souvent désordonné du septième art.

Dans son *Histoire générale du Théâtre*, Lucien Dubech adopte une attitude qu'inspirent à la fois la prudence et le dédain. Il n'ignore pas que les pouvoirs matériels du cinéma écrasent déjà le théâtre sous leur poids, mais il ne veut pas quitter le terrain de l'esthétique. Il ne vouera donc pas son souci à ce monstre asservi par la foule, tenu en laisse par la haute finance. On aurait voulu tout d'abord imiter cette réserve, considérant le cinéma comme une sorte de corps étranger à la vie du théâtre. Mais celui qui se penche sur l'art dramatique de notre temps s'aperçoit bientôt que le film agit avec force sur son aîné. Presque tous les problèmes que ce dernier s'est posés rappellent à l'esprit l'existence du cinéma. L'activité théâtrale sous tous ses aspects subit son influence. Il représente, sinon une clé qui permettrait d'expliquer notre époque, du moins un des signes qui rend ses passions manifestes.

On n'a plus le droit d'ignorer les pouvoirs, les séductions, les erreurs du jeune monstre, car les siècles nous offrent rarement l'occasion « de voir un art sortir des limbes ¹ ». Effrayé néanmoins par ces vastes espaces pleins de pièges pour la réflexion, l'observateur aurait voulu faire preuve de sagesse, limiter ses recherches à l'influence qu'exerce déjà le cinéma sur le théâtre. Le premier jouant à l'égard du second le rôle d'abcès de fixation, on étudiait ainsi le mode selon lequel le théâtre réagissait. Seul intéressait le choc en retour. En maintenant le problème sur le terrain de l'art, on n'avait pas à le traiter dans toute son ampleur. Une réflexion plus attentive conseille cependant d'abandonner cette prudence, cette paresse d'esprit aussi.

En effet les genres inférieurs du théâtre, ceux qui plaisent à un public très étendu, ceux qui exigent du faste dans la mise en scène, sont déjà menacés par le cinéma. Déjà le vaudeville, le mélodrame, la pièce policière, celle dite à grand spectacle respirent plus à l'aise sur l'écran que sur la scène. Elles y gagnent une grande liberté de mouvement. Provinces perdues ? Même si l'art n'a pas à en souffrir, n'est-il pas dangereux pour le théâtre de voir se rompre les liens qui le rattachent à la foule ? Comme la poésie, il ne peut devenir une écriture sacrée que lisent les seuls mandarins.

D'autre part, les scènes de province, malgré certains efforts dignes d'estime, semblent frappées d'anémie. La puissance financière des studios les désarme. Sans grand effort le cinéma gagne beaucoup d'argent. L'aire du théâtre semble s'étrécir. Il ne trouve refuge que dans la capitale et les très grandes villes, tandis que les cow-boys chevauchent dans l'univers entier, que les gangsters envahissent les plus modestes hourgades et que le sex-appeal des stars se répand dans l'univers.

Même si les esthétiques du théâtre et du cinéma avaient des exigences contraires, la concurrence du théâtre et du cinéma est un fait. On a craint que le second n'assassinât le premier. Vaine ou justifiée, cette inquiétude montre la gravité du problème. L'image et le mot, la sensation et les vertus abstraites du signe s'affrontent. La victoire du cinéma aurait des conséquences que l'audace même de nos rêveries prévoit malaisément puisque les civilisations meurent et que certains genres

¹ DUBECH, *Histoire générale illustrée du Théâtre*, V, p. 203.

littéraires pendant de longs siècles connaissent des éclipses presque totales. Les jeux du cirque l'ont emporté sur Plaute et Térence. Enfin, depuis que le cinéma parle, la question est devenue plus complexe encore. Frère ou ennemi ? Associé ou successeur ? En quatre siècles, le théâtre a subi deux assauts terribles : l'imprimerie et le cinéma, auquel la radio vient de joindre ses légions. Dubeck, qui s'est récusé, admet pourtant que la vieille gloire du théâtre, d'ici quelques siècles, pourrait pourrir dans il ne sait quelle nécropole. Il espère toutefois qu'un vers de Racine chantera encore aux oreilles de nos petits-fils et qu'ils sauront entendre encore un soupir de la Sylvia de Marivaux¹.

Malgré les aventures auxquelles s'expose cette étude, il semble donc nécessaire d'envisager le problème dans toute sa généralité. C'est le plus grand que l'art dramatique ait dû se poser depuis la Renaissance.

¹ DUBECK, *op. cit.*, V, p. 208.

PIÈGES

Septième ou non, art ou non, synthèse ou non, le cinéma est ¹.

Maigre pèlerin, qui voudrais faire le tour d'une question vaste comme un continent, ne trébuche pas pendant la première étape, assure-toi d'une méthode, fais ton profit de la sagacité, des erreurs aussi de ceux qui firent le voyage avant toi. On a beaucoup écrit sur le cinéma et son antagonisme avec le théâtre, souvent d'une façon ingénieuse, parfois avec profondeur ; mais, jusqu'à l'apparition du film parlant, on ne pose en général pas très correctement les termes du problème. Aujourd'hui encore, retenus par des préjugés littéraires, certains n'y consentent pas.

Dès 1914, la querelle commence. Aussitôt elle est vive. Déconcertés par le succès du cinéma, adversaires et partisans s'abandonnent à leur haine ou à leur enthousiasme. Le blâme devient sans effort malédiction ; dans le zèle des néophytes souffle un nouveau messianisme. Déjà l'ardeur des passions fausse les perspectives.

On sait que pour Paul Souday « le cinéma est inférieur au café concert ». Il a appris, mais ce sont sans doute de faux bruits, « que des gens du monde des deux sexes posent pour des entreprises cinématographiques ² ». Parce que la machine à images s'est installée dans les cafés tout d'abord, elle a l'odeur des mauvais lieux ; beaucoup « s'installaient naguère dans la salle obscure avec le sentiment qu'ils se compromettaient, qu'ils s'encanaillaient ³ ». Quand Sarah Bernhardt tourne un film, Donnic se refuse « à conclure que nous nous acheminons vers le déclin de l'art dramatique ». Il espère que « le monde n'est pas définitivement conquis à la barbarie ». Ni Donnay, ni Estaunié n'aiment « cette lanterne magique mise au point ». L'exaspération gagne même Suarès, qui voudrait « l'écraser comme une punaise, ce cœur ignoble de Charlot », et Sacha Guitry, avant de changer d'avis, ne consent pas qu'on l'entretienne jamais du cinéma ⁴. Ceux qui s'occupent du nouvel art plaident parfois coupables, demandent des circonstances atténuantes. Qu'elle est humble la voix de Kessel : « Nous dépendons des cités sans joie, des bourgades où habitent les gens les moins cultivés, les plus

¹ Moussinac dans *Art cinématographique*, I, p. 23.

² P(aul) S(ouday) dans *Le Temps*, 8 septembre 1916.

³ L'Herbier dans *Art cinématographique*, IV, p. 20.

⁴ MOUSSINAC, *Panoramique du Cinéma*, pp. 112, 97 et 142 ; BENJAMIN, *Sacha Guitry, roi du théâtre*, p. 175.

primitifs, les plus enfantins et les plus naïvement sentimentaux du monde... songez à tout cela et tâchez de nous être indulgents¹. »

Chantre inspiré du cinéma, Léon Moussinac avoue que pour un homme sincère « tout est motif d'abandon. D'abord les œuvres, ensuite les artistes, ensuite le public² ». Avec un mépris plus tranquille, Thibaudet déclare qu'une transposition d'une pièce à l'écran n'est qu'« une dégradation de la littérature, au sens où les physiciens s'intéressent à la dégradation de l'énergie³ ».

Cette haine, ce mépris, ce découragement ne constituent pas des arguments. La jeunesse du cinéma n'engage pas son avenir. Mais l'enthousiasme ne prouve rien non plus. Un inconnu rencontrant A. Boucler ne lui a-t-il pas avoué : « Pour moi, le cinéma m'est aussi précieux que la vie », et A. Boucler n'a-t-il pas conclu « qu'au fond il pensait vrai⁴ » ? Attendrisant, l'amour filial de Deltel : « Le cinéma est mon père, la Pillule Pink de la littérature ; il lui donne sang et pourpre⁵ ». Mystique, l'espoir de Delluc qui se souvient des Évangiles et s'écrie : « Il est en même temps, lui seul, je vous le dis, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes⁶ ». Ce lyrisme ne manque pas d'intérêt, mais l'amour y a plus de part que l'observation des faits. Tout au plus pourra-t-on taxer de quelque ingratitude Jean Cocteau qui voit dans le théâtre « un vieil album de photographies⁷ ».

Inutile de se livrer plus longtemps à ce jeu pittoresque qui accumule les citations. Chacun s'est enrôlé dans une armée, mais on n'a point encore fourhi les armes. Plus on moins consciemment, tous cependant comprennent la gravité du débat. Nous vivons « un nouvel âge de l'humanité⁸ ». Alexandre Arnoux proclame : « Une ère s'ouvre qui me tranche au milieu de ma vie. J'ai un pied dans l'antédiluvien⁹ » et, mélancolique témoin de la fin du monde, Doumic, secrétaire perpétuel de l'Académie française, sait bien que « nous sommes dans l'âge du cinématographe¹⁰ ».

Quand la crise pythique s'apaise, les partisans du cinéma cherchent à assurer son autonomie esthétique. Tout l'avenir s'ouvre devant ces conquistadors, mais, par une pente naturelle de l'esprit, ils s'obstinent à définir le nouveau moyen d'expression en l'opposant aux autres arts et singulièrement au théâtre. Ils nagent à l'aise dans des océans d'abstraction et le résultat de certaines de leurs acrobaties intellectuelles paraît un peu gratuit. Cette esthétique qui s'élanche dans l'éther inspire une certaine méfiance, car elle néglige souvent l'aspect social du problème. Souvent aussi elle ignore les exigences techniques de la caméra.

¹ KESSEL, *Hollywood, ville mirage*, pp. 165 et 166.

² MOUSSINAC, *op. cit.*, p. 12.

³ THIBAUDET, *Histoire de la Littérature française*, p. 564.

⁴ *Revue du Cinéma*, 15 octobre 1930.

⁵ *Cahiers du mois*, 16/17, p. 147.

⁶ DELLUC, *Cinéma et Cie*, p. 275.

⁷ COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, p. 228.

⁸ Scize cité dans *Cahiers du mois*, 16/17, p. 33.

⁹ ARNOUX, *Cinéma*, p. 14.

¹⁰ Cité par BARDECHE et BRASILLACE, *Histoire du Cinéma*, p. 155.

Débordant de ferveur, les uns veulent prouver la richesse des ressources du cinéma. Avec simplicité, ils affirment qu'il réunit toutes celles des autres arts. Honneur à lui, car sa jeune force représente à elle seule peinture, sculpture, architecture, danse, musique, poésie et théâtre. C'est ce que pense le tumultueux Abel Gance¹. Mais cela rappelle certaines déclarations d'amour de Gordon Craig à l'art dramatique et cela n'explique pas grand-chose. Il n'est au reste pas évident qu'un art total ait plus de vigueur qu'un autre dont les contraintes apparaissent de façon plus immédiate.

D'autres tentent d'isoler l'art du cinéma au sens où les chimistes parlent d'isoler les éléments. C'était l'époque où la poésie pure brillait de toutes ses gemmes et, gonflés de littérature, certains pionniers de l'écran veulent montrer des images que ni le théâtre ni la musique ne pourraient remplacer. Ils désirent que celles-ci « prennent une signification abstraite et générale, créant ainsi une sensibilité proprement cinématographique »².

Dès lors les sauts périlleux dans l'abstrait sont fréquents : Delluc réclamait déjà « le film d'art, le film cérébral au besoin, lyrique s'il se peut, stylisé dans sa matière et symbolique dans sa donnée »³. On ne s'étonnera pas que les surréalistes aient passé par cette porte qu'on leur ouvrait généreusement. Tout ce qu'avait excommunié Breton : « le sujet, la littérature, le sentimentalisme, en somme l'état de concurrence au théâtre »⁴, Fernand Léger n'hésite pas à le bannir lui aussi.

Avec plus d'astuce, mais un égal excès d'intellectualité, Germaine Dulac cherche dans le rythme visuel l'essence du cinéma. Elle imagine un contrepoint d'images qui engendre un lyrisme d'une nouvelle espèce, et Alexandre Arnoux n'hésite pas à écrire « qu'aucun art peut-être n'est d'un accès plus difficile », car il n'en est point qui soit « plus soustrait au réel »⁵.

Images pures, rythme pur : ces recherches contribuent à créer la syntaxe du nouveau moyen d'expression, mais elles n'embrassent pas toute l'étendue du problème. A tout prix, on désirent échapper à l'art dramatique, et la remarque d'un critique de l'époque montre qu'on se fourvoie, car « on ne peut éviter le théâtre entièrement que dans le film abstrait »⁶. Chacun sait aujourd'hui que le cinéma n'aime guère l'abstraction et les jeunes gens peuvent crier : « Mort aux conceptions théâtrales, mort aux conceptions littéraires, place au cinéma »⁷, ils ne convaincront personne.

Si l'on ne nie pas la divergence possible et peut-être même essentielle des moyens dont usent le cinéma et le théâtre, on se méfie toutefois des esthétiques qui suppriment d'un trait de plume un antagonisme ou une rivalité attestés par des faits. L'ingéniosité des commentateurs

¹ Voir COISSAC, *Les Coulisses du Cinéma*, p. 4.

² Pierre-Quint dans *Art cinématographique*, I, p. 22.

³ DELLUC, *op. cit.*, p. 97.

⁴ FORD, *Bréviaire du Cinéma*, p. 49.

⁵ ARNOUX, *op. cit.*, p. 63.

⁶ Stern dans FORD, *op. cit.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 61.

reste en effet sans limite et tous veulent donner au cinéma la couleur de leur état d'âme. Mac Orlan désire qu'il célèbre le romantisme d'après guerre... « les filles cérébrales et lettrées, le vent, la pluie, la disparition du soleil en France, l'instabilité du change, les écarts de la sensualité, le mysticisme ¹ ». Tout cela ne manquait pas d'humour et les freudiens remarquaient gravement que le spectateur des salles obscures est plongé dans un « érotisme indéniable ² ».

Avec moins d'ambition, une totale absence de souvenirs littéraires, un juste instinct des ressources de la caméra, l'école russe de Dziga-Vertoff, les Anglo-Saxons O'Flaherty et Grierson, les néo-réalistes italiens évitent tout emprunt aux autres arts et cherchent, eux aussi, à maintenir l'autonomie esthétique du cinéma. Pour Dziga-Vertoff, monter un film « ce n'est pas rechercher les plans en fonction des « belles scènes » (déviation théâtrale) ou bien rattacher des morceaux à des sous-titres (déviation littéraire) ». Il veut une révolution et sa déclaration claque comme un ultimatum : « Ciné-œil — peinture de faits — mouvement pour le film *sans jeu dramatique* ³. » Image et rythme : c'est sur une terre vierge qu'il plante son drapeau, mais il aboutit au documentaire et n'en sortira pas. Or chacun sait que le grand public s'enfouit dans les salles d'illusion parce qu'il se nourrit de mythes et d'aventures. Les documentaires n'expliquent pas le succès universel du cinéma. Enfin il est bien dangereux pour un art, impossible probablement, de se confiner dans la transcription trop fidèle de la nature. L'écran deviendrait ainsi le journal illustré le plus efficace du monde, mais, accroissant le pouvoir percutant de la grande presse, il ne dépasserait pas pour autant le stade de l'information.

Quand le cinéma parla, il contraignit au reste les Jacobins de l'image pure à faire montre de moins d'intolérance, mais on trouve aujourd'hui encore certains députés de la Gironde qui, sans répudier l'intrigue, l'action, la péripétie, estiment que le cinéma doit se consacrer seulement à la notation objective des faits. A. Berthomieu, entre autres, invoque l'exemple de Maupassant et, abandonnant à la littérature toute la psychologie et la motivation des événements, s'imagine que le scénariste peut être « un homme totalement libéré des règles romanesques ou théâtrales ⁴ ». Pourquoi reprendre ici le procès du naturalisme ? Dès l'instant où l'on admet une intrigue, le fantôme du théâtre réapparaît.

Quelle que soit l'habileté des artisans du film, la matière du théâtre et du cinéma semble pétrie de la même farine. On n'éclaire donc le problème d'aucune lumière si l'on tente de circonscrire les domaines où chacun des arts peut se permettre tous les vagabondages et tous les empiétements. Etudions plutôt leur technique. Elle explique à la fois leurs rivalités et leurs divergences.

Si l'on désire mesurer la puissance du cinéma, le danger qu'il représente, il vaut mieux quitter le vaste éther des idées, rester collé au sol,

¹ Mac Orlan dans *Art cinématographique*, I, p. 18.

² Galtier-Boissière dans *Crapouillot*, mars 1927.

³ Dziga-Vertoff dans LAPIERRE, *Anthologie du Cinéma*, p. 208.

⁴ BERTHOMIEU, *Essai de Grammaire cinématographique*, pp. 16 et 19.

tout proche des faits, du métier, de la machine qui reproduit les images et les sons.

Un besoin instinctif de l'esprit engage la plupart des critiques à définir l'essence du nouveau moyen d'expression. C'est à leurs yeux la tâche dont la noblesse et l'urgence s'imposent. Puis, constatant l'écart qui sépare les idées et les faits, ils consacrent un ou deux chapitres de leur essai à l'aspect industriel et financier du problème. Quand ils ont proposé un idéal à l'art cinématographique, ils considèrent la réalité souvent affligeante comme une situation anormale, un état de péché qu'un progrès dont ils ne précisent pas la nature abolira un jour. Puisque les esthétiques ne sont point parallèles, certains inclinent à penser que l'antagonisme du théâtre et du cinéma pourrait bien n'être qu'un faux problème. Ainsi les grossesses nerveuses. Pour Alexandre Arnoux, les rapports « du film et du théâtre ressortissent... au passé et leur confusion s'éclaire avec le temps¹ ». Si l'on ne s'appuie pas sur des faits, la querelle opposant les deux arts devient une erreur d'optique dont seraient victimes ceux qui ne connaissent ni les ressources ni les devoirs du cinéma. Or c'est l'existence même du cinéma, sa masse, et non pas son désir d'autonomie, qui inspirent de l'inquiétude au théâtre. La vie précaire de l'art dramatique est menacée par les vices aussi bien que par les vertus du film, par ce qu'il est aussi bien que par ce qu'il devrait être, par ses ressemblances avec l'art dramatique et par son originalité essentielle.

Pour qu'elle fût valable, il faudrait baser une enquête sur des faits assez évidents pour paraître incontestables, assez généraux pour qu'ils n'ignorent aucun des aspects du problème. Or ce dernier se réduit, semble-t-il, en dernière analyse à la double question que posent la technique propre au nouvel art et le succès universel du cinéma. Il suffirait d'examiner les ressources neuves de l'image, la grammaire, la syntaxe qu'on peut en tirer, et les raisons qui poussent chaque année treize milliards d'individus à passer quelques heures dans les salles obscures. L'aspect technique ne saurait faire oublier l'influence sociale du film. C'est ce qu'a fort justement observé G. Cohen-Séat dans son *Essai sur les principes d'une Philosophie du cinéma*, en distinguant le fait filmique du fait cinématographique. On examinera donc simplement la caméra et le plaisir des foules. Mais si par hasard les vertus et les erreurs de ces derniers n'étaient pas contradictoires comme l'imaginent communément les esthéticiens du cinéma, si le second était engendré par les pouvoirs ou les faiblesses de la première, on aurait posé correctement la question.

¹ ARNOUX, *De Muet au Parlant*, p. 122.

PRENEZ GARDE AUX IMAGES

Le théâtre n'a jamais été vraiment populaire en Europe, sauf pendant le Siècle d'Or en Espagne¹.

La force suggestive proprement démoniaque du film a été reconnue².

Pareil au docteur Faust, le vénérable Louis Lumière a-t-il conclu un pacte avec Méphistophélès ? Quand on examine tranquillement la caméra, on est vraiment stupéfait par ses pouvoirs, qui semblent dépasser les limites humaines, et Jean Epstein ne s'y est pas trompé, qui intitule un de ses livres *Le Cinéma du Diable*. Depuis le temps que Lucifer exerce son activité, la conquête d'un pécheur doit l'intéresser médiocrement et il rêve peut-être d'une sorte de damnation universelle qui nous livrerait tous à lui, heureux de notre mort. Pour trouver le plus petit commun dénominateur de l'homme, quelque chose d'aussi simple que la soif ou le sentiment du froid, le parer d'innocence et de séduction, supprimer tout péché comme le paradis, tout effort comme le sommeil, ne fallait-il pas l'ingéniosité de Satan ? Mais la puissance diabolique du cinéma n'apparaît pas aussitôt. Elle ne réside pas tout entière dans les funestes pouvoirs de l'image ; elle se dissimule dans le rythme et la syntaxe de l'écran. Il n'est pas sans intérêt cependant de méditer un peu sur l'efficacité de l'image sans tenir compte du mouvement, du temps, de l'espace et des autres vertus de la caméra.

Est-ce perversion ou excès de subtilité ? La fatigue des vieilles civilisations aspire à retrouver la fraîcheur primitive. Quand la poésie se voue à l'hermétisme, quand l'investigation psychologique tisse des toiles d'araignée, on aime le cinéma par réaction et pour ce qu'il représente d'antilittéraire. Ainsi de l'art ou de la musique nègres. Les recherches qui portent sur l'inconscient donnaient à l'image la valeur d'un document que n'entache aucun commentaire de l'intelligence. On retrouve le grand air si l'on rend « à l'élément intellectuel ses sources vitales, concrètes et émotionnelles³ », et l'on n'imagine même pas qu'une déclaration de cette espèce peut être contradictoire dans les termes. Déconstruisant un univers vierge et bien lavé, on cherche à justifier son plaisir. « Nous sommes au siècle de l'œil. Tout est visuel. On commence à savoir. » Mais ne faut-il pas beaucoup de surmenage et de myopie intellectuelle pour affirmer avec sérénité que « tout est visuel⁴ » ?

¹ AARNOUX, *ibidem*, p. 202.

² Lindtberg dans *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 68.

³ Eisenstein cité par BAARÉCHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 283.

⁴ LANG, *Tiers de Siècle*, p. 156.

Pour Léonard de Vinci « l'œil est la voie principale... l'oreille vient ensuite pour écouter ce que l'œil a vu¹ ». On en déduit avec candeur que l'oreille a moins d'importance, de noblesse peut-être, car le langage l'oblige à faire appel à l'intelligence. Raisonnement de nouveau riche.

Certes l'image est puissante. Cette houche de deux mètres dont la commissure frémit, ce téléphone auquel le gros plan donne la dimension d'une locomotive, tout cela est capable de vous hroyer. « Un visage expressif, fouillé par le rayon électrique, étudié de près, détaillé... est infiniment plus émouvant que le masque de porcelaine d'une comédienne aperçue au delà de la rampe². » Élevez vos masques d'or, danseuses de l'Extrême-Orient, car on veut voir le grain de beauté de votre joue. Certes la chaise électrique a un effet plus immédiat sur l'épiderme que le jeu d'échecs, mais l'émotion artistique ne surgit pas selon le voltage.

Cette vertu qu'a l'image de déterminer soudainement et avec force un choc sensible, elle la doit à son aspect brut. Aucune transposition, car tous les projecteurs du monde n'empêchent pas ces objets d'être réels, cette table d'être en bois, ce bouquet de grouper des fleurs trop vraies. Le travail d'art, ce sont les spectateurs qui auront le devoir de l'opérer. On leur lance de la viande crue. Si l'envie leur en vient, ils l'assaisonneront, la digéreront peut-être, mais ce n'est pas indispensable. Au reste cette assimilation ne va pas sans difficulté. Les acteurs qui pleurent ou cabriolet sur l'écran ne représentent pas des personnages, mais des hommes ou des femmes qui n'ont pu se dégager assez de la vie pour entrer dans la fiction. Adhérent au concret, les images ont peine à se hausser à la hauteur du symbole. Toute cette vie est collée à la terre : domaine de la sensation pure.

Le cinéma en effet n'est pas un langage, il lui manque toutes les conjonctions, les *si*, les *car* et les *donc*, grâce auxquelles la pensée établit les rapports et les hiérarchies. L'écran n'échappe pas au discontinu, et Abel Gance donne une sinistre définition du cinéma quand il voit en lui un « alphabet pour les yeux fatigués de penser³ ». Il est vrai que Cohen-Séat semble accorder à l'image la vertu abstraite du signe, mais ne pêche-t-il pas par excès de subtilité, puisque ces signes apparaissent « hypocritement semblables à la chose signifiée⁴ » ? On songe à l'animisme des primitifs pour lesquels le crocodile reste un crocodile tout en devenant l'image du crocodile.

On admettrait cependant que l'image n'ait pas la souplesse intellectuelle du discours si elle parvenait à dépasser l'état des sensations. Pourquoi ne pas nourrir la sensibilité dans l'élémentaire, à condition que les liens ne soient pas coupés entre la sensation et le jugement ? Or le grand malheur du cinéma, c'est qu'il isole l'œil du cerveau. Soumise au mouvement, l'image brute est rarement sublimée, car l'instant

¹ Cité par COISSAC, *op. cit.*, p. 70.

² Vuillermoz cité par FORD, *op. cit.*, p. 104.

³ FORD, *op. cit.*, p. 29.

⁴ COHEN-SÉAT, *Essai sur les principes d'une Philosophie du cinéma*, p. 112.

l'entraîne. L'œuvre cinématographique ne s'achève que dans le spectateur et avec sa complicité. Elle lui suppose du talent, la faculté de faire naître et d'ordonner les rêves.

« De l'image au sentiment, du sentiment à la thèse... Je pense que seul le cinéma est capable de faire cette grande synthèse...¹ », déclarait le metteur en scène russe S.-M. Eisenstein. Le nouvel art garderait ainsi la fraîcheur de l'instinct et parviendrait d'un coup d'ailes jusqu'aux sommets de l'idée, de l'art aussi. C'est sans doute une utopie, car la sensation reste à vif comme une blessure, le choc sensoriel se répétant sans cesse.

Moins ambitieux parfois, le cinéma invoque de mauvaises excuses pour justifier l'image. Avec joie, il plonge dans l'incrédit : « Les sensations nous sont données, sans les idées qui leur correspondent. » Avec audace, il attaque les vieilles habitudes de l'esprit, car les matériaux bruts paraissent vierges « sans les mots qui les desservent² ». On a beaucoup vanté la rapidité et la puissance d'évocation du cinéma, mais il faudrait 200 à 300 mètres de pellicule pour dire convenablement : « Dans l'Orient désert quel devint mon ennui. » Sans frein, sans contrôle des facultés majeures coule le fleuve de sensations, et l'on ne s'étonne point que les enfants trouvent plaisir à feuilleter des livres d'images. « L'esprit le plus capable de pensée réfléchie éprouvera que cette pensée demeure impuissante dans un tourbillon d'émotions-choc dont l'exacte imbrication forme le dessin même du film³. »

On comprend dès lors que le succès du cinéma soit universel. L'écran doit ses conquêtes à sa faiblesse essentielle plutôt qu'à ses vertus apparentes. On ne saurait mieux que lui flatter l'inertie ou la paresse des hommes, puisqu'il ne réclame d'eux « ni instruction, ni intelligence, ni même curiosité ou attention⁴ ». Ce n'est pas la première fois que le progrès technique masque une défaite.

Mais le cinéma, dira-t-on, ajoute à sa virulence visuelle la noblesse du discours. Hélas, le rythme de l'image et du verbe ne sont pas synchrones. Conscients des nécessités de leur métier, les cinéastes connaissent la crainte et le tremblement quand le film renonce au silence. Cette lente parole désincarnée n'allait-elle pas affaiblir le voltage émotif ? Les deux adversaires, l'image et la parole, livrent un combat inégal. Le plus musclé doit asservir son rival, et toute l'astuce des cinéastes consiste non pas à introduire la poésie des mots dans le film, mais à éviter l'impression fâcheuse du mutisme. Ainsi l'image gardera son pouvoir fracassant. Ils se demandent en toute simplicité : « Comment, sans étonner l'oreille par l'arrêt de son occupation inconsciente, fournir au spectateur un divertissement visuel⁵. » On goûterait mieux le charme d'une pareille déclaration si l'on ne mesurait aussi l'ampleur des ruines sur lesquelles s'établit cette anarchie.

¹ FORD, *op. cit.*, p. 85.

² COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ ARNOUX, *Du Muet au Parlant*, p. 203.

⁵ *Ibid.*, p. 108.

Ne touchez donc pas aux vertus de l'image. Que le gangster, le timide fiancé ou le pirate parle le chinois, le papou, le français, peu importe à l'excellent metteur en scène W. Ruttman. En effet, « le dialogue doit agir sur les centres émotifs du spectateur et non sur son cerveau¹ ». Le cri et l'onomatopée offrent plus de commodité que le discours. Ils restent à l'étage des sensations. Le théâtre court donc un double danger. A celui de l'image s'ajoute une menace de castration du verbe. Les lois qui semblent régir l'esthétique de l'image et celle de la parole ne sont pas seulement différentes, mais opposées, et quand il s'agira de mesurer la force d'attraction du cinéma sur le théâtre, il faudra tenir compte tout d'abord de la force ingénue des images brutes, mais aussi de l'anémie qu'elles déterminent dans le langage.

Avec l'assurance de sa force, le cinéma n'éprouve aucune honte à montrer seulement des sensations. Il en tire gloire, contre-attaque et s'en prend aux vertus les moins contestées du langage. Il sacrifie la qualité à la quantité, croit nobles les émois faciles. Jean Epstein, qui écrivit plus tard cent fines remarques sur le cinéma, peut-il bénéficier de l'excuse de la jeunesse quand il s'écrie : « L'habitude des sensations fortes que le cinéma est essentiellement capable de nous donner émousse les sensations théâtrales, d'un ordre bien plus pauvre d'ailleurs. Gare au théâtre² » ? Mais celui-ci ne tient-il pas à honneur de répudier la sensation pure ? Il faudrait s'entendre sur les termes du problème. Malgré la richesse visuelle de *Ben-Hur*, on ne consent pas à verser un pleur de commiseration sur la pauvreté des *Perses* d'Eschyle.

Parfois même l'attaque se fait insolente et l'on écrase les hautes vertus à coups de sabot, témoin ces quelques injures qui ne sont pas des arguments : « Les formules fixes de la langue, quoique moins intensives, quoique plus superficielles que l'image, sont pourtant plus bruyantes et plus prétentieuses. En conséquence, il est fort probable qu'elles enlèvent l'expression à l'image... » Cette couronne de perles a été tressée au Congrès international du cinéma de Bâle et l'on s'excuse de ne pas la laisser dans son cimetière. Sans doute un homme mal élevé ne suffit-il pas à mettre en péril le patrimoine de tous, mais treize milliards de spectateurs donnent implicitement raison à W. Schmalenbach. Les mots, fils de l'esprit, descendront donc des purs sommets. Pour satisfaire le cinéma, ils deviendront nourrissants comme le beefsteak, chauds comme le sable du désert, aigus comme la pointe de l'épée. Car « c'est de la sensualité de l'image que le dialogue devrait se nourrir³ ». Vingt-cinq siècles de civilisation nous ont appris certains respects, et la remarque de Lucien Romier peut être le prétexte à de longues rêveries : « Pour l'homme ignorant, le cinéma représente une prodigieuse économie d'effort intellectuel⁴ ».

Quand certains cinémanes plaignent le théâtre parce que le succès de ce dernier est médiocre, on n'a rien à rétorquer. L'aire du théâtre

¹ FORD, *op. cit.*, p. 59.

² EPSTEIN, *Cinéma*, p. 108.

³ Schmalenbach dans *Cinéma d'aujourd'hui*, pp. 104 et 105.

⁴ ROMIER, *L'Homme nouveau*, p. 186.

s'étrécit. Il n'a pour lui ni le nombre ni la masse et il doit avoir le courage de mesurer l'ampleur matérielle de la défaite. Mais le cinéma confond-il le succès et la valeur ?

Jusqu'ici cependant, on n'a qu'entrevu les sortilèges du cinéma. Ce ne sont pas les images qui rendent sa puissance diabolique, mais le secret qu'a trouvé cette machine de les maintenir vives, sans cesse percutantes et comme animées d'une pulsation humaine.

L'ŒIL INHUMAIN

L'objectif, instrument trop admirable...¹.

Nous voulons entendre ce que l'oreille n'entend pas, comme nous voyons par le cinématographe ce qui échappe à l'œil. Que rien ne puisse plus se taire².

Si l'homme disposait d'un œil dans le dos, d'un autre au sommet du crâne, d'un troisième sur l'orteil, s'il en plaçait un autre sur une antenne, s'il avait le loisir d'en laisser un dans l'eau de sa baignoire, d'en accrocher un dernier sur un arbre, son pouvoir sensoriel resterait inférieur à celui de la caméra. La caméra, c'est l'œil intégral. Elle voit à travers les murailles. Puissante comme les rayons X, elle n'a pas besoin de mémoire. Elle mobilise l'univers à son gré. Elle photographie sous tous les angles, elle opère des *plongées* et des *contre-plongées*. Le plafond devient le plancher, les dimensions dansent, rien n'est immobile, rien n'est invisible. L'homme moderne « grâce à la science a décuplé son pouvoir sensoriel ». Mais il serait naïf d'accorder une admiration béate à ces excès de l'optique ; la question importante est de savoir si l'on peut « faire entrer ces magnifiques acquisitions inédites dans le domaine de l'art³ ».

Infiniment plus subtile que le mouvement d'une montre, que le vol de l'hirondelle, que la course de l'athlète, la caméra ne se déplace pas selon des lignes continues. Elle choisit sans cesse d'autres points de départ, opérant d'innombrables syncopes. La projection d'un film, réglée de manière à dérouler un nombre toujours identique d'images par minute, semble baigner les yeux dans un fleuve ininterrompu d'images, mais c'est une apparence, et celles-ci nous mitraillent comme des coups de feu. L'anarchie optique n'a pratiquement pas de limites puisqu'il suffit d'adapter la mobilité de la caméra à n'importe quel mouvement, régulier ou non. Marcel Carné rappelle qu'on la place sur le dos d'un cheval, sur une barque, sur un câble⁴, et pour Epstein il n'est pas sans intérêt de la fixer à un ballon de football⁵.

On peut évidemment répondre qu'une machine abandonnée à elle-même devient folle. Mais si l'imagination de l'homme la domine, elle choisit ses aliments parmi cette effroyable richesse visuelle.

¹ BLOCH, *Naissance d'une Culture*, p. 176.

² Epstein dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 242.

³ Vuillemoz dans *Art cinématographique*, I, pp. 41 et 42.

⁴ Carné dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 234.

⁵ Epstein, *ibid.*, p. 237.

Il n'en reste pas moins vrai que cet accroissement des pouvoirs de l'œil offre certains dangers. On ne dépasse pas impunément les limites physiologiques des sens, et la tentation d'abuser de ces nouveaux moyens reste vive. Même dans un film où le metteur en scène évite avec sagesse la virtuosité, on flotte dans le discontinu, l'univers est sans cesse morcelé, l'unité visuelle constamment rompue. On admet volontiers que cet « œil doué de propriétés analytiques inhumaines ¹ » puisse émerveiller la curiosité, mais la part du diable consiste précisément dans le fait qu'il emprisonne le spectateur dans le domaine de l'analyse et de la sensation brute.

A voir « ce qui échappe à l'œil », à entendre « ce que l'oreille n'entend pas », on s'expose à une indigestion d'images et de sons. L'oreille et l'œil humains sont plus sages, qui n'exercent plus leur activité au delà de certaines fréquences et de certains angles, ne mettent pas en péril la permanence du moi, son contrôle sur les choses et les êtres. En isolant l'œil du corps, en lui accordant une valeur en soi, on risque de confondre le sujet et l'objet.

Avec ingéniosité Jean Epstein voit une sorte de cerveau dans la caméra parce qu'elle « associe ses représentations en une architecture dont le relief suppose la synthèse de deux catégories intellectuelles : celles de l'étendue et de la durée ² ».

Cependant cette machine, si l'on n'en use avec beaucoup de tact, rompt un équilibre indispensable à l'activité de l'esprit. A la moindre imprudence du metteur en scène, les cohérences les plus élémentaires sont abolies. On l'a bien vu au moment où le cinéma se mit à parler, car les personnages contraignaient les images à une certaine unité. Finies les ivresses gratuites, les sarabandes de la prise de vues. L'univers s'ordonnait ou du moins ébauchait un ordre. « La caméra fut détrônée. Elle ne modelait plus les faits ; elle devait se horner à photographier les acteurs avec leurs dialogues ³. »

Il paraît enfin contraire aux exigences de l'art que la caméra devienne un personnage du drame. Le spectateur ne doit pas marcher sur la scène. Qu'il participe à la douleur du héros tragique, on y consent, mais il ne saurait s'identifier à lui sans perdre son plaisir en même temps que le contrôle de son émotion.

Or la mobilité diabolique du cinéma lui fait oublier qu'il est assis dans un fauteuil en juge bienveillant ou narquois. Jeté dans la comédie ou le drame, c'est lui qui reçoit les coups de revolver, c'est sur lui que se penche la houe humide de la star. Puisque la caméra lui prête les yeux des acteurs et qu'elle s'amuse même à changer sans cesse ces yeux, il en a autant de paires qu'il voit d'acteurs, nombre auquel on ajoutera ceux des choses, car le cinéma leur en accorde. Quand Jouvet dans sa mise en scène de *L'École des Femmes* agrandit et souligne les lustres, ces paradoxes dans un décor de rue, il joue loyalement le jeu, admet que la rampe représente une frontière. Quand Gémier abolit cette ligne

¹ Carné, *ibid.*, p. 235.

² EPSTEIN, *L'Intelligence d'une Machine*, p. 122.

³ *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 182.

idéale, en établissant des degrés qui unissent la salle et la scène, il n'émeut pas le spectateur. Il le trouble.

Au cinéma, cette erreur prend des proportions énormes. On nous précipite dans un monde vrai, nos mouvements ont la vitesse de ceux des acteurs, nos jambes sont aussi rapides, nos coups aussi violents. Nous marchons même plus vite, nous dansons, nous cabriolons, puisque nous bondissons dans leurs yeux et que notre mouvement peut être aussi vif que tous les regards.

On peut trouver sévère Gilson quand il déclare : « Le cinéma n'est pas un art, c'est un appareil ¹ », mais n'a-t-il pas raison de se méfier de la magie des machines ? Elles travaillent plus vite que l'homme. Leur précision peut devenir plus folle que le cerveau. Elles s'agitent sans repos pour que les sensations restent saignantes. Au mouvement de la pellicule, il faut donc ajouter celui des acteurs, à celui des acteurs celui de la caméra. Et ce n'est pas tout.

¹ FORB, *op. cit.*, p. 21.

L'ANTISYNTAXE

OU LE VERTIGE CINÉMATOGRAPHIQUE

On pourrait mesurer, à cette occasion, jusqu'où va la différence entre la « sympathie », la communauté engendrée, par suggestion, dans le cas des arts plastiques, phonétiques ou dramatiques, et d'autre part le vertige mental provoqué par le film ¹.

Parmi tout ce discontinu, cet éparpillement de la matière, ne trouverait-on pas cependant l'ébauche d'un ordre, quelques règles de style ou simplement de grammaire visuelle pour y accrocher l'univers réduit à l'état de puzzle ? Si l'on refuse de se payer de mots, on n'invoquera pas le mystère du rythme cinématographique, essence, honneur, beauté possible du nouvel art. Dans l'état actuel de nos connaissances, on le voit surgir comme un heureux hasard sans expliquer clairement son origine et ses effets. Il ressemble comme un frère à la poésie pure et se vêt de voiles aussi nombreux.

Le cinéma n'est qu'images. Alourdies de leur réalité, celles-ci n'ont pas les vertus du signe. On ne voit pas qu'on puisse s'appuyer sur elles pour créer une syntaxe, même rudimentaire. Un autre principe, une autre unité pourraient être fournis par le plan, comme l'indique A. Malraux dans son *Esquisse d'une Psychologie du cinéma* ². Sortes d'alexandrins de l'image ou de propositions, ces plans ou leurs combinaisons éventuelles peuvent-ils rendre cohérent ce moyen d'expression qui le paraît si peu ?

C'est ce que propose avec ingéniosité André Berthomieu dans un petit livre qu'il intitule précisément *Essai de Grammaire cinématographique*, et son expérience d'homme de métier découvre quelques préceptes qu'il n'est pas sans intérêt d'examiner de plus près.

La gamme cinématographique paraît riche, les plans nombreux, divers aussi. Un *plan d'ensemble* photographie tout un décor, le *demi-ensemble*, plus modeste, garde encore une vertu de généralité. Pour développer clairement l'intrigue, on use du *plan-moyen*. Quant à l'*américain*, il rend de grands services, car il supprime les jambes des personnages. Qui veut capter l'émotion la plus légère recourt au *gros plan*. Enfin, l'*insert* essaie de se hausser à la hauteur des symboles, offre des lobes d'oreille de trois mètres et des cils démesurés. Toutefois ce luxe apparent de moyens cache une indigence réelle. Ces plans ne modifient ni ne

¹ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 157.

² L'HERBIER, *Intelligence du Cinéma*, pp. 374 à 378.

lient les images. En présentant ces divers formats d'images, on augmente les pouvoirs d'analyse du cinéma et ceux-ci déjà paraissaient excessifs. En outre, la succession des plans n'a aucune vertu d'unification. Loin d'unir, elle dissocie. Sautant ainsi d'une rupture optique à l'autre, on sacrifie à l'antisyntaxe.

A ces décrochements qui exigent de l'œil une incessante accommodation et maintiennent vive la sensation, il convient d'ajouter les plans qu'engendre le mouvement. Si l'on veut balayer le champ visuel, on emploie le *panoramique*, plus souple que l'œil normal, car il n'oblige pas le spectateur à tourner la tête. Enfin on quitte son fauteuil sans effort, on s'identifie à d'autres existences grâce à cet extraordinaire *travelling*, puisque la caméra entraîne tout le public sur son chariot.

Constamment la vivacité de l'excitation est maintenue, sans cesse le film demande de l'œil un effort qu'il ne saurait augmenter sans malaise. Les seules règles de syntaxe proposées par Berthomieu consistent à éviter cette douleur ; c'est ainsi qu'il vaut mieux ne pas passer d'un ensemble à un gros plan et ne pas couper un plan de mouvement par un plan fixe, faute de quoi l'on sentirait les effets brutaux d'un coup de frein. Machine trop riche, la caméra divise ce qu'elle atteint. Tout travail des facultés ordonnatrices lui est interdit. Comme dans le rêve, il est vrai qu'elle joue « d'une sorte de très fréquente synecdoque, où la partie représente l'ensemble, où un détail en lui-même infime et banal, se trouve grossi, répété, devenu le centre et le motif conducteur de toute une scène rêvée, ou vue à l'écran ¹ ». Mais cette seule figure ne constitue pas une rhétorique. La richesse des sensations se paie, elle étouffe ce qui lui est étranger. Quand les autres arts construisent un univers, celui-ci le fracasse ou le digère, car l'une des opérations les plus importantes du film porte le nom sinistre de *découpage*. Le goût, l'imagination, une sorte de génie peuvent s'y exercer. Les cinq continents, l'homme tout entier, les règnes de la nature sont aussi dociles qu'une feuille de papier aux ciseaux des poètes de l'écran. Mais la machine sans cerveau ne fabrique que des sensations. Le *montage*, qui permet un choix et un rythme, recolle seulement les morceaux du miroir brisé. Moins habile à cueillir des images, l'œil humain n'a pas besoin de détruire ce qu'il va construire. Art mécanique, le cinéma exige qu'on lui prépare d'abord sa pâtée visuelle. Les rapports entre les sensations et l'activité de l'esprit sont différés. L'homme travaille avant la machine. Il travaille après elle. Mais c'est en cet intervalle précisément que réside la grande faiblesse du nouveau moyen d'expression.

Quel est donc l'effet de cette antisyntaxe ? Cohen-Séat, empruntant le terme à Lalande, qualifie l'état psychique dans lequel baigne le spectateur de vertige mental. « Quand notre volonté est confisquée par l'émotion, incapable par conséquent d'intervenir pour changer le cours des représentations, c'est précisément que... la substitution immédiate d'un fait filmique à un autre nous sert en quelque sorte de nolonté ². » Que cette nolonté est aimable ! Sommeil ou mort provisoire ? Aholies

¹ EPSTEIN, *L'Intelligence d'une Machine*, p. 142.

² COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 156.

les facultés créatrices du spectateur, dont le corps n'est plus qu'un œil et dont l'âme s'abandonne.

Que Lionel Barrymore n'attribue pas tout son succès au réel mérite de son talent. Ni leur art, ni leur beauté ne suffisent à « expliquer l'influence presque *hypnotique* que certains artistes ont eue sur les foules ¹ ». C'est la caméra qui vient à leur aide, brisant sans douleur la résistance des millions de spectateurs. Giraudoux a bien compris que le vingtième siècle avait découvert le véritable stupéfiant démocratique, autorisé par la loi et offert aux bourses modestes. Saluons donc « l'institution, dans le pays où l'opium n'est pas courant, d'un état intermédiaire de loisir et de torpeur corporels où le jeu cérébral serait délié de ses obligations habituelles et n'aurait d'autre loi que la divagation. Nous l'avons, nous avons le film et, en fait, le cinéma a été inventé pour un seul humain, l'humain qui ne rêve pas ². » Un peu plus fort que celui de la cigarette, moins créateur que le haschisch, le plaisir du cinéma apporte au public la paresse et l'oubli. Certains de nos contemporains embouchent la trompette de l'épopée et chantent « l'état de barbarie visuelle et taciturne, de délire muet, de rêve concret... ³ ». Quand le film cessa de se taire, le clair pouvoir de la parole ne dissipa pas cette léthargie. Jean Epstein, dont les sentiments à l'égard du cinéma ne sont pas suspects, estime que la léthargie parfois prend les caractères de l'hypnose.

La nouvelle syntaxe de l'image nous délivre donc de la rhétorique. Plus de contrainte, plus de complications, car selon le terrible mot du même Jean Epstein, « les noms que crée le cinématographe ne sont que des noms propres ⁴ ». Ce qu'on nous présente en secouant doucement notre système nerveux, c'est simplement « une succession d'instant ⁵ ». Si l'on étudie les seuls mouvements de la caméra à la façon du styliste qui analyse les procédés littéraires, cette géométrie sans loi, cette danse optique des plans inspire le vertige. On n'abandonne pas même ce sentiment quand, les yeux un peu ivres, le pas engourdi, on quitte la chambre d'illusion. « La meilleure preuve de la consistance d'un film se voit sans doute aux traces sensibles qu'il maintient pendant quelques instants comme un prolongement synthétique à l'issue immédiate du spectacle ⁶. » On évitera pour l'instant les tentations de la sévérité, bien que Cohen-Séat considère cet état comme pathologique, mais on partage les craintes de G. Duhamel. Il se peut en effet qu'un peuple soumis pendant un demi-siècle au régime actuel des cinémas s'achemine vers la pire décadence ⁷. Tout au plus, par souci d'impartialité, retarderait-on de quelques siècles le moment de la grande anesthésie.

Quoi qu'il en soit, même si le pouvoir du cinéma paraît d'allure vulgaire, même s'il se confine dans l'analyse et la sensation, il est réel.

¹ LAPIERRE, *op. cit.*, p. 329.

² Préface de *La Duchesse de Langeais*, dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 300.

³ ARNOUX dans *Revue du Cinéma*, 22 mai 1931.

⁴ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, pp. 206 et 70.

⁵ MAIRAUX dans *Formes et Couleurs*, 1946, n° 6.

⁶ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 157.

⁷ DURAMEL, *Scènes de la Vie future*, p. 531.

C'est cette force, ce sont les défauts de cette force qui font courir au théâtre les plus grands dangers. Que fera-t-il ? Ses armes sont seulement celles de l'esprit. Il n'oppose que des mots à un adversaire qui déchiquette l'univers. En 1920 déjà, les docteurs Toulouse et Mourgue examinent « les réactions respiratoires au cours des projections cinématographiques » et constatent que « le film agit puissamment sur la vie affective des individus, plus que les autres modes d'expression en général ¹ ». Mais une fois admis les vertiges, les léthargies, les hypnoses, pathologiques ou non, croit-on encore que « l'influence intellectuelle et morale du cinéma dépasse immensément tout ce qu'ont pu donner dans le passé le théâtre ou le livre ² » ?

¹ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 174.

² Piétri dans RENAÏTOUR, *Où va le Cinéma français ?* p. 359.

MOUVEMENT PERPÉTUEL

Le nouvel homme de la rue, le nouveau Français moyen a pris parti pour le mouvement contre la forme, pour le devenir contre la permanence. Et certes le cinéma n'y est pas pour rien. Si c'est là une œuvre du diable, eh bien, le cinéma est diabolique et il n'est plus temps de lui déclarer une guerre sainte perdue d'avance ¹.

Parfois le cinéma a un peu honte de cette hâte sans pitié qui l'entraîne. Il a tort du reste, car le mépris du mouvement le mènerait au suicide. Mais est-il vrai « qu'une raison d'ordre étymologique a conduit à attribuer dans l'esthétique du cinéma, un rôle prépondérant au caractère de mouvement, qu'après tout il possède en commun avec le théâtre, la danse et la musique ² » ? Si l'acteur se meut sur la scène, ses mouvements dépendent de lui. Ils ne lui sont jamais extérieurs et s'inscrivent dans son humanité. Un flux qu'il serait incapable de maîtriser ne l'emporte pas. Le théâtre ne peut donc revendiquer ni la force ni la misère du cinéma.

Semblable à l'eau qui court, celui-ci tisse sa matière fuyante de quantité de mouvements, subtils ou grossiers, mécaniques presque toujours : mobilité de la pellicule, mobilité du personnage, mobilité de la caméra, mobilité de l'espace devant le personnage, du spectateur devant le personnage, et cent autres combinaisons plus ingénieuses. La simple cadence de l'appareil qui distribue au spectateur un nombre constant d'images, l'absence d'entractes qui permettent à l'intrigue de hâter sa marche, au spectateur de rêver, cette simple cadence, ce voyage sans retour, sollicitent assez vivement la méditation pour que l'on n'étudie pas pour l'instant un mouvement « non seulement variable, mais variable de façon variable, variable avec inconstance et variable au point de pouvoir atteindre des vitesses et des lenteurs relativement énormes... ³ ».

Paradoxe créé par des fantômes en fuite, les images discontinues apparaissent baignées dans la continuité et l'œil s'accommode au rythme de l'appareil comme on s'endort au bruit nocturne des fontaines. Comme de vulgaires automobiles, les arbres, les montagnes se déplacent. Les granits eux-mêmes, les pyramides, les palais ne sont plus, ils deviennent. Capables de vivre, ils peuvent aussi mourir. Seul l'instant règne, sans passé, ni futur.

Infinitement mobile, le cinéma serait donc le premier des arts qui épouse le réel, confonde son souffle avec celui de la vie, car « sans

¹ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 233.

² *Cahiers du mois*, 16/17, p. 43.

³ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 225.

mouvement rien ne peut être réel. La réalité se présente comme une synthèse de substance et de mouvement...¹ ».

Cette machine toute neuve aux mains des hommes opérera sans doute une révolution dans la culture de l'esprit, parce qu'il est difficile aux arts de la parole de rivaliser avec les attributs de la réalité. Mais la souplesse même du mouvement cinématographique ne nie-t-elle pas les principes auxquels obéit l'œuvre d'art ? Un film est toujours à la recherche du temps perdu. Il lui est impossible de s'arrêter jamais, impossible de cristalliser une passion, une heure, un sourire. La forme est une fixation du mouvement et l'art représente une certaine révolte devant la vie, une conquête aussi.

Cohen-Séat a bien vu que, sur l'écran, « la forme, par son changement perpétuel, escamote ses propres difficultés et en même temps ses défauts. Moins d'unité y est imposée au spectateur, moins de contemplation, moins de pureté, moins d'efforts ». Mais l'inquiétude de l'esprit devient plus vive, si l'on prétend qu'« il est naturel que réussisse le plus généralement l'œuvre d'art la moins immobile et la moins pensée, celle où l'action la plus diverse, la plus aisément intelligible, la plus « normale » se déroule sous les yeux, s'extériorise par le mouvement...² ». Naturel peut-être pour les spectateurs qui ne demandent pas aux émotions les vertus de l'art, mais le danger apparaît dès que le mouvement devient sa propre justification, attaque les autres moyens d'expression, oublie ses faiblesses. Mort le théâtre, morte la poésie lyrique, inutile l'effort des peintres, anémique celui des romanciers, s'il est exact que « les arts cinématographiques remplaceront peu à peu les arts statiques. Le prestige des plastiques fixes diminue. On ne nie pas l'évidence. L'homme moderne aspire à une conscience plus absolue de sa participation au mouvement³ ». Ce dernier se montre un maître trop capricieux pour qu'on l'idolâtre impunément. Il faut craindre la tempête, car « cet anticyclone se propage par le moyen de l'écran où de merveilleux personnages, de passionnantes intrigues vulgarisent subrepticement une philosophie révolutionnaire, ennemie de toute stabilité, destructrice de tout ordre ferme, diabolique assurément⁴ ». Ainsi parle Jean Epstein du cinéma, telle l'héroïne qui déclarait : « Va, je ne te bais point. » Quand notre civilisation aura modifié sa structure, nos petits-enfants mesureront peut-être l'ampleur du bouleversement. On ne rêve aujourd'hui que des hypothèses. Cependant ce culte du mouvement dont le cinéma serait le prêtre le plus éloquent nous préoccupe de façon plus immédiate, car il transforme la notion du tragique.

Le récit, la nouvelle, l'œuvre dramatique, le scénario original, pour devenir le bol alimentaire du cinéma, devront rejeter tous les éléments impropres à l'action et surtout à celle d'ordre extérieur. C'est le système musculaire qui l'emporte. Action hypertrophiée et incessante qui trahit la complexité de la vie puisque « pour bien raconter un sujet, il faut le

¹ EPSTEIN, *L'Intelligence d'une Machine*, p. 175.

² COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 105.

³ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 7.

⁴ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 143.

transformer en action d'une façon continue¹». Vous êtes bien morts, vous, tous les excès d'analyse psychologique. Adieu, toutes les folies du lyrisme. « Le scénariste... doit apporter tout ce qui manque à l'ouvrage : généralement, une action beaucoup plus importante, des complications, des conflits. » Cette esthétique littéraire livre la bataille de Salamine à la formule des romans de cape et d'épée. Quand ils s'imaginent que « le film se déroule à une allure beaucoup plus rapide qu'aucune autre forme d'expression...² », les artisans du film nourrissent des illusions. Docile aux mouvements physiques, le nouvel art semble rapide parce que l'agitation lui convient. En réalité sa lenteur reste plus maladroite que tous les arts de la parole. Il ne sait ni s'arrêter, ni modifier sa cadence. On gave donc tout ce mouvement d'une action qui n'est point indispensable au débat intérieur, comme on engraisait les femmes turques. Certaines gens confondent cette implacable accumulation d'actes avec le calme des choses immobiles et qui savent freiner le cours du temps. On ne croit pas en effet que Proust ait *découpé* la soirée chez Mme Verdurin ou chez les Guermantes à la façon d'un film³. Le mouvement ne domine pas le temps ; il assujettit l'œuvre et la lui livre.

Comme le roman, mais avec moins de souplesse toutefois, le cinéma suit les méandres de la vie dans la durée, situe le drame ou la comédie dans un climat que compose l'indifférence des gestes quotidiens, évite les cristallisations chères à l'art dramatique, laisse du jeu entre la motivation de l'acte et l'acte lui-même, donne de la finitude au caractère des personnages. Le théâtre au contraire applique avec une certaine rigueur le principe de causalité, maintient l'unité de la personne. Erreur, répondent les partisans du cinéma, vous n'acceptez la vie ni dans sa totalité ni dans ses nuances. Il faut, hélas, choisir entre la multiplicité du réel et la puissance tragique. Racine n'a point voulu qu'Oreste mangeât des escalopes, se battît en duel sur la scène, ou qu'Iphigénie cueillît des fleurs à ses moments de loisir. Le cinéma l'exige. Ainsi le mouvement assouplit à tel point le ressort tragique qu'il le détend.

Mais, si le roman compense une densité tragique diluée par les commentaires de l'auteur, ajoutant à l'intrigue les rêveries du créateur démiurge, il n'en va pas de même pour le cinéma. Art du spectacle, dont les personnages sont libérés de leur auteur, vraiment nés et sans cordon ombilical, il doit s'interdire tout vagabondage de l'esprit, car le mouvement l'entraîne, qui mange de l'action d'un appétit toujours frais.

Augmentant le nombre et la variété des actes, l'art mouvant diminue leur tension. Il les emporte tous dans une marée fluide. A quoi bon ces péripéties que l'écran juxtapose seulement, si l'on ne peut arrêter leur cours, établir leur hiérarchie. Le mouvement saisit seulement l'écorce de l'action, quelques-unes de ses manifestations possibles, et non pas son essence.

¹ *Silence, on tourne*, p. 66.

² *Technique du film*, p. 54.

³ *Fiérens dans Hommage à Marcel Proust*, p. 245.

A la rigueur, le mouvement pourrait tenir lieu de tragique, et l'on imagine un film, qu'on intitulerait *Solitude*, où l'émigrant errant dans New-York confronterait sa misère avec une grande ville. Le simple déroulement de ses gestes constituerait un pathétique très suffisant et qui éviterait la cristallisation tragique. Documentaire à peine romancé, vie toute proche, méandres du hasard. On imagine le cas limite d'un récit qui ne comporte aucun débat dans l'ordre dramatique, aucune responsabilité dans l'ordre moral, aucune cause et aucun effet dans celui des idées. La forme même du récit dans le film ne refuse-t-elle pas la construction dramatique ? Comme les aérophages, elle avale du mouvement au lieu de digérer de l'action.

On pourrait supposer la naissance et la fortune d'un genre nouveau, hybride du théâtre et du roman, moins noué que la tragédie ou la comédie, plus chargé d'action, plus mobile, n'obéissant à aucune loi et dont la gamme s'étendrait du *Comte de Monte Cristo* au pur et simple reportage. La seule règle que reconnaîtrait cet étrange bâtard serait donnée par le mouvement. Avec des exigences et des moyens différents, le théâtre n'a rien à gagner s'il imite ce qui n'a point de forme. Il oublie ses devoirs s'il croit découvrir la vie dans le mouvement.

Toute cette agitation que le cinéma jette sur le marché dramatique surprend un théâtre sans défense. Depuis longtemps ce dernier montre trop de mépris à l'égard de l'action, qu'il abandonne aux recettes du mélodrame. Si le mouvement n'abolissait les contraintes, jetant à bas toutes les architectures, il animerait la scène d'on ne sait quelle folie élizabéthaine. Il ferait circuler un grand courant d'air. L'ombre muette de Charlot opposait tout son silence à certaines logomachies, car, « chez nous, la tradition littéraire à la fois psychologique et rhétorique, orientée vers l'analyse morale et vers le discours oratoire, tourne le dos, pour ainsi dire, à l'art du silence et du mouvement ¹ ».

Une mobilité scénique accrue, un relâchement dans la composition que les esprits superficiels saluent comme une liberté, un style plus cursif, plus essoufflé aussi parce qu'il accorde son rythme à celui du mouvement, la tentation enfin de sacrifier aux effets visuels, constitueraient autant de symptômes d'une influence exercée par le cinéma sur la production théâtrale. Cette action appelle une réaction. A l'anarchie devrait correspondre un désir de construire, à l'amour des sensations l'austérité.

Certains auteurs subissent inconsciemment l'influence du cinéma. D'autres refusent de la reconnaître. Les derniers enfin n'ont vu dans l'art nouveau qu'une des formes de la fébrilité contemporaine : l'avion, la T. S. F. ou le téléphone modifieraient tout aussi bien la façon de sentir et d'exprimer que les images du septième art. « On s'imagine, parce qu'il [le cinéma] est scientifiquement basé sur le mouvement, que les films symbolisent en quelque sorte la trépidation de la vie contemporaine, et c'est ainsi que l'on confond cinéma et vie moderne », déclarait Léon Pierre-Quint ².

¹ François-Poncet dans CHARENSOL, *Panorama du Cinéma*, p. 159.

² *Cahiers du mois*, 16/17, p. 173.

Le climat d'une époque détermine dans une certaine mesure la forme d'esprit de l'écrivain. Il la colore en tout cas et, puisqu'on ne dispose pas comme le médecin légiste des instruments qui décèlent à coup sûr l'arsenic ou le cyanure, on ne peut toujours prouver toutes les influences. On affirmera cependant, sans pécher par excès d'audace, que l'action du cinéma s'exerce avec plus de puissance que toute autre. Proche du théâtre par ses personnages et ses intrigues, le film n'intègre pas encore le mouvement dans la beauté, mais il en use comme d'un moyen d'expression, jetant un défi au monde solide.

Le mouvement véhicule un simple flot de sensations, les maintient dans un hain de fraîcheur primitive. Moins exigeant que la parole, il entraîne des matériaux bruts. Honneur à toi, dieu de la paresse, ami de l'incrédé, tu fuis pour rejoindre ce qu'on appelle la vie.

RIEN QUE LA TERRE

L'appareil de l'opérateur est une machine à transformer le temps en espace et à rebours. C'est la plus grande surprise philosophique depuis Kant ¹.

Cette victoire sur le temps et l'espace me paraît plutôt redoutable pour l'écrivain qui compose un film, parce qu'elle est une facilité ².

Comme des perdreaux devant le chasseur, sous la caméra se lèvent les dunes du désert, les champs de blé, les vagues de l'océan. La victoire sur l'espace vole de clocher en clocher. Possession de l'univers. Ivresse des choses sans limites. « L'homme ayant amoindri les distances jusqu'à les supprimer pouvait souhaiter de posséder devant soi l'image du monde entier ³ ». Devenu dieu, le metteur en scène régit l'univers. Tel Zeus rassemblant les nuées, il soulève les tempêtes, allume les étoiles, choisit et ordonne la beauté. Magicien et poète, il ne nomme plus les choses. Il les convoque. Devant lui, la mer a la docilité d'un lion de ménagerie. L'étendue de ce pouvoir fait rêver. Désormais on feuillette l'espace comme un grand livre.

Pauvre démarche claudicante du théâtre, on ne te compare pas au vol de l'aigle. Ne faut-il pas « un entracte de 20 minutes pour passer du salon à la salle à manger », tandis qu'une seconde suffit sur l'écran « pour passer de l'Espagne au pôle » ? On te plaint, vieux théâtre. « Tes possibilités sont ainsi étranglées et limitées ⁴. »

Mais cette liberté des pas de l'acteur, ces plaines où l'on galope sans se retourner, ces routes qui n'ont point de fin, sont-elles un secours ou un danger pour l'artiste ? Le bénéfice territorial correspond toujours à une perte de densité. Paul Morand donna jadis à l'un de ses trop brillants reportages un titre qui aurait convenu à un film : *Rien que la terre*. Avec dextérité, il pelait l'écorce du globe. Mais on ne se répand pas sur tout l'univers sensible sans consentir quelques sacrifices, et Marcel L'Herbier a fort bien compris la nature de ces renoncements. « En résumé, dit-il, contrairement à ce que fait l'Art, le cinéma ne vise qu'à distribuer l'émotion humaine, éphémère telle qu'elle l'est sur la pellicule éphémère, mais étirée horizontalement sur la plus grande largeur du monde ⁵. »

¹ Levinson dans *Art cinématographique*, IV, p. 60.

² MAURIAC, *Journal*, III, p. 118.

³ SCHWOB, *Une Mélodie silencieuse*, p. 136.

⁴ Lang dans *Art cinématographique*, III, pp. 87 et 89.

⁵ L'Herbier dans *Cahiers du mois*, 16/17, pp. 33-34.

On voit tous les ports, on photographie tous les navires, on donne une forme à tous les rêves. Mais le cœur entend-il le chant des matelots ? Quoi qu'il en soit, on accueille avec méfiance ce nouvel art d'imprimer que Dominique Braga découvre dans les studios. Pour lui, le film permet « une autre forme de culture moderne et que nous pourrions qualifier de géographique ¹ ». Mais on ne laboure pas l'univers quand on le photographie. Le mouvement dans sa bête ne touche les hommes et les objets qu'à peine et d'un doigt très léger. On crée « des instruments qui prolongent nos sens, nos facultés de comprendre et de sentir, qui nous rendent maîtres enfin de l'espace et du temps ² ». Cependant ce regard qui couvre tout l'espace n'est plus à l'échelle humaine. La machine obtient sa revanche.

Voici que s'établissent de nouveaux rapports entre les personnages et l'univers, car le cinéma, maître de l'espace, règne aussi sur les choses alors que le théâtre les tient pour négligeables.

D. W. Griffith, ce pionnier du cinéma, sait bien qu'on saisit désormais autrement que par des paroles les sourires ou les larmes de l'univers. Avec des moyens mécaniques, on ajoute ces richesses aux passions humaines. Grâce à d'innombrables correspondances, on multiplie l'émotion du cœur. « Un auteur de films doit parvenir à reproduire dans son intégrale beauté le simple effet du mouvement du vent sur l'eau ou sur les branches ou la cime des arbres... » Et il ajoute : « Alors seulement il a réussi une chose que le théâtre, le meilleur théâtre ne peut donner aux spectateurs ³ ». Il ne s'agit pas bien entendu d'accumuler de simples trouvailles de mise en scène, mais de choisir parmi la forêt de symboles ceux qui signifient l'action et les sentiments. Aussi admet-on volontiers que « le cinéma affirme tout d'abord sa supériorité sur les autres arts dans tous les cas où le cadre doit être considéré comme un acteur ou même comme le protagoniste ⁴ ».

Tout ce contrepoint de passions qu'on orchestre avec des végétaux et des minéraux, personne ne le méprise. Mais cette opulence ne va pas sans péril.

En effet, la seule question que pose le théâtre, c'est celle du sphinx. Il n'accepte pas d'autre réponse que celle d'Œdipe. Tout reste à la mesure de l'homme. La tragédie supprime tout ce qui n'est pas l'homme même. Elle le sort de l'univers solide et le place dans une sorte de vide afin qu'on l'admire ou qu'on déplore les effets du destin. Le peu de matière que la scène exige n'est qu'un décor.

Dans le pire des cas, celui-ci figure un paysage qui situe l'homme dans un univers trop vrai. Parfois il offre un agrément décoratif et son éclat ne doit pas se montrer indiscret. Enfin, dans l'éventualité la meilleure, il devient un instrument pour l'acteur. Jamais cependant il ne le remplace. Le masque ou les coturnes des héros grecs ne sont pas seuls à grandir le personnage : celui-ci s'élève au degré tragique parce

¹ FORD, *op. cit.*, p. 33.

² Moussinac dans *Art cinématographique*, IV, p. 26.

³ BENOIT-LÉVY, *Les grandes missions du Cinéma*, p. 270.

⁴ Landry dans FORD, *op. cit.*, p. 38.

que la scène ne comporte rien de vrai sauf lui. Il a dès lors le droit de parler aux dieux. Aucune montagne ne l'écrase. Aucune mer ne saurait l'engloutir, car la réalité de la matière s'efface. Cette vertu d'isolement permet de situer la révolte et les malheurs de l'homme dans une lumière divine.

Au cinéma, les arbres, les ruisseaux, les nuages deviennent vrais. Ils jouent. « Le décor peut devenir vraiment, s'il est besoin, un élément du drame ¹ », et « voilà qu'au cinéma l'homme lui-même n'est qu'un des éléments, et que la nature qui l'entoure peu à peu prend une place égale à la sienne ² ». Si le metteur en scène jette dans le drame un peu d'infiniment grand et un peu d'infiniment petit, voilà le décor qui devient le protagoniste.

En réalité le décor n'existe plus au cinéma, puisque les brins d'herbe, les coccinelles, les bateaux dans le port, le livre ouvert ont tous des talents d'acteur. Dès lors le tragique perd sa densité. Une sorte de pathétique infus s'exhale de tout. Que faut-il préférer : la solution impitoyable que s'est imposée le théâtre des bonnes époques ou cette richesse partout répandue qui pousse l'art dramatique sur la pente du roman et assemble des bouquets lyriques avec des objets plutôt qu'avec des mots ?

Au reste, si l'argent n'avilissait pas le cinéma, ce dernier pourrait créer dans l'ordre plastique les équivalents de *La Tempête*, du *Théâtre du Monde*, du *Roi Lear*, peut-être même du *Prométhée enchaîné*, car « la vie cosmique a pu déferler au spectacle », déclare Cohen-Séat. Quoi qu'il en soit le Shakespeare, le Calderon, l'Eschyle du cinéma diront la destinée de l'homme en peu de mots et beaucoup d'images. Si le film a conquis l'espace et de nouveaux symboles, c'est qu'il « reste muet par essence, comme la vie, la nature, parce que la nature et la vie y tiennent plus de place que l'homme seul ».

Mais le cinéma n'abolit pas seulement le cadre théâtral, il modifie la nature du personnage dramatique. Dans la convention ou la nudité du décor, ce dernier apparaissait vrai d'une vérité supérieure à la vie. A la fois concret puisqu'il était incarné, et abstrait parce qu'il représentait lui-même une convention, un signe, ce personnage, confronté avec la réalité de l'espace, perd ses vertus de personnage et devient un homme. Il n'est plus l'Assassin ou le Fiancé ou le Jaloux, mais un individu de chair et d'os qui tire du revolver ou baise les lèvres d'une jeune fille pendant sept secondes. Il a un poids. La pluie peut le mouiller et ses pas se marquent dans la neige. Il faut qu'il trouve un accord avec les nuages et les façades des maisons. Sa stature diminue. Le voici nu devant le monde. Il n'est plus qu'un homme. « Le corps et le visage humain n'occupent une place éminente que par la vertu de notre orgueil adamique et par usurpation ³. » Mais les objets, les outils, les paysages sont à la fois beaux et naturels : redoutable concurrence pour l'homme. Le grand comédien de cinéma ne doit pas seulement jouer juste, « c'est celui ou celle qui ne se trouve pas écrasé par son chien, son cheval,

¹ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 64.

² Touchard dans FORD, *op. cit.*, p. 54.

³ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 98.

son écharpe, son browning et qui n'accuse pas outrageusement l'infériorité humaine devant l'objectif¹ ».

Quoi qu'il en soit, les parois de la scène éclatent. Celle-ci occupe l'univers. Ainsi le film crée un nouveau pathétique d'une matière plus nombreuse et plus riche d'apparence, mais détend l'action tragique, car le mouvement et l'espace lui interdisent une véritable concentration. Il cueille des fleurs que le roman depuis longtemps assemble. Mais il a moins de patience cependant puisqu'il se déplace sans cesse. Enfin un grand danger le guette; l'espace peut devenir une tentation, car ses ordres sont plus impérieux que ceux de l'action. Quand le cinéaste croit dicter ses exigences, la machine absorbe de l'espace et l'on doit la nourrir. Aussi l'importance du cadre l'emporte-t-elle parfois sur les nécessités du conflit intérieur. 1930 multiplie avec la puissance de la vitesse acquise les effets de 1830 et « le septième art peut être considéré comme l'un des aboutissants de la révolution romantique² ».

Autrefois l'espace ne représentait qu'une des dimensions dans lesquelles l'acte s'inscrit. Aujourd'hui il acquiert une valeur en soi et les serviteurs prennent la place des maîtres. Ivres d'un pouvoir trop neuf, ils ouvrent au désordre les portes des théâtres obscurs, car désormais le film est « dégagé de toutes les formes d'unité, hormis la sienne propre, de l'unité de mise en scène et de mise en page, des unités de lieu, de temps et de direction et de toutes sortes d'homogénéité ou d'apparences arbitraires...³ ».

Cette incohérence se manifeste dans le traitement que le cinéma fait subir à la parole et singulièrement dans la façon dont il adapte la production théâtrale. Il faut que l'espace dispose d'une chasse gardée. Sans ironie, André Berthomieu donne de sages conseils à ceux qui transforment en pâte cinématographique la pièce en trois actes. « Au premier acte » il est bon « d'élargir le cadre et de prendre les différents personnages de notre action dans leur milieu respectif et de les faire se rencontrer seulement au moment du conflit. Le premier acte se trouve donc très augmenté ». Qu'on ne compare pas cette lenteur du cinéma aux soigneuses préparations d'un Balzac. L'espace aime l'action. Il en a besoin. Mais il redoute aussi qu'elle ne s'impose et ne restreigne sa liberté. Sitôt qu'on ne peut plus promener la caméra, le film est terminé. « Au contraire le troisième acte qui au théâtre est une conclusion, un dénouement, au cinéma sera beaucoup plus concis et on suggérera une fin plutôt que de la précipiter⁴. »

Abolir ce qui était concerté, juxtaposer ce que le théâtre ordonne, étirer ce qu'il concentre: l'espace tend de nombreux pièges à l'auteur du film. A Hollywood, Sidney Howard traite de nombreux scénarios. Il connaît la chirurgie esthétique et avoue que « l'impression de liberté que donnent les moyens d'expression cinématographique est en grande partie une illusion⁵ ». Suivre la vie, c'est renoncer à la construire.

¹ ARNOUX, *Du Muet au Parlant*, p. 21.

² Landry dans FORD, *op. cit.*, p. 38.

³ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 96.

⁴ BERTHOMIEU, *op. cit.*, p. 28.

⁵ S. Howard dans *Silence, on tourne*, p. 67.

LE TEMPS PERDU

L'objet propre à l'écran serait donc plutôt l'éternel présent que le temps véritable. L'avenir et le passé sont exclus de ces images mobiles, absolument précises et tout de suite oubliées¹.

Autrefois l'œuvre d'art nécessitait les trois unités de temps, de lieu et d'action ; l'on a abandonné cette conception architecturale pour la remplacer petit à petit par une conception musicale ou plus exactement cinématographique².

Certes le film convertit le temps en espace. On imagine même que la caméra, fertile en sortilèges, comprime ou dilate la durée. Les chantres du nouvel art célèbrent une éternité retrouvée. Une machine asservit le temps, précipite son cours ou le modère comme on règle le régime d'un moteur. Grâce à lui, la plante pousse à une vitesse 50 000 fois supérieure à celle que constataient les hommes. Le cheval saute une barrière avec la lenteur d'un flocon de neige. Le bond de l'athlète freine sa hâte sur la piste et la balle de browning cueille un bouquet de verre sur la vitre qui « s'effeuille ainsi qu'une rose d'automne sous la narine ». Plus étonnants encore, ces cristaux qui naissent lentement à la vie, ces bêtes dont la grâce se pétrifie. Ainsi le cinéma abolit les distinctions des règnes de la nature, accorde presque au mouvement la beauté des choses immobiles.

Ces ressources que le savant utilise et que l'artiste admire n'ont point de commune mesure cependant avec l'univers de l'homme. Elles condamnent les personnages à la magie et les conduisent dans les jardins d'Armide. Il ne faut ni contester la valeur de ces prestiges, ni la surestimer. Le temps n'est pas vaincu par ces artifices. Accroître la vitesse, c'est ajouter un aliment peu digeste au festin qu'on sert à des convives repus, car le nouvel art dispense trop de mouvement dans ses œuvres et l'accommode à trop de sauces différentes. On fait beaucoup d'honneur à ces figures de style en prétendant que « l'accélééré appartient au diable » et que « le ralenti est domaine de Dieu »³. Elles ne retrouvent pas le temps, elles le modifient. Les êtres et les choses semblent touchés par le miracle parce que la caméra, plus aiguë que le regard, ignore les limites imposées par la nature humaine à la perception.

¹ ALAIN, *Préliminaires à l'Esthétique*, p. 250.

² Berge dans *Art cinématographique*, III, p. 129.

³ ARNOUX, *Cinéma*, pp. 68 et 70.

Selon Epstein, le film affirme sa supériorité dans l'art du récit. Plaignons le théâtre, « embryonnaire outil à comprimer la durée¹ ». Anémique théâtre : « Cette réduction... de l'échelle de $\frac{1}{8}$ que se permettait tout au plus la tragédie classique semble un bien faible effort en comparaison des compressions à $\frac{1}{50\ 000}$ que réalise le cinématographe². »

N'est-ce pas confondre le but et le moyen, le pouvoir du temps et la valeur de l'action ? N'est-ce pas surtout accorder au temps une valeur en soi alors qu'il ne représente qu'un cadre tragique ?

Ce même philosophe de l'écran met en doute la valeur des perspectives théâtrales. « L'accélération n'y est nulle part montrée, elle est seulement sous-entendue. On ne la voit pas. Elle n'a lieu que pendant les entractes, tandis que les actes se déroulent en gestes et en paroles, à la cadence normale³ ». Le cinéma offrirait donc ce petit plaisir de rendre le temps visible, mais au prix de quels sacrifices ? L'entracte en effet n'est pas seulement la pauvre invention d'un régisseur de théâtre qu'un changement de décor contraint à déplacer les meubles. Il sauve toutes les illusions, isole le temps fictif du temps réel. Ce coup de ciseau du dramaturge dans le fluide développement de la durée témoigne de l'étendue des pouvoirs humains et non de leur faiblesse. L'entracte offre un moyen efficace de récuser la tyrannie du temps et, en dernière analyse, d'opposer un refus à la mort.

Pour que la durée devienne sensible, il faut la convertir en images, c'est-à-dire en espace. On parvient ainsi à supprimer les récits de la tragédie classique, à maintenir le spectateur dans l'immediat. On accorde une satisfaction à la paresse de l'esprit, mais on fausse aussi les perspectives, car le passé et l'avenir sont abolis. Tout devient aujourd'hui. Dès qu'on cherche à imiter la vie, la structure dramatique subit un ébranlement considérable. Comme l'indique André Berge, il faut en effet remplacer les vieilles lois du théâtre par « une composition musicale ou plus exactement cinématographique⁴ ».

Au problème que le temps pose au cinéma, l'on ne saurait vraiment donner une solution qui satisfasse l'esprit. L'auteur du film hésite entre deux possibilités. Puisque le passé et le futur n'existent plus, il peut, de propos délibéré, confiner son récit dans l'immediat, mais renonce ainsi à de précieuses ressources dramatiques.

Pour maintenir l'effet de perspective entre les moments de la durée que le présent absorbe, il peut aussi construire son œuvre à la façon d'une fugue. Plus malléable, le roman y parvient parfois, avec moins de bonheur cependant que la musique. Mais le cinéma, alourdi par son poids de réalité, aura grand'peine à pétrir cette pâte. Moins légères que les mots ou les notes, les images ne permettent à l'écran que des combinaisons assez pauvres. Quand le théâtre fait preuve de sagesse, il essaie de supprimer le temps. Contraint non seulement de l'affronter, mais de le subir, le cinéma accroit un peu le pouvoir des sensations et perd beaucoup de souplesse dans l'architecture.

¹ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 114.

² EPSTEIN, *L'Intelligence d'une Machine*, p. 40.

³ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 115.

⁴ Berge dans *Art cinématographique*, III, p. 129.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas céder à la duperie de certaines richesses. Si le cinéma coupe ses récits, bouleverse l'ordre normal des événements, distend l'enchaînement de l'effet à la cause, il n'en règne pas pour autant sur la durée. Celle-ci l'entraîne lourdement à sa suite, sur une route sans passé, avec de petits personnages sans mémoire. Elle le rapproche de la vie et l'éloigne de l'art. Elle supprime les hiérarchies que l'homme établit quand il échappe à son pouvoir. Plus d'intensité et moins de cohérence, une matière plus abondante mais une forme sans discipline.

Sur le plan purement dramatique, on craint enfin que le cinéma, jouant avec le temps et devenu son jouet, ne distende, au point de les désintégrer, les liens qui lient les actes.

Comme tous les arts, le théâtre resserre et organise la succession de nos démarches, élimine des données de la vie les éléments inutiles. L'emploi un peu servile des pouvoirs que le temps prête au cinéma réintroduit tout ce poids mort de la vie, ces scories dont le seul mérite consiste à être vraies.

Faut-il vraiment chanter avec des accents prophétiques la folie d'une machine qui projette un film à contre-sens et oblige la fumée à rentrer dans une pipe, faut-il en conclure que « toute cause pouvant devenir son propre effet, tout effet pouvant devenir sa propre cause, rien ne distingue l'effet de la cause sinon l'orientation du temps auquel on les confie ¹ » ?

La tentation est trop vive. Emervillé par sa propre souplesse, le cinéma a confondu la force de l'esprit avec des ressources d'ordre technique. Plus il s'amuse avec la caméra, plus elle a de pouvoir sur lui.

¹ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 135.

PREMIÈRES CONCLUSIONS

Le cinéma porte tort au théâtre dans la mesure où il rend le public paresseux, où il le détourne de fournir un effort, de se prêter à la collaboration dramatique, mais s'il le tuait, il ne le remplacerait pas ¹.

L'art qui va satisfaire les aspirations de notre temps n'aura rien de commun avec les arts des époques antérieures ².

Répudiant toute syntaxe, soumises au mouvement perpétuel, les images « traitent l'esprit et la sensibilité, le simple regard comme le fouet de la cuisinière bat le blanc de l'œuf ³ ». Jouets du temps et de l'espace, elles n'ont pas conquis la liberté, mais, grâce à la complicité d'une machine, maintenu leurs vertus élémentaires. Elles sont restées des sensations.

Aucun effet particulier du cinéma n'équivaut en importance au fait qu'il existe et qu'il conserve la vie à l'état brut. Sans doute les arts de la parole connaissent désormais la crainte et le tremblement. Trop général pour inquiéter le seul théâtre, le débat qu'institue le cinéma remet en question l'essence même de notre culture. Néanmoins, si le théâtre périt, se transforme de façon radicale, sort peut-être de l'épreuve sans trop de blessures, il ne le devra pas aux qualités ou aux faiblesses des hommes qui créent des films, mais à l'efficacité des pouvoirs de la caméra. En effet le vrai problème ne consiste pas à étudier les rapports du théâtre et du cinéma, en s'appuyant sur des critères qui manquent de généralité, mais simplement à mesurer, à définir l'action du cinéma. Celui-ci transforme-t-il la sensibilité, les exigences des hommes d'aujourd'hui au point qu'ils abandonnent sans regret le vieux théâtre comme on quitte un habit usé ? Ne provoque-t-il au contraire qu'un violent effet de surprise et, simple découverte de la mécanique dont on ne surestime ni ne méprise la valeur, est-il incapable de supprimer des besoins et des habitudes de l'esprit, si anciens qu'ils semblent faire partie de la nature humaine ?

Nul ne nie le succès universel du cinéma, qui fait partie de notre vie comme le tabac, presque comme le pain ou le sommeil. « Aller au cinéma devient aujourd'hui un des plaisirs de ce monde comme de nager, d'aimer, de se vêtir ⁴ », déclare André Beucler.

¹ MAURIAC, *op. cit.*, p. 119.

² Tolstoï cité par MOUSSINAC, *Panoramique du Cinéma*, p. 62.

³ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 107.

⁴ Beucler dans *Revue du Cinéma*, 15 octobre 1930.

Il importe peu de savoir si oui ou non le cinéma mérite le nom d'art. On ne s'engagera pas dans un débat académique. Il n'importe pas davantage de mesurer le succès du cinéma, d'analyser sa nature, puisque ce succès ne dépend pas de la valeur des œuvres, mais de la qualité étrange du plaisir qu'on trouve dans les salles obscures et que dispensent tous les films, du meilleur au pire. En effet, « à l'heure actuelle, on va voir une pièce de théâtre, mais on va au cinéma ¹ ».

Même si l'on veut ignorer les vertus ou les péchés de la couleur, ceux du relief, les parfums que répandront sans doute les films d'après-demain, il faut constater que la caméra cherche à dépasser les pouvoirs des organes des sens. Cette machine offre ou va offrir de meilleurs yeux que les nôtres, des oreilles plus fines, des narines plus sensibles. Accumulant des sensations, les exaspérant parfois, elle remporte moins une victoire qu'elle ne rompt un équilibre. Quand nous frémirons de peur devant la locomotive qui se rue sur nous de tout son relief, quand nous éprouverons une vraie nausée devant un égoût, qu'aurons-nous gagné réellement ?

Sans relief, sans couleur, sans parfum, notre plaisir au cinéma nous paraît déjà trop vif, trop superficiel aussi. Wells a créé d'étranges Martiens. Il aurait dû s'occuper de nous et prévoir à notre usage des yeux à cent facettes, des oreilles vastes comme celles des éléphants, des narines allant jusqu'aux épaules, le tout au détriment de la boîte crânienne. Il nous faut des organes hypertrophiés, car « on prévoit que, s'adressant bientôt à tous les sens, [le cinéma] leur permettra à tous de dépasser leurs limites physiologiques ² ».

Ce bel univers électrique maintient par son voltage la fraîcheur des nourritures terrestres. On ne craint pas la violence des Elizabéthains, l'entassement des crimes, ni leur monstruosité, mais l'ébranlement continu provoqué par les seules sensations, le tremblement nerveux qui supprime l'ennui sans rien créer. Quel que soit l'art des metteurs en scène, le cinéma se trouve placé devant une alternative pénible. Il exploite ses ressources d'ordre technique, prodigue le mouvement, l'espace et le temps, joue des gammes visuelles, accable notre système nerveux. Renonçant à ces acrobaties, devenu le substitut plébéien du théâtre, il peut aussi ne pas obéir à son destin. La volonté de l'artiste qui choisit et rassemble la beauté du monde s'oppose nécessairement à celle de la machine qui la divise.

Au milieu de cette effervescence sensorielle, il ne serait pas exact de parler « d'une sorte d'atrophie du sens de l'ouïe », et R. Lauret, qui sut observer avec perspicacité le théâtre allemand d'hier, a bien raison de préciser sa pensée. On constate « plus exactement, dit-il, une certaine impuissance à suivre un texte, à le comprendre, à en discerner les mérites ³ ». Le cinéma ne nous rend pas sourds, puisqu'il supporte mal le silence. Il aime le bruit, l'exige même parfois, car c'est une sensation qu'il ajoute aux autres, mais il est moins bien disposé pour le langage.

¹ KEEL, *Un Nouvel Art. Le cinéma sonore*, p. 37.

² Epstein dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 236.

³ LAURET, *Le Théâtre allemand d'aujourd'hui*, p. 241.

Pour mesurer cette hostilité, il suffit de rappeler que « le langage verbal, la parole écrite ont épuisé toute leur force d'irradiation, de diffusion ». A. Consiglio ne plaisante pas sans doute. Marque-t-il sa résignation ? A-t-il écouté les poètes d'aujourd'hui, amis du suicide, qui constataient le manque d'efficacité des mots ? Croit-il enfin que l'organisation de notre vie, le choix de nos plaisirs, nous préparent mal aux joies du langage ? On prétend que « le cinéma est l'aspect le plus caractéristique de notre civilisation contemporaine¹ », parce que les ouvriers ou les paysans lisent moins de livres qu'ils ne voient de films. Si les rêves, les désirs, les raisonnements sont inspirés par des images et non plus par des mots, il faut admettre que les arts littéraires sont exposés à un mortel péril.

Quelques délicats trouveront encore leur plaisir dans des poèmes tissés avec des mots, certains esprits préféreront la déduction à l'analogie, mais la forme même de notre culture sera différente si les foules apprennent à porter des jugements à l'aide des seules images.

Certes, les imprudents exultent à cette perspective. Gaston Baty, cinéaste égaré au théâtre, ne dissimule pas ses espoirs. « Un jour viendra... le visage suffira à exprimer tout ce que l'on voudra avec le minimum de verbe, véhicule indispensable de l'action », et il ajoute avec beaucoup de charme : « Nous tendons vers une télépathie supérieure². » Une époque qui préfère l'émotion à l'art et qui pimente son ennui avec des électro-chocs sacrifiera sans trop de remords le mot à l'image. Déjà, les fanatiques du cinéma célèbrent les obsèques de la littérature. « Seules, la secrète logique et la poésie du verbe, justifient encore l'existence des livres³. » Cette région de climat tempéré que n'habiteront ni les Mallarmé ni les Platon serait donc livrée au cinéma. Les romans sous toutes leurs formes, de la féerie au reportage, la tragédie et la comédie avec leurs sous-genres ne nourriront plus les rêves des hommes. Déjà les amis du film chantent victoire. Ils distinguent dans le siècle d'irrésistibles courants. Le succès probable du cinéma leur paraît réel. Mais l'issue du combat dépend en dernière analyse des exigences de l'esprit humain, de la forme que la société revêtira demain.

Le danger doit être menaçant pour que l'audace inspire à tel point les chantres du nouvel art. « Le cinéma devancera quelque jour la littérature, disent-ils, et occupera la première place⁴. » Les moules de la pensée et du style dont nous usons depuis la Renaissance se pétrifient. « Un jour, tout de même, il faudra bien leur raconter quelque chose de sensé et de neuf, à ces millions d'auditeurs attentifs... Ainsi naîtra sans doute, une nouvelle forme de littérature parlée, capable d'engendrer un grand mouvement poétique⁵. »

Plus proche du cinéma, plus vulnérable aussi, le théâtre sera-t-il emporté par le ras de marée qui va secouer le continent de la littérature écrite ? On renonce à jouer les pythoïsses, mais on s'étonne de voir

¹ Consiglio dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 174 et 169.

² BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, p. 30.

³ SCHWOB, *op. cit.*, p. 18.

⁴ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 40.

⁵ LANG, *op. cit.*, p. 287.

l'aisance avec laquelle le cinéma semble obtenir la victoire. Gutenberg n'a-t-il rendu que des services au théâtre ? Le livre, pureté du signe abstrait, n'a-t-il pas supprimé les éléments émotionnels indispensables à un vaste succès, éloigné la poésie de la communauté des hommes ? Est-il de bonne hygiène que le public des poètes soit formé par ceux-là seuls qui sont poètes de fait ou virtuellement ?

Avant la Renaissance, le théâtre maintenait un juste équilibre entre les droits du langage et ceux plus humbles de la sensation. Quand la tragédie, installée dans les bibliothèques, se résout à n'être qu'un genre littéraire, elle doit s'attendre à des réactions semblables à celle du cinéma.

Les surréalistes qu'irritent la logique de la langue et sa sclérose intellectuelle ont eu tort probablement de poursuivre leur travail de désintégration sur le verbe lui-même quand l'image cinématographique leur offrait sa ductilité, son automatisme, sa puissance de choc. Grâce à elle les portes de l'inconscient s'entr'ouvrent. En grand nombre ils auraient dû imiter Bunuel, couper des yeux avec des lames de rasoir. Occasions manquées. Il eût suffi peut-être de conseiller à tous les Français moyens d'aller plus régulièrement voir William Hart sur des pur sang, Douglas Fairbanks sur un tapis enchanté, les gangsters et leurs mitraillettes. En cent ans, deux cents au plus, ils obtenaient ce à quoi ne pouvaient prétendre leurs violences.

Le cinéma pose à l'ensemble de la littérature le problème du public. Depuis 1789, celui-ci ne cesse de croître en nombre. Plus étendu qu'auparavant, au XIX^e siècle il n'était pas encore informe et recrutait ses bataillons dans certaines classes de la société. Ceux-ci formaient une armée assez nombreuse pour que le roman pût lui imposer ses succès. Aujourd'hui il n'y a plus de public. Ce dernier représente à la fois tout le monde et personne. Si la littérature écrite est menacée, c'est qu'elle ne peut proposer ses mythes qu'à un dixième de la population environ, et cela dans le cas le plus favorable, alors que le cinéma jette ses sensations aux ⁹⁹/₁₀₀ des hommes¹. Il faudrait examiner plus à loisir ce problème dont pourraient bien dépendre le climat, les faiblesses, les réactions, l'originalité de toute la littérature du siècle. A cet élargissement du public correspond une diminution des exigences. Mais il est vain de nier la puissance des faits. Il ne reste aux arts de la parole qu'à s'adapter ou à se vouer à l'hermétisme.

Certains succès n'ajoutent cependant rien à la gloire du vainqueur. Si l'homme contemporain ne veut plus accepter que les vertus d'abstraction du langage jouent un rôle dans ses plaisirs, on craint bien plus encore les effets de l'anarchie. Voici que déjà s'élèvent les appels au désordre. « Sait-on quelle peut être la puissance directe de signification d'une langue des seules images, exempte de la plupart des surcharges et des complications grammaticales, des fraudes et des embarras de la rhétorique, qui alourdissent, qui étouffent, qui émoussent les langues parlées depuis trop longtemps ? » Cette imprudente danse du scalp ne

¹ Voir Maurois dans *Art cinématographique*, III, pp. 3 à 7. L'écrivain estime que le romancier écrit pour le 1/100 du public, le dramaturge pour les 10/100. Le cinéaste travaille pour les 99/100.

célèbre pas les seules funérailles des formes momifiées. Elle n'abat pas seulement les contraintes. Du même coup elle s'en prend à la logique, à toutes les logiques, et leur substitue une sorte d'intuition et de magie. « Ah, les vieilles et rigides lois ne peuvent que propager la forme classique de la pensée ¹. »

Au vrai, le cinéma ne conseille pas d'accorder dans la création artistique une part légitime aux forces irrationnelles. Il cherche en définitive à ruiner la raison parce que celle-ci lui paraît trop austère. Dans le domaine plus particulier du spectacle, il ne suit pas seulement les indications de Diderot en montrant « la nécessité de soutenir la diction par la pantomime... ». Avec beaucoup d'indulgence, Gustave Lanson voit dans l'auteur du *Paradoxe* une sorte de saint Jean-Baptiste de l'écran, puisque déjà « il fait apparaître, à travers le texte littéraire de la pièce, le cinéma ² ». La vérité n'est-elle pas que le texte, n'importe quel texte, gêne le cinéma et que celui-ci cherche toujours à éliminer dans un dialogue les éléments inutiles au mouvement ? Les deux adversaires ne peuvent conclure d'alliance. Chacun d'eux vit de la mort de l'autre.

Sur un plan plus général, celui de l'esprit même, il semble bien qu'entre l'image et le mot aucun compromis ne soit possible. Vaine querelle au reste. Le public jugera. Son choix ne dépend ni des critiques, ni des philosophes. Déjà, grâce au cinéma, « le public désapprend à lire et à penser comme il lit ou il écrit, mais il s'habitue à ne faire que regarder et penser comme il voit ». Faut-il rire ou pleurer de cette définition de la nouvelle culture « qui rend plus visuelle la pensée » ?

Nul ne songe à mépriser ces vastes domaines nocturnes que la raison, la logique tout au moins, n'aime guère. Le subconscient n'a plus mauvaise réputation. Il fait partie du patrimoine artistique et l'on accepte de voguer sur des océans sans limites « en marge des mots, au delà et en deçà d'eux, selon la mystique sentimentale et magique des images ³ », s'il nous est permis de regarder parfois la terre ferme.

L'image, moins élaborée que la parole, plus chargée d'instinct, encourage sans doute les beaux vagabondages dans les futaies du symbole. « En effet, le rapprochement symbolique résulte d'une identité de sentiments éprouvés, non de correspondances logiques. Il procède par un rapprochement d'émotions semblables, chacune liée à l'image. » Le pouvoir surréaliste du cinéma, son seul langage, rejoindrait ainsi, dans les grandes profondeurs, « les formes les plus élémentaires de la pensée ⁴ ».

Cette grande pêche peut être féconde. On ne l'ignore pas. Sans contester la valeur de ce langage analogique que proposent les images, on doute cependant que le cinéma soit capable de créer un climat propice à cette forme de la connaissance. Les symboles naissent dans la vacance de l'être, dans le silence et le repos. Quand la caméra virevolte, quand l'antisyntaxe déchire toute continuité, comment pourraient se faire

¹ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, pp. 75 et 85.

² LANSON, *Esquisse d'une Histoire de la tragédie française*, p. 157.

³ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, pp. 232 et 231.

⁴ Dr Allendy dans *Art cinématographique*, I. p. 87.

entendre les voix les plus timides, les plus refoulées ? Comment surgiraient les secrets de nos vies ? Avec naïveté le cinéma jette à nos regards la seule image des choses. Une fois sur dix mille le hasard opère une transmutation que les défenseurs du nouvel art croient constante.

Scrutant le jeune passé du cinéma, l'on constate donc l'étendue des pertes sans trop croire aux bénéfices.

Ces chapelets de sensations qu'on nomme des films nous procurent, il est vrai, « un repos mental non inutile ¹ », selon l'aimable formule de Gus Bofa. Mince consolation, car d'autres avec moins de courtoisie appellent ce repos paresse. Suppression de tout effort, divertissement pur puisqu'il n'implique aucune réflexion, le cinéma reste le simple remède de la fatigue. Il ne songe pas à nier « une absence complète d'intellectualité ² », car cette indigence représente sa force. Il ne repose pas seulement l'esprit. Il l'endort. S'il ne touche qu'à l'épiderme des choses, répugne à toute liaison logique, se réfugie dans une perpétuelle analyse, il apprend à voir faux, puisque l'essentiel sans cesse lui échappe, comme R. Arnheim l'a excellemment montré ³.

Plaisir soudement sensuel, il émeut l'affectivité sans l'affiner. Comme celle-ci se trouve bientôt blasée, il faut que le cinéma pratique une surenchère de la sensation, surenchère sans bénéfice dans le domaine de l'art. Antoine, voici bien des années, considérait avec mélancolie que la faveur du public allait aux divertissements capables d'ébranler le système nerveux. « Il est à craindre qu'[elle] s'adresse désormais à des spectacles plus grossiers, plus simples et surtout plus purement sensuels, tels les combats de boxe, les exhibitions des music-halls et le cinéma ⁴. » Quels que soient l'imagination et le talent des cinéastes, il ne reste pas moins vrai que le nouveau moyen d'expression a conquis les foules dans la mesure où il s'écarte du théâtre, calquant son esthétique sur celle, très rudimentaire, des matches de football.

A bon droit, on peut donc faire preuve de sévérité à l'égard du cinéma. Répudiant les ressources de l'esprit, substituant à la qualité le voltage de l'émotion, n'est-il pas en grande partie responsable « de l'état de désordre permanent dans les perceptions et les esprits » qui transforme la vie de l'homme et rend « sa sensibilité plus obtuse et son intelligence moins déliée qu'elle ne le fut ⁵ » ? Entre le public des *Choéphores*, celui de la *Dévotion à la Croix*, celui même d'un méchant mystère médiéval, et la foule du cinéma, il y a une faille de l'homme. Jean Giraudoux n'est pas dupe des studios : « Le film n'est pas une contribution au travail et aux ambitions de l'humanité, dit-il, il l'est à ses renoncements et à ses travestis ⁶ ».

Enfin ce plaisir n'échappe pas à l'ennui. Dans les images juxtaposées, même si l'on introduit une apparente variété dans la façon de les présenter, coule une matière toujours brute. « Boite magique, c'est ce qui

¹ Cahiers du mois, 16/17, p. 54.

² M. et A. BOLL, *L'Art contemporain*, p. 162.

³ Arnheim dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 157.

⁴ DURAMEL, *Essai sur une Renaissance dramatique*, p. 142.

⁵ BLOCH, *op. cit.*, p. 162.

⁶ Préface de *La Duchesse de Langeais*, dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 300.

mène le monde, écrit Ilya Ehrenbourg. C'est une grande invention et c'est l'ennui, un ennui avide, mauvais, c'est le cinéma¹.

Devant ce plaisir universel qui a la force des marées, quelle peut être l'attitude du théâtre? Comme l'a tenté Gaston Baty dans le domaine de la mise en scène, Lenormand dans celui de la composition dramatique, il pourrait chercher un rapprochement avec son puissant adversaire, orienter l'art dramatique du côté de l'imagerie, abolir les contraintes, diminuer la part du texte, se livrer à mille jongleries. Renonçant à ce qui fut son bonheur et sa raison d'être, à ce qui le définit et l'élève au niveau de l'art, le théâtre signerait ainsi son abdication. Sous prétexte de rajeunissement, il se suiciderait sottement.

Cette tentative en effet ne saurait que prouver l'inaptitude du théâtre à ce genre d'exercice, ses armes ni ses moyens n'étant ceux du cinéma.

Le théâtre pourrait aussi attendre. Pendant quelques millénaires, il a déjà connu l'infortune et n'a pas péri. Il peut donc faire confiance à l'homme, à la qualité de ses exigences. Il faut qu'il admette franchement une défaite d'ordre matériel, dont lui-même, la structure de la société, les idéaux de l'homme contemporain portent solidairement la responsabilité. Mais le théâtre ne doit pas espérer une réconciliation avec l'industrie de l'image.

Quoi qu'il en soit, la puissance du cinéma inspire quelque inquiétude. Ceux-là même qui ont caressé l'enfant dans son berceau sentirent leur esprit envahi par l'orgueil et la peur: « Quand on se rendra compte de l'action mondiale du ciné, on sera peut-être terrifié », et Delluc ajoute sans trop croire que cela soit possible: « car il faudrait parfois guider ce maître des foules² ». Mais nous aurions tort de trembler devant une machine, même si « nous avons enfanté un monstre », même si « on le croyait domestiqué à notre image, à notre taille et... s'il lui pousse des pattes énormes³ ».

¹ EHRENBURG, *Usine de Rêves*, p. 220.

² DELLUC, *Photogénie*, pp. 119 et 120.

³ Bernard dans *Crapouillot*, mars 1927.

MYTHOLOGIE

Norma Shearer a reçu des morceaux de peau prélevés par un adorateur sur son propre corps¹.

Ne pas abandonner au cinéma le soin de dégager les Mythes de l'homme et de la vie moderne².

Le cinéma a l'étrange pouvoir de créer des dieux. Que les dogmes de cette vague religion paraissent un peu primitifs, sa métaphysique sans finesse, on n'en disconvient pas. Mais ce culte a déjà ses rites, l'audience de millions de fidèles. Les faits sont là.

A la façon des pleureuses antiques, « des milliers de femmes ont défilé, se déchirant, se lamentant devant le corps embaumé de Rudolph Valentino³ », moderne Osiris. Cet état divin présente même de gros dangers pour ceux qu'entoure l'aura mystique et Clark Gable faillit être dépecé par ses adorateurs. « En 1928, des Bruxelloises embrassèrent les pneus de la voiture d'Henry Garat⁴. » Les sectateurs des nouvelles divinités se groupent en *films-fans*, fanatiques de Gary Cooper et de Jane Wither⁵.

La naïveté de ceux qui combattent l'existence des vedettes étonne. Sans doute ces dernières n'ont pas nécessairement toutes les qualités des bons acteurs, mais cela n'embarrasse pas les producteurs de cinéma. Poussés par un bizarre pressentiment dont l'expérience vint confirmer la justesse, à coups de dollars, ils ont voulu faire naître des dieux. « La star s'est révélée le plus sûr garant du succès⁶ » et l'imprudence n'inspire point cette spéculation théologique.

Carl Læmmler ne déclare-t-il pas avec une lourdeur qui ferait sourire si elle ne fixait du même coup l'idéal de plusieurs millions de spectateurs : « La fabrication des stars est chose primordiale dans l'industrie du film » — l'expression allie la grâce et la franchise — « car la star touche directement le public » ? Et pour nous mieux convaincre : « 90% des gens vont au cinéma pour voir leurs vedettes favorites. Les autres y vont pour les accompagner⁷. »

Leur nom les place parmi les astres. Pour parvenir à l'empyrée, elles doivent cristalliser des millions de rêves. A la façon des acteurs ordinaires

¹ KESSEL, *op. cit.*, p. 51.

² ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, p. 132.

³ Auriol dans *Technique du Film*, p. 12.

⁴ BÄCHLIN, *Histoire économique du Cinéma*, p. 170.

⁵ DEKEUKELEIRE, *Le Cinéma et la Pensée*, p. 50.

⁶ BÄCHLIN, *op. cit.*, p. 168.

⁷ Læmmler dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 108.

elles ne prêtent pas leur âme à cent personnages. On ne mesure pas leur grandeur à leur diversité, mais à leur vérité. Elles sont seulement elles-mêmes, à l'extrême puissance de l'être. Pour André Malraux, « Marlène Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est un mythe comme Phryné ». Donc « une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents ¹ ». Le personnage humain est aboli en elle. Le hasard, les accidents n'ont plus aucune prise sur elle. Passion stylisée, mais vivante, on peut désormais l'adorer. Peu d'hommes, peu de femmes recèlent en eux les vertus qui les haussent sur le plan des symboles. Quand cette fragile cristallisation s'opère, quand des millions de désirs s'agglutinent sur un visage, l'actrice entre dans sa divinité comme dans une prison. On lui évitera toute défaillance humaine. En effet, il faut accumuler chances et précautions, pour que la déification soit absolue : « Tout acteur atteint son sommet quand il lui est donné de s'exprimer dans un personnage qui lui ressemble comme un frère ². » Plus jamais la star ne redevient humaine, et sa vie privée, sur laquelle les producteurs jettent un regard indiscret, continue son aventure divine.

Images charnelles d'un souverain bien auquel prétendent confusément les foules, paradis terrestre qui distribue des consolations immédiates, anthropomorphisme de ceux qui ne savent ni rêver ni espérer, les mythes cinématographiques apportent au public contemporain les figures du bonheur. Cette béatitude, probablement illusoire comme tout ce qui est trop simple, superficielle à coup sûr, s'appelle tantôt la beauté, tantôt l'amour ou le luxe, plus souvent la liberté et l'héroïsme. Mais ni le bien ni le mal ne semblent agir dans cet Olympe. La destinée de l'homme n'y est pas discutée. L'au-delà ne s'ouvre ni ne se ferme. Il n'existe pas. Aucune angoisse, mais le repos. Aucune question non plus dans tout ce bonheur élémentaire.

Hélas, le christianisme fait attendre longtemps des récompenses immatérielles. Le paradis des nègres, qui promet pourtant beaucoup de crème fouettée et des cigares, n'offre pas ces bienfaits pour aujourd'hui.

Parmi tous les mythes, il semble que l'argent doive faire une bien méchante idole. Sa place reste néanmoins réservée dans le panthéon du cinéma. Notre époque déroule des misères nombreuses et diverses, mais elle ne contraint pas le luxe à la pudeur. S'il vaut mieux cacher à tous ceux qui frôlent le minimum vital que les revenus de Louis S. Mayer de la Metro-Goldwyn-Mayer sont pour l'année 1938 de 638 000 dollars, dividendes exclus, il n'est pas dangereux, il est même habile de proclamer que Claudette Colbert a gagné la même année 426 000 dollars et que Charles Boyer la suit de près, avec une différence de 50 000 dollars. Boyer et Claudette Colbert sont des amis, des rêves. La lutte de classe ne s'en prend pas à eux. Ils ne nous dépassent pas seulement parce qu'ils sont mieux rétribués, ils nous vengent, et « la richesse des stars devint un élément de publicité pour le cinéma ³ ».

¹ Malraux dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 382.

² Capra dans L'ARTÈRE, *op. cit.*, p. 335.

³ BACHLIN, *op. cit.*, pp. 99 et 169.

L'empire romain imposa de la Mauritanie aux confins du pays des Parthes le culte de l'empereur. C'est avec l'amour et la beauté que le film conquiert les cinq continents, et Cecil B. de Mill nous montre qu'avec un très petit évangile on crée le Commonwealth des studios. « Je dirai que le brillant développement du cinéma au cours de ces dernières années est la preuve évidente que l'attraction des sexes intelligemment et honnêtement traitée — quels beaux adverbres — apparaît comme l'une des grandes forces morales de l'humanité¹ ».

Tous les dieux de l'écran viennent de faire ou vont faire l'amour, car la censure leur interdit des joies trop actuelles. Sans cesse ils y pensent, ils sont créés pour l'amour et condamnés à l'amour, avec plus de sévérité encore que le héros de théâtre. Mais les grands problèmes leur sont interdits. Les soixante stars du cinéma ne remplacent donc pas vraiment tous les grands dieux antiques. Excepté quelques Hercules, ils jouent les Mars, les Vulcains et les Vénus. Aucun Zeus parmi eux, aucun Prométhée. Ils ignorent la métaphysique, sauf peut-être Charlie Chaplin. Ils ne montrent même pas tous les visages de l'amour, car celui-ci, pour connaître un succès universel, doit apparaître à la fois élémentaire et un peu sucré. Aussi a-t-on inventé le *sex-appeal*, et Delluc déjà, dans une formule éloquente, promettait aux foules un Chanaan sexuel : « La chair est photogénique². »

Quand le théâtre cherche à émouvoir le public avec cet appât, il y réussit assez mal. Souvent la vulgarité récompense ses efforts ; ses ressources paraissent indigentes, tandis que les gros plans permettent des allusions plus souples. La star est imbibée d'amour. A la façon des corps fluorescents, elle l'irradie. « Le sens des attitudes a été poussé par elles au plus haut degré, car tout contribue à exprimer l'état d'amour dans lequel un être humain peut se trouver, la mobilité des traits du visage...³ »

Les dieux grecs aux regards de statue n'habitaient pas la terre, ils protégeaient seulement l'amour. Mais dans ces grands yeux humains des stars, qui le regardent avec une tendresse complice, sourit pour le spectateur une promesse et un aveu. Les 18 000 ou les 45 000 lettres et cartes postales qu'envoient chaque semaine à Hollywood les dactylos, les collégiens, les employés de bureau, les ouvriers agricoles sont toutes inspirées par l'amour, même celles qui demandent à la divinité le menu de son petit déjeuner⁴. Enfin les Aphrodites du cinéma ne sont jamais *ouraniai*. La vamp et l'ingénue agissent, dans un style prescrit par le code des convenances, sur le système nerveux de millions d'admirateurs. Souvent même, elles sacrifient la discrétion des symboles à un langage plus direct. Ehrenbourg en 1939 déclare que la bande *On cherche une danseuse pour l'Amérique du Sud* était le « 137^e film sur le commerce de la marchandise vivante⁵ ». *Amphitryon 38* est largement battu. On imagine dès lors que les dieux de l'écran sont nécessairement

¹ De Mill dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 121.

² DELLUC, *Photogénie*, p. 59.

³ De Mill dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 120.

⁴ BÄCHLIN, *op. cit.*, p. 170.

⁵ EHRENBORG, *op. cit.*, p. 153.

beaux et que leur talent importe peu. Valentino ressemble peut-être au berger Pâris. Il peut aimer Vénus, distribuer la pomme d'or à toutes les femmes. Lucien Guitry n'est qu'un grand acteur.

Comment le théâtre, qui n'est qu'un art, lutterait-il contre cette religion à bon marché dont la liturgie célèbre l'acte d'amour? Jamais il n'approche assez les lèvres de l'actrice des spectateurs, jamais les cils de Sarah Bernhardt n'ont frôlé les foules.

Une autre famille de mythes grouperait ceux qui chantent la liberté, l'aventure, la force. Ils transposent les douze travaux d'Hercule et permettent à de nouveaux Jasons de chercher la Toison d'Or.

La caméra prépare les évasions et les départs. Elle est « la machine dont la civilisation avait le plus urgent besoin pour combattre l'excès de sa rationalisation ¹ ». A tous les assis de l'industrie et du commerce, elle prête des avions, des pur sang, des croiseurs de guerre, des kayacs. A la Colchide succèdent la pampa, la banquise, les dunes du désert et, comme l'univers est vaste, le mythe semble souffler une brise fraîche sur la fatigue contemporaine.

Certes, ce dieu de l'espace a rajeuni. Ni péplum ni pourpoint. Il porte la cotte de l'aviateur ou les fourrures du Grand Nord. Pour la première fois, il donne une force religieuse aux découvertes de la technique contemporaine. Avec les moteurs à réaction, il crée un merveilleux qui reste le reflet de notre vie. Il réussit ce que Marinetti et le futurisme laissaient à l'état de manifeste. Il installe des pipe-lines et des postes de radio sur l'Olympe. L'image du cinéma restitue une beauté à la mécanique.

Jason cependant partait pour conquérir la Toison d'Or. Les héros d'aujourd'hui vont si vite qu'ils adorent leur seule vitesse. Leur départ ressemble à une fuite. Perceval court si fort qu'il a oublié le Graal. Il reviendra les mains noires de cambouis, mais vides. Ceux qu'admirent surtout les foules, ce sont les fils d'Héraclès. Leur force physique étonne. Ils ne se déplacent pas par goût du dépaysement. Ils ont besoin d'agir. Ils ont renoncé à la massue de leur père et leurs armes sont celles d'aujourd'hui. Ils rient de toute leur vie pour venir au secours des faibles. Leur fatigue même leur est une joie. Parfois ils consentent à quelque ridicule pour rester plus proches de notre cœur, mais leurs exploits font croire à la puissance humaine. Cette force, plus musculaire que morale, l'image la traduit, la multiplie. « Besoin d'évasion, goût de l'aventure et du risque idéalisé, fixation sur des personnages mythiques des aspirations collectives ² », telles sont, selon Charensol, quelques-unes des raisons évidentes du triomphe populaire du cinéma américain. Dans toutes les définitions qu'on a tentées du héros de cinéma, l'on retrouve le rire d'Héraclès, la simplicité de son âme sans refoulement. « Nous voulons fuir, fût-ce par imitation, les limites et les paralysies individuelles pour revêtir les sentiments de quelqu'un qui a de l'âme ³ », même si l'âme loge dans le biceps.

¹ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 210.

² CHARENSOL, *op. cit.*, p. 32.

³ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 163.

Le cinéma crée donc des héros alors que la scène s'acharne à montrer des hommes qui se détruisent. Ses héros, le théâtre les a laissés traîner dans la poussière du mélodrame ; il a fini par les oublier et voici qu'ils reparassent dans tous les films, vernis comme des jouets neufs, brillants d'une admiration unanime. Le traitre même est sorti des coulisses. Il court dans la pampa. Il tire du browning dans les bas-fonds et les spectateurs en qui sommeille un petit assassin purgeront au cinéma leurs passions. « Pour pouvoir vraiment renoncer en fait à violer, à piller, à tuer, il faut en définitive peu de chose à l'homme, rêver parfois, pendant quelques quarts d'heure, une vie d'Attila, de Mandrin, d'Al Capone. Là est la morale des films de gangsters ¹. »

Est-ce en vertu même de son succès populaire que le cinéma, après avoir rendu dérisoires les héros du mélodrame théâtral, les a lâchés dans les étendues libres de l'espace ? Est-ce au contraire cette utilisation du mélodrame qui sut conquérir l'âme du public ? La question n'a peut-être guère d'importance puisque les faits restent incontestables. Alexandre Dumas aujourd'hui n'hésiterait pas. Il serait à Hollywood, cependant que les amoureux ou les félons qui s'arment sur la scène de poignards de carton et meurent dans le sang de bœuf font sourire les provinciales.

Toutefois ces mythes qui animent de pauvres rêves ne pourraient plus cacher leur faiblesse si les arts anciens consentaient à inventer de nouvelles fables ou à rejuvenir celles qui parurent éternelles, car celles du cinéma n'exaltent pas nos aspirations majeures. « Aucun groupe, aucune cause, aucun parti social, religieux ou civique ne peut introduire de propagande dans les films américains. » Hormis le cas de guerre, le cinéma, pour conquérir le marché le plus vaste, s'abstient de toute provocation. Il n'effleure même pas les parties sensibles de l'âme. Aussi court-il le risque de se vider de tout idéal, de n'accorder à ses fidèles aucune prise solide à laquelle ils puissent accrocher leur foi. Avec sa puissance, ses moyens de persuasion si directs, il n'inspirera jamais une croisade, car les nécessités commerciales l'en empêchent. Il en est réduit à formuler une indigente morale : le plaisir ne trouve d'autre justification que le plaisir lui-même. « La distraction possède en elle-même une valeur morale et est une nécessité vitale pour les foules que nous servons ². » Le grand courant d'air que déplace le cinéma ne parvient pas à donner une vie profonde à ces dieux modernes. Issus d'un mouvement perpétuel, ceux-ci sourient seulement d'un air vague. Ce sont des masques qui ne couvrent aucun visage.

L'esprit est cependant déconcerté par un art merveilleusement apte à créer une mythologie et qui s'interdit de suivre sa pente naturelle. En effet, les dieux que tolère une stricte neutralité politique et religieuse subissent encore l'épreuve de la censure, et l'amour ne vagabonde pas dans le paradis du film. « Le cinéma ne peut traiter avec vérité les plus grands thèmes humains parce qu'ils sont immoraux ³. » En surveillant leurs gestes, on détruit peut-être l'âme de ces petites idoles.

¹ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 215.

² Fayette Ward Allport dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 276.

³ Walpole dans *Technique du Film*, p. 17.

L'Édipe du cinéma n'épouse pas sa mère, la Pasiphaë du film ne connaît pas de taureau. Ils paraissent sans trop de honte devant un public adolescent. Timide, le mythe recule devant la chambre obscure des vraies angoisses. Il lui reste pour seul recours une sorte de bonheur qui n'est ni une conquête, ni un résultat : *happy end*, sentiments conventionnels, punition des traîtres, douleurs abolies par l'anesthésie. C'est le *Purilia* d'Elmer Rice, un univers artificiel qu'il serait injurieux pour les enfants de qualifier de naïf.

L'enthousiasme de Léon Moussinac paraît donc trop généreux quand il déclare : « Au cinéma, l'humanité peut prendre conscience de l'essence de son action, du sens de sa présence dans le monde » ; mais on lui accorde cependant que « c'est un geste, c'est un cri où éclate son cœur. »¹

Malgré leur pauvreté, ces mythes, qui s'agitent dans le temps et l'espace, chantent la gloire de l'action sans expliquer notre destin, ont le mérite d'exister. Ils transforment chacun des salles obscures de l'univers en un temple où l'on célèbre des mystères. Ils apportent aux questions posées par les foules des réponses vagues mais articulées d'une voix puissante, à laquelle cent procédés techniques ajoutent leur magie. Ils consolent les vies qui manquent d'air. « Là-bas, j'oublie que je suis un petit fonctionnaire... seule possibilité de rêver dans cette fichue vie moderne². » Ils accélèrent les battements de millions de cœurs. Ils créent une mystique.

On comprend donc l'émotion des prophètes du cinéma, car « nous croyons céder à la jouissance d'un délassement facile et nous sacrifions en réalité à des dieux cachés... ». Abandonnés les anciens cultes, désertes les églises. Dans ces grands remous surgirait, informe encore, la religion qu'engendre la machine. Notre époque, grosse de révolutions, précéderait-elle une aurore ? « Esclave, paria d'une civilisation qui s'écroule, voilà mes catacombes : le cinéma. Là je baigne dans l'atmosphère des origines, je suis soulevé par la vigoureuse stupidité, l'élan incritique des débuts de religion, la pesanteur épique des commencements d'ère³. » Mais la joie sans forme de la destruction ne remplace pas ce qu'on a détruit. Dans l'apocalypse que composent les saint Jean de Patmos de l'écran, on discerne aussi bien la fin d'un monde que l'annonce d'un paradis terrestre.

Certains esprits ne partagent pas ces regrets. Leurs espoirs hondissent au-delà du désordre de notre siècle. Ils voient déjà naître du machinisme une religion dont la caméra serait le Christ. La machine et l'image forment l'ébanche de la Trinité future et le grand mythe, c'est le cinéma lui-même, symbole poétique de notre époque. Pour Dekeukeleire, « nous n'atteindrons une lucidité moderne que lorsque le ferment spirituel du cinéma aura fait jaillir une pensée de la machine ». On ne prie plus « un Dieu invisible... aux perfections traditionnelles », il faut donc donner à la divinité des « attributs nouveaux⁴ ». C'est dans

¹ MOUSSINAC, *Panoramique du Cinéma*, p. 49.

² Enquête de *Cinévis*, 1947 : *Aimez-vous le Cinéma ?*

³ ARNOUX, *Cinéma*, pp. 104 et 116.

⁴ DEKEUKELEIRE, *op. cit.*, pp. 16 et 32.

le travail industriel que l'homme pourra communier avec ses frères. Seul le cinéma peut célébrer le stakhanovisme de demain et, comme Athéna du crâne de Zeus, le Dieu que nous attendons va sortir des studios.

Quelle piété s'agenouillerait devant une idole que les ohms et les watts ont créée ? Mais l'idée même qu'on songe à élever un autel devant l'écran prouve la puissance du nouveau moyen d'expression.

Quand il voit le cinéma engendrer une foule de dieux et de héros dans le celluloid, le théâtre doit procéder à un sérieux examen de conscience. Si l'industrie du film distribue des mythes au monde entier, elle menacera l'existence du théâtre de façon plus efficace que par ses dollars. Ce dernier a-t-il accompli tous ses devoirs ? La victoire de son rival ne doit-elle pas être attribuée à certaines faiblesses de l'art dramatique ?

La scène aurait tort de sacrifier sans regret tout ce qui fleurit sur les basses terres du mélodrame, du théâtre d'action, de la pièce policière, les sortilèges naïfs de la cape, de l'épée et du browning. Pour un art qui se nourrit de l'adhésion du public, il est dangereux de couper les fortes amarres l'unissant aux foules. Il perdrait ainsi l'espoir des vastes comunions qu'il provoque parfois pendant les périodes fastes. Il renierait à la fois son origine et son essence, qui sont religieuses. Enfin on ne garantirait plus que l'aristocratie de ses moyens artistiques pût grouper une aristocratie de spectateurs. Aujourd'hui, non seulement on définit avec peine les aristocraties, mais on ne les distingue plus très bien. Un peu perdues, elles flottent dans un océan qui lentement les absorbe. Si le théâtre renonce à offrir des mythes à la foule, il devient un luxe de l'esprit.

Mais, répondra-t-on, le théâtre n'oublie pas toujours sa mission religieuse. Contraint d'abandonner au cinéma tous les petits dieux de l'athlétisme et du sex-appeal, parce que ses pouvoirs matériels, ses moyens techniques sont inférieurs à ceux de l'écran, il célèbre ses offices dans les hauts pays de la littérature. Il y élève son Olympe ou son Sinai, y convoque des dieux plus subtils que ceux du populaire.

Cette excuse ne convainc pas. Depuis longtemps, le théâtre a commis de graves erreurs dans ce domaine. Ces fautes ont pris aujourd'hui l'apparence de maladies incurables et, s'il était honnête, l'art dramatique battrait sa coulpe. Presque toujours le théâtre contemporain a peur des mythes et il ne leur accorde presque jamais une efficacité religieuse.

Claudel a bien raison. « La scène moderne... s'écroulerait sous le lourd cothurne du héros ou du demi-dieu¹. » Son œuvre fait naître les mythes sans effort, l'héroïsme y souffle. Mais l'auteur du *Soulier de Satin* dresse les arches de son église à contre-courant.

Les plus intelligents des dramaturges contemporains n'aiment point à faire des héros avec des hommes. Ils se délectent à expliquer que les héros sont des hommes. Gide, et toute notre époque, s'intéresse davantage à Saül qu'à David, car « ma valeur est dans ma complication » et « avec quoi l'homme se consolera-t-il d'une déchéance ? Simon avec ce qui l'a déchu ? » Si Œdipe séduit le dramaturge, ce n'est pas seu-

¹ CLAUDEL, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 21

² GIDE, *Saül*, V, 4.

lement parce qu'il a répondu « l'homme » au Sphinx, c'est qu'à toutes les questions il donne la même réponse.

Giraudoux puise dans la mythologie la délicate matière de ses arpeges de style. Il en use avec les dieux auxquels il ne croit pas comme les acrobates d'un trapèze. Si la tendresse et la pudeur ne rosissaient pas les joues d'Alcmène ou d'Andromaque, si le poète n'avait pas beaucoup de talent, son Jupiter et son Jéovah pourraient avoir vécu au XVIII^e siècle.

Penché sur son enfance, Anouilh humanise aussi les grandes fables. Non seulement il a pris la précaution de vêtir Orphée d'un veston, mais, à l'école des psychanalystes, il s'acharne à expliquer le mythe. Or la psychanalyse reste la pire ennemie de tous les Olympes et de tous les paradis, puisqu'elle les dissout. Il faudrait aujourd'hui non pas discuter Dieu ou les dieux, mais en créer ou croire à ceux des ancêtres.

Cette sorte de rage avec laquelle notre littérature dépèce le problème de la connaissance a un aspect héroïque, mais elle ne rend aucun service à l'art dramatique. Sans doute Faust, Eve, Prométhée peuvent nourrir les rêves et la pensée, mais notre temps aurait besoin de quelques Achilles, de quelques Ulysses.

C'est un lieu commun d'affirmer que le théâtre français, de Racine à Marivaux et à Becque, s'est consacré d'une façon un peu exclusive à l'analyse morale, et cela aux dépens de l'action extérieure, qui eut vite mauvaise réputation et qu'on abandonna aux dieux mineurs du genre de Dumas père. Loin de nous l'idée de méconnaître les rares beautés qui furent les fruits de cette étude, mais, si l'on avait trouvé plus souvent dans le théâtre français les tumultes de Shakespeare et des Elizabethains, le mouvement n'aurait peut-être pas été contraint de se réfugier dans le mélodrame. Les dramaturges n'auraient pas eu pour seul souci celui de radiographier leurs personnages.

Pas plus qu'à l'action, la psychologie n'est propice au grand lyrisme, celui d'Eschyle ou de Calderon, et il a fallu le miracle du génie de Racine pour concilier ces deux forces ennemies. Or la poésie, quand l'action se met à son service, sait créer des mythes. Elle chausse les héros du grand cothurne. Cette prédilection pour la psychologie, manifeste dans presque toute notre littérature dramatique, la vouait à un public distingué, mais l'éloignait du cœur des foules. On s'étonne peu de voir le public admirer les dieux de l'écran ou ceux du roman policier.

À ces raisons d'ordre littéraire, il faudrait en ajouter une, plus sérieuse et qui n'engage pas la responsabilité du théâtre : les meilleurs mythes sont ceux qui illustrent une métaphysique solide, paraissent le prolongement d'un culte. Une civilisation vraiment chrétienne, une société qui eût maintenu les habitudes et le climat de la religion, n'aurait pas admis cet Olympe de pacotille que hâtissent les studios.

Quoi qu'il en soit, si les héros remplaçaient les hommes pourrissants, si le chant des poètes couvrait un peu la voix des professeurs de dissection morale, le public retrouverait avec plaisir sur la scène ses aspirations plutôt que ses maladies. Nous ne savons si la littérature est vraiment l'ennemie des bons sentiments, mais le théâtre doit faire surgir des héros.

LE SUCCÈS

Quand nous lisons par exemple qu'à Cherbourg les enfants des écoles sont allés saluer sur le quai de débarquement M. Douglas Fairbanks et M^{me} Mary Pickford, nous nous demandons avec stupeur qui a pris sur soi de les y conduire, car enfin ils n'ont pas dû y aller tout seuls¹.

N'ai-je pas entendu dire — je donne ma parole — que si les Alliés résistèrent pendant la guerre, si le moral avait tenu, c'est à cause des films où l'on voyait Charlot².

Treize milliards de spectateurs vont au cinéma chaque année et leur nombre ne fait que croître³.

Le triomphe du cinéma ne tient compte ni de l'âge, ni du sexe, ni de la culture, ni du milieu social des spectateurs. Il franchit les frontières. La paix et la guerre lui assurent une égale prospérité. Aucune religion n'assemble autant de fidèles. Devant cette marée, toute littérature se sent l'objet d'une menace.

Pour mesurer l'inquiétude du théâtre, il suffit de constater ce succès. Veut-on consoler l'art dramatique ? Il faut supposer à cette force quelques faiblesses, imaginer déjà que le cinéma sera vaincu par l'excès de ses conquêtes.

On invoquera donc le témoignage des chiffres. Ils conseilleront au théâtre de ne pas prêcher une vaine croisade. Celui-ci doit supporter cette épreuve comme on accepte les tremblements de terre ou les cyclones.

A Paris, où l'art dramatique dispose des meilleures armes pour lutter contre son rival, le cinéma l'emporte. En effet, 78 020 000 spectateurs se sont gorgés d'aventures et de sex-appeal au cours de l'année 1938, et leur nombre atteint 97 246 530 pour l'année 1946⁴. En quatre jours, les cinémas de la capitale dispensent l'oubli à un million d'hommes. Une cinquantaine de théâtres, mais 342 salles obscures. Qu'en est-il donc de la province ? Théâtres des petites villes, vous n'allumerez plus très souvent vos lustres. Depuis un quart de siècle déjà, M. Homais cboisit son fauteuil dans 4221 cinémas. A ses côtés s'assoient tous les poètes, les percepteurs, les institutrices, les plombiers-zingueurs de France et de Navarre, puisque chaque jour on leur offre 2 100 000 places⁵.

¹ *Le Temps*, 7 octobre 1921.

² Flament dans *Revue de Paris*, 1928, II, pp. 461 et 462.

³ COREN-SÉAT, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Cinématographie française*, 21 juin 1947.

⁵ Beer dans *Revue du Cinéma*, 21 avril 1931.

Aux Etats-Unis, on compte les spectateurs par semaine. Entre chaque week-end 110 000 000 d'Américains viennent reposer au cinéma leur fatigue ou leur ennui. Il faut choisir pour unité le milliard si l'on veut connaître le chiffre des entrées annuelles¹. Pour soutenir la concurrence avec les actualités cinématographiques, un journal hebdomadaire de ce même pays devrait tirer à plus de 60 millions d'exemplaires².

Comme le tabac, le téléphone ou la laine, le cinéma fait partie de notre vie. Il offre une nourriture aussi indispensable que le blé puisque chaque Américain, chaque Anglais, chaque Français contemple vingt fois par an ou davantage Gary Cooper, Louis Jouvet et Charles Boyer. Les Italiens et les Allemands montrent moins d'appétit, il est vrai, mais ils se conduiraient certainement mieux à l'avenir³.

Ce triomphe a les conséquences les plus imprévues. Si le français n'est plus la seconde langue d'Égypte, certains observateurs attribuent ce recul au film anglo-saxon⁴. Le prestige des vedettes l'emporte même sur celui des rois, et Delluc célébraient celui de Charlie Chaplin sur le mode pindarique : « N'a-t-il pas plus d'admirateurs que Léopold II, Edouard VII et Victor-Emmanuel réunis ?⁵ » Bergers des peuples, vous ne pouvez plus ignorer la puissance des images. Lénine l'avait comprise. Kirghiz, Caucasiens, Moscovites repaîtront leurs yeux, car « de tous les arts, le plus important pour la Russie, c'est selon moi l'art cinématographique⁶ ». Aussi, dans les steppes et les villes, les cinémas vont-ils éclore à un rythme industriel. En six ans ils passent de cinq à dix mille⁷.

L'Eglise, qui frappa d'excommunication les comédiens, témoigne moins de sévérité à l'art nouveau. Si Sa Sainteté Pie XI craint qu'il n'excite souvent les mauvaises passions, il voit en lui « une véritable école populaire, il est impossible de découvrir aujourd'hui un moyen d'influence capable d'exercer sur les foules une action plus décisive⁸ ».

Les citadelles les plus fortes, les bastions que tiennent les ultras cèdent sans engager le combat. Paramount a construit son palais sur les ruines du vieux Vaudeville et, le 22 février 1935, en présence du président de la République et de Louis Lumière, on projette à la Comédie-Française *Les deux Couverts* de Sacha Guitry et *Les Précieuses ridicules*. Léonce Perret ajoutait son talent à celui de Molière et tendait une main chevaleresque à l'adversaire. « Le théâtre va voir s'agrandir à l'infini son champ d'expansion et le cinéma va puiser une vigueur nouvelle aux sources les plus pures de l'art⁹. »

¹ BÄCHLIN, *op. cit.*, p. 64. Ce chiffre concerne l'année 1930.

² Fayette Ward Allport dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 281.

³ La moyenne annuelle serait par habitant de 22,1 pour les U. S. A., de 22 pour l'Angleterre, 20,3 pour la France, 4,4 pour l'Allemagne, 6,8 pour l'Italie. RENAULTOUR, *op. cit.*, p. 276.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ DELLUC, *Cinéma et Cie*, p. 270.

⁶ Lénine dans FORD, *op. cit.*, p. 74.

⁷ CHARENOL, *op. cit.*, p. 147.

⁸ FORD, *op. cit.*, p. 81.

⁹ *Comœdia*, 22 février 1935.

Déliçats, snobs, gens du monde, très vite oublient leurs premières répugnances. Comme les promesses d'une esthétique semblent surgir du film, ils ne veulent pas que les devance l'enthousiasme populaire. Les revues les plus sérieuses s'intéressent au nouveau-né. Quand on présente à Paris le film de Griffith *Way down East*, « l'orchestre de 20 musiciens ne saurait empêcher d'entendre renifler et se moucher les 20 spectateurs que nous sommes, avec nos larmes, les premières de toutes celles qui vont couler là ». A cet attendrissement succède la ferveur, et ceux qui veulent suivre la mode de 1925 n'hésitent pas. « Lorsque j'arrivai à Paris, une amie *débrouillée* me dit d'un ton sans réplique : Il n'y a que deux choses à voir : La Revue nègre et Charlot¹. » Les auteurs dramatiques, auparavant, répugnaient à une mésalliance. Ils feront bientôt amende honorable. En 1914, de Flers mesurait déjà la température de l'opinion. « Parce qu'un journal avait imprimé que la Société des auteurs dramatiques comptait s'efforcer de détruire le cinématographe, j'ai failli perdre l'affection de mon fils, l'estime de mes amis, et mon valet de chambre a voulu me quitter². »

La conquête de nations qu'opposent la religion, les mœurs, le degré de culture stupéfie l'observateur. Aussi tous les apôtres de l'image mouvante ont-ils chanté ce succès horizontal, car ils voient dans l'universalisme du cinéma le secret de sa force. Les pays dont l'âme n'a pas été atteinte par le message de Jésus-Christ au cours de vingt siècles, Hollywood les séduit en cinquante ans. Ceux qui résistent à la propagande des internationales politiques communient dans un plaisir qui s'épand sur toute la terre. Un nouveau Whitman surgira sans doute, qui dira cette joie fraternelle, bienfaisante comme le sommeil, éprouvée par le coolie de Shangai, le vieux Parisien, le fellah de la Haute-Egypte, l'estancier de la pampa.

Association des nations unies par le sourire ou les jambes d'une vedette, par le browning ou l'automobile de course. Des rêves généreux imaginent déjà que l'écran va « devenir le meilleur garant de la fidélité des relations que la nature détermine ou que les conventions naturelles établissent entre les hommes³ ». Le vin de l'enthousiasme enivre ceux qui contemplant l'étendue de la conquête sans en mesurer les dangers. « Gloire donc à l'art de l'image, langage universel des foules quotidiennes⁴ », s'exclame Marcel l'Herbier. Léon Moussinac, qu'enfièvre le messianisme social, ne craint pas d'affirmer : « Lui seul a une voix assez puissante pour dire ce qu'il y a à dire à la même heure sur tous les points de la terre⁵. » Voilà tous nos désirs satisfaits et l'âge d'or revenu. La salle de cinéma ne contient-elle pas « une mosquée, une pagode et une cathédrale élargies jusqu'aux limites imprécises de l'humanité vivante... » puisque « le cinéma est aujourd'hui le plus catholique des moyens d'expression...⁶ » ? Avec moins de lyrisme, mais plus de péné-

¹ Flament dans *Revue de Paris*, 1922, V, p. 878, et 1925, VI, p. 205.

² L'HERBIER, *op. cit.*, p. 102.

³ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 180.

⁴ L'HERBIER, *op. cit.*, p. 211.

⁵ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 133.

⁶ Faure dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 221 et 197.

tration, Baroncelli montre à la fois la puissance du cinéma et ses précieuses artifices en déclarant qu'il est « le véritable espéranto¹ ».

Mais quelle peut être la valeur d'un succès qu'on obtient en multipliant les concessions ? Le cinéma, de propos délibéré, cherche à « éliminer tout ce qui pourrait choquer quelqu'un, individu, classe sociale, ou nation...² ». Programme à la fois ambitieux et médiocre, qui condamne le nouvel art à n'avoir jamais d'opinion, mais à célébrer quelques instincts, universels parce qu'ils restent primitifs. Delluc, qui voyait la vague du cinéma déferler sur tous les continents, ne dissimule pas son plaisir : « Aucun art, aucun sport n'obtiendront cela³. » N'aurait-il pas dû trouver quelque motif d'inquiétude dans ce succès auquel aucune civilisation, aucune activité de l'homme n'ont pu prétendre ? Tous les hommes ne mangent pas du pain, ne boivent pas du vin, mais tous vont au cinéma. Il était commode pour les marchands de films d'imaginer qu'il existe un homme standard, sans racines, sans pays, sans dieux, jamais adulte. Cependant la nature se venge, et les commerçants savent maintenant qu'il ne suffit pas de vendre « des films français dans certains pays en y ajoutant des scènes à l'usage de l'étranger et en particulier pour l'Amérique du Sud des scènes pornographiques...⁴ ».

Même si l'on accumule complaisances et précautions, il n'est guère possible de réduire l'homme à un plus petit dénominateur. On se rend compte soudain, mais longtemps après Montesquieu, que les Chinois ou les Persans n'ont pas le tempérament des Français moyens. « Ce n'est guère que dans les pays latins... qu'on voit des hommes ou des femmes tuer ou se suicider par amour⁵. » Si l'on ajoute aux différences d'âme des peuples celles que provoquent les guerres et les idéologies, on voit que d'autres fissures ébranlent l'internationale du cinéma. « Le cloisonnement de l'Europe et la prétention des États à surveiller la nourriture intellectuelle de leurs peuples, à sauvegarder leurs mythes nationaux, ne facilitent guère les échanges⁶. » Même si la diffusion du film dans le monde entier est un fait qu'on peut prouver par des chiffres, elle ne reflète ni l'unité ni la diversité de l'homme.

« Pour la première fois dans l'histoire, toutes les foules jouent le même jeu sur toute la surface de la terre. Il faut entendre exactement le même, non point avec une tradition différente comme la musique et la danse, avec une technique différente comme la poupée ou le cerceau, ni avec une autre façon de ne pas s'adapter au réel, ni à un degré plus ou moins grand de perfection, mais le même, au même point. » Fuyons. Le refus de l'art, le mépris de la vie, l'uniformité trouvent ici leur justification. Mais comment expliquer un succès dont la suite des siècles n'avait pu jusqu'ici enrichir notre patrimoine ? S'il est interdit d'en chercher l'origine dans les hautes régions de l'âme, elle réside, paraît-il, « dans l'identité initiale de la vie représentative chez tous les êtres

¹ Baroncelli dans *Cahiers du mois*, 16/17, p. 221.

² FEYDER et ROSAY, *Le Cinéma, notre métier*, p. 68.

³ DELLUC, *Photogénie*, p. 105.

⁴ RENAIFFOUR, *op. cit.*, p. 363.

⁵ Pathé dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 211.

⁶ FEYDER et ROSAY, *op. cit.*, p. 67.

humains¹ ». On ne parvient donc à un accord unanime qu'en sacrifiant l'imaginaire au réel, l'idée aux forces concrètes, le style au mouvement. La disproportion qui existe entre la valeur du nouveau jouet et sa puissance inquiète les esprits non prévenus. Enfin on n'affermir pas la fraternité des hommes ou leur culture, si l'on assure qu'ils dorment tous, mangent tous, aiment tous à voir des images.

Le théâtre paraît à la fois fragile et résistant quand on l'oppose au film. Les danseuses de Java, Giraudoux, les nègres de New-York, les auto-sacramentels de Calderon ne séduisent ni toutes les foules, ni tous les siècles. Mais le cinéma n'a ni passé ni patrie. Il n'en a pas besoin parce qu'il refuse la plus grande partie de l'homme. Aussi faut-il lui abandonner les victoires matérielles qui ne signifient rien. Malgré ses défaites, on accorde cependant au théâtre, dont les œuvres connaissent de plus lentes maturations, le crédit que mérite une croissance organique. La victoire du cinéma ne deviendrait complète et sans espoir que si le génie des individus était définitivement aboli par une civilisation mécanicienne. Le degré, la durée, la valeur du succès du cinéma dépendent d'une crise qui secoue la civilisation actuelle.

On prétend que cette uniformité, rançon de l'universalisme du cinéma, n'existe pas en fait. L'âme créatrice, dira-t-on, n'est jamais étouffée tout à fait par l'amoncellement des contraintes financières, sociales ou techniques. De nombreux films portent le sceau de leur auteur et de leur pays d'origine. On reconnaît sans peine une bande suédoise à son réalisme mystique, une bande russe à son pouvoir immédiat de persuasion, une bande américaine à sa technique. L'argument n'est pas sans valeur, mais l'industrie du cinéma se méfie du talent, doit même s'en méfier. Elle ne plaie pas au grand nombre sans craindre toute originalité. Quoi qu'il en soit, le principe qui engendre la communion universelle des hommes reste à définir. Les publics du théâtre et de l'écran diffèrent de la façon la plus absolue. Le second n'applaudit ou ne siffle que rarement. Les spectateurs d'un film ne sont que des solitudes assemblées.

Quand le cinéma parla, on ne put faire bon marché de la diversité humaine. L'effroi fut grand. « Un nouveau latin se morcelle sous nos yeux, nous retombons dans le chaos premier². » Et l'on inventa plusieurs cataplasmes pour guérir le malade. On fit tourner plusieurs versions d'un même film par des metteurs en scène d'origine différente, affirmant du même coup la primauté de l'argent et le mépris d'un art honnête.

Puis on *doubla*, car l'ingéniosité des hommes ignore le découragement, et, dès 1930, on administre à un public docile quantité de post-synchronisations. Le mot comme la chose manquent de charme. Des visages passionnés parlent d'une voix tiède. Quelques pays, dont la Tchécoslovaquie, résistèrent, paraît-il, à cet art asexué. Dès 1941, tardif respect, dix-sept pays européens s'unissent pour interdire le doublage de la musique. On eut même le courage d'avouer que « les artistes qui

¹ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, pp. 21 et 23.

² Fondane dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 151.

se consacrent au doublage sont généralement choisis non pas pour leur valeur, mais à cause de leur endurance physique...¹ ». Nous voilà bien éloignés des hauts pays de l'art et tout proches des coffres-forts, car « le prix de revient d'un film ainsi synchronisé est de l'ordre de 10 000 dollars² ». Au reste l'insatiable appétit du public excuse le sans-gêne des producteurs, car la France produit moins de films qu'elle n'en consomme. La tentation presse celui qu'on a baptisé du beau nom d'*exploitant* de présenter des stars de réputation universelle sans avoir à les payer très cher, parce que la dépense a été amortie sur le marché anglo-saxon. Peu importe le sirop verbal qu'on a substitué au texte primitif. Les foules des spectateurs qui consolent leur vie en contemplant le visage d'Irène Dunne et de Marlène Dietrich sont à peine choquées par cette dépersonnalisation. Un d'entre eux sur cinq préfère un film sous-titré à un film doublé, la majorité ne se plaint pas d'un affront qu'on lui inflige constamment, 31% restent indifférents ou sans opinion³.

Une technique aussi puissante que celle du cinéma se refuse donc à courir les risques auxquels contraint toute œuvre d'art. Un grand danger menace le théâtre dès l'instant où le cinéma n'accepte plus tous les devoirs qu'impose l'effort esthétique. Les studios peuvent écraser l'art dramatique sous le simple poids de leur masse.

Mais tout jugement d'ensemble paraîtra hâtif si l'on ne s'est d'abord penché sur l'autre aspect du problème : la conquête verticale. En effet, la nuit abolit les petites barrières qu'élèvent entre les hommes la culture, l'argent, le travail. Depuis l'époque où l'on fermait les boutiques des villes quand les mystères parlaient à tous de Dieu, depuis le siècle d'or espagnol, cette unanimité est dissoute. Aujourd'hui, voici les foules assemblées et fidèles, sinon réunies. Voici le théâtre populaire dont rêvait Romain Rolland, celui qui devait célébrer les grands soucis de l'homme dans une idéale démocratie. Un peu moins noble, plus mouvant, avec des charmes plus puérils, le cinéma groupe dans des milliers de salles toutes les classes et les activités humaines. Mais avant d'entonner l'hymne qui célèbre la fraternité du plaisir ou celle de l'art, il convient de se méfier de certains lieux communs. Même si l'on estime que les œuvres majeures s'adressent à tous les hommes, il n'est pas prouvé que le cinéma ait réussi ce qu'un miracle de chances assemblées obtint dans la tragédie antique par exemple. Le succès du film ne prouve pas la valeur du cinéma et le plaisir du grand nombre n'est pas en lui-même plus rassurant que celui d'une caste.

Populaire, le cinéma l'est assurément. Ses origines et un destin qui n'hésite jamais le prouvent de façon claire. Dans le monde contemporain si violemment centralisateur, le film évite les tentations des villes. Il renonce à l'audace des recherches, aux révolutions, aux accès de fièvre de l'avant-garde. En province, en Belgique, en Suisse, au Canada, le spectateur désire retrouver au théâtre l'air de Paris. Mais le producteur

¹ Ford dans *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 93.

² LAPIERRE, *op. cit.*, p. 261.

³ Une enquête de *Cinéma* donne les chiffres suivants : partisans du film doublé 51%, du film sous-titré 18%, indifférents 12%, sans opinion 19%.

de cinéma songe plus souvent à Carpentras, à Mons, à Vevey qu'au public de la capitale.

Tandis qu'un mouvement centripète anime l'art dramatique, « les cinémas obéissent à un même destin contraire, centrifuge. C'est aux barrières qu'ils se fixent et atteignent la plus belle maturité¹ ». Sans croire aux bienfaits d'une centralisation excessive, on ne prête cependant pas au nouvel art l'ambition de ressusciter les éléments authentiques de la vie provinciale. Le tourment des financiers ne consiste pas à respecter l'originalité essentielle d'un peuple, mais à imaginer les réactions du plus naïf des spectateurs. Et désormais toutes les platitudes n'auront pas seulement une excuse, elles prouvent leur droit à l'existence. En effet, si les chefs-d'œuvre sont rares, c'est — voilez-vous la face, bonnêtes gens qui n'habitez pas Paris — qu'« en province ils n'aiment que M. Fernandel, que M. Bach... la province est très fautive, plus que Paris² ». En vérité, le cinéma ne décentralise pas l'art du spectacle. Il répand partout des films de nulle part. On comprend que « les simples d'esprit s'y engouffrent, s'y ébahissent », que « tous les imbéciles d'Europe et d'Amérique ou regardent les films, ou en composent ou en tournent...³ ». Ainsi le cinéma réalise l'union des couches sociales ou respecte leur confusion. Il satisfait la ville et la province. Il offre à chacun des sensations brutes et spéculé sur la bêtise au front de taureau.

Jaurès affirme que « le cinéma est le théâtre du prolétariat⁴ ». Si tel était le cas, l'état du théâtre, condamné au mandarinisme, deviendrait fort précaire. Jusqu'à notre époque, ce dernier n'eut pas à se poser vraiment le problème, puisque la cour, la ville, la grande et la petite bourgeoisie suffisaient à l'alimenter, fixaient ses limites, inspièrent ses vertus, déterminaient peut-être ses erreurs. Mais aujourd'hui, les classes sociales paraissent aussi difficiles à définir que les genres littéraires. Il serait pernicieux pour l'art dramatique d'oublier de propos délibéré cette masse humaine, assez diverse dans ses composantes, qu'on désigne par le terme trop simple de prolétariat. Toutes les opinions politiques ou esthétiques n'y changeront rien. L'art de demain doit inscrire ses travaux dans l'ardeur et les remous de notre siècle. « Les neuf dixièmes de la clientèle des salles sont des gens du peuple⁵ », affirment les *exploitants*, et Charlie Chaplin désire que ses films « n'appartiennent pas au monde des snobs, mais au peuple⁶ ».

Que le cinéma soit le théâtre du prolétariat, les faits le prouvent, les critiques nous en informent, l'évidence aussi. Cette constatation ne suffit cependant pas à le définir. Ses caractères spécifiques coïncident avec le plaisir des masses, mais ils n'excluent pas celui des individus auxquels la culture ou la richesse accordent leurs privilèges.

Au moment où l'avant-garde colorait le film de surréalisme et cultivait l'image pure, Léon Moussinac voyait déjà le destin du cinéma

¹ ARNOUX, *Cinéma*, p. 45.

² Wolf dans RENAULTOUR, *op. cit.*, p. 50.

³ ARNOUX, *Cinéma*, p. 116.

⁴ FORD, *op. cit.*, p. 73.

⁵ RENAULTOUR, *op. cit.*, p. 277.

⁶ MOUSSINAC, *Panoramique du Cinéma*, p. 107.

s'écarter de la chose écrite. « Le cinéma sera populaire ou ne sera pas¹. » Après un grand hiatus dans le temps, on retrouve soudain l'antique pouvoir qui soutint les littératures orales. *La Ruée vers l'Or*, pour André Maurois, est « le premier exemple depuis *La Chanson de Roland* d'un poème également accessible à Crainquebille et à M. J. Bédier² ». L'esprit s'enivre à l'idée qu'un art enfin adhère à la société entière, émane d'elle, la reflète. Une vieille civilisation peut donc enfanter une épopée.

Trop fidèle à une tradition qui n'est plus en harmonie avec notre époque, le théâtre n'aurait donc pas accompli un suffisant effort d'adaptation. Il vivrait dans une sorte de compromis. Il n'aurait ni la franchise du mépris absolu que l'hermétisme voue à la foule, ni le bénéfice d'un triomphe réel dont le cinéma tire orgueil. Comparant son artériosclérose à la sanguine vigueur du nouvel art, on désespérerait de son état si le cinéma devait son succès à ses vertus plutôt qu'à ses faiblesses. Le théâtre n'est pas préparé à satisfaire l'immense public anonyme de notre siècle. Même quand ses œuvres basses flattent le mauvais goût, il n'a pas l'habitude des foules. C'est un problème qu'il lui faudra tôt ou tard résoudre.

Mais l'observation, même superficielle, découvre une étrange pauvreté dans la victoire du cinéma. Les Juvénals contemporains moquent sans peine le parvenu. « Nous dépendons des cités sans joie, des bourgades où habitent les gens les moins cultivés, les moins informés, les plus primitifs, les plus enfantins et les plus naïvement sentimentaux du monde³. » Ceux qui témoignent au cinéma une affectueuse indulgence savent que « nul ne pouvait lui échapper, ni ceux qui ne savent pas lire, ni ceux, plus nombreux, pour qui les caractères du journal et du livre ne forment qu'une abstraction difficile à pénétrer⁴ ».

Peut-être faut-il ne pas railler trop vite une esthétique « déformée selon le point de vue d'une midinette⁵ », mais n'est-il pas imprudent aussi de deviner dans les gaucheries d'un art qui vagit encore la promesse d'une idéale démocratie ?

C'est vrai : le cinéma n'est pas seulement un art prolétarien ou populaire. Son succès est universel. Il n'a pas conquis un public, mais tous les publics. Après 1914, « les classes moyennes furent également touchées⁶ », et ceux qui aujourd'hui ne pénètrent jamais dans une salle obscure sont rares. Delluc eut déjà la vision des terres promises. Gloire au cinéma, car « son public est composé de la foule, de toutes les foules⁷ ». Mais le nouvel art sera-t-il vraiment un « outil formidable aux mains des démocraties prochaines⁸ » ? Déjà Victor Hugo chantait avec éloquence l'instituteur dans la lumière du progrès.

¹ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 10.

² *Art cinématographique*, III, p. 3.

³ KESSEL, *op. cit.*, p. 165.

⁴ ARNOUX dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 163.

⁵ ARNHEIM, *ibid.*, p. 158.

⁶ BÄCHLIN, *op. cit.*, p. 36.

⁷ DELLUC, *Photogénie*, pp. 75-76.

⁸ Moussinac dans *Art cinématographique*, IV, p. 23.

Certains prétendent que « les neuf dixièmes des connaissances d'un ouvrier ou d'un paysan d'une quelconque partie du monde civilisé tirent leur origine de son contact avec le cinéma¹ ». On ne déduit de ces chiffres ni la solidité ni la valeur d'une culture par l'image. Cependant le théâtre s'essoufflerait en vain s'il lui prenait la fantaisie de rivaliser avec l'art nouveau.

Le comte de Laborde n'avait-il pas noté, en 1851 déjà, que le mouvement de la société avait pour effet de permettre au plus grand nombre de participer aux jouissances réservées à quelques-uns ? « L'écriture après la parole, l'imprimerie après l'écriture². » Et voici le cinéma, nouvelle aurore.

Si l'on constate les bienfaits de l'école publique obligatoire, on ne confond cependant pas la surface avec la densité. Un progrès social ne constitue pas un argument dans le domaine esthétique et l'on n'usera pas sans méfiance de formules toutes faites, semblables à des gargarismes. Pourquoi dit-on sans rire : « Les Grecs ont communiqué dans la tragédie, notre moyen âge a élevé la cathédrale, c'est dans le cinéma que les foules modernes exprimeront le mysticisme sans quoi aucune époque ne saurait délivrer sa beauté³ » ?

Les auteurs de ces balivernes savent que la foi fut le premier architecte des cathédrales, et que les chefs-d'œuvre doivent apprendre aux hommes à voir au-dessus d'eux-mêmes. Quel cadeau le film offre-t-il à notre siècle, sinon son universalité ? Les exigences des financiers coupent les liens du cinéma avec la morale et la métaphysique, avec la terre et les mœurs. « La beauté est devenue le dernier lien de la communauté humaine et le cinéma son moyen d'expression⁴. » Cette beauté paraît un credo bien fragile.

La victoire du cinéma résiderait-elle simplement dans le fait qu'elle coïncide avec l'avènement des masses ? Peut-être, puisque « le film s'inscrit dans le cycle des spectacles avec une nouveauté révolutionnaire », car il sait « supprimer les différenciations de toute nature qui tiennent aux lieux, aux cultures, aux écoles et à la diversité des formes spectaculaires ». Ainsi donc le sort du cinéma, et, par contre-coup, celui du théâtre, serait lié à l'organisation actuelle et future de la société. Si celle-ci trouve un nouvel équilibre dans le collectivisme, le cinéma, mieux armé que le théâtre, remportera un succès définitif, qu'il ne devra à aucune supériorité, mais qui sera sans appel cependant. En soi le théâtre n'est pas un art moins démocratique, mais le cinéma accumule les concessions. C'est le secret de sa force. Il importe peu qu'il n'ait « résolu aucune difficulté, sinon l'institutionnelle qui est le nombre ».

La foi ni l'ardeur politique, la tradition ni l'idéal commun n'expliquent la fidélité des foules au cinéma. Pacotille de bazar, les petits mythes qu'il invente ne légitiment pas davantage un engouement ana-

¹ Consiglio dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 169.

² Moussinac dans *Art cinématographique*, IV, p. 29.

³ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 18.

⁴ Touchard dans *FORB*, op. cit., p. 29.

nime. On définit de façon négative le plaisir qu'il procure. Comment découvrir en lui aucun « des principes de communion », aucune « des valeurs d'universalité auxquelles la vie spirituelle est suspendue... » ? Pour les observateurs les plus sévères, « ceux qui vont voir passer un film ressemblent aux clients d'une officine où l'on se glisse...¹ ». Georges Duhamel plaint la sottise de l'homme d'aujourd'hui puisque des inventions de cette sorte « travaillent curieusement et en secret à l'assoupir, à le tromper, à réduire ses aspirations, à refréner ses élans² ». Avec la masse des témoignages, on composerait sans peine un florilège tout parfumé de violence. Hugh Walpole n'a-t-il pas affirmé que cette distraction populaire « ne s'adresse guère à l'intelligence. En fait, elle étourdit et s'emploie à engourdir toute curiosité intellectuelle³ » ? Avec un mépris discret, d'autres écrivent que « le cinéma ne fatigue ni l'esprit, ni les nerfs⁴ ».

On se heurte donc à ce paradoxe : l'humanité montre un appétit constant pour un aliment qui ne peut la nourrir. D'un côté un succès qui ne se dément jamais, de l'autre le néant. Peut-être faut-il renoncer à comparer le théâtre et le cinéma. Ce dernier n'est pas nécessairement un art, mais d'abord une puissance, neutre par elle-même. Sa force ne dépend pas de ses vertus esthétiques. L'usage du tabac ou la pêche à la rivière ne sont pas compris au nombre des beaux-arts. Le succès du nouveau moyen d'expression est dû aux propriétés d'une machine. Le parti que le talent des hommes tire de celle-ci ne concourt que dans une très faible mesure à la victoire du cinéma. D'une façon consciente ou non, le spectateur apprécie surtout les vertus fraîches des images, leur incessant brassage par une syntaxe qui déchire les objets. Cette obéissance des foules, c'est une machine qui l'obtient. La caméra est d'autant plus dangereuse qu'elle a la modestie des machines et qu'on incline à attribuer son œuvre aux hommes.

Pour justifier cette opinion, on dispose de quantité d'arguments. Et tout d'abord l'aveu des spectateurs eux-mêmes. Une récente enquête menée par une revue de cinéma française prouve que le 33 % des amateurs de films sont incapables de donner une explication à leur plaisir ; 45 % louent un fauteuil simplement pour se distraire ; 17 % s'imaginent qu'ils trouveront l'occasion de s'instruire ; 4 % veulent retrouver des visages d'acteurs ; et enfin 3 % — poètes épris d'évasion — se consolent en voyant « des pays qu'on ne verrait jamais⁵ ». Aucun désir d'art dans tout cela. On pourrait tout aussi bien concevoir que la bicyclette ou les pastilles à la menthe s'enorgueillissent d'un succès semblable. Si René Clair fait apprécier ses qualités de goût et de mesure, si l'on reconnaît de l'intelligence à Orson Welles, si cent autres sont habiles et cinquante honnêtes, cela représente quelques accidents heureux dans la vie du cinéma, mais cela ne la conditionne pas. « Le public, en général, ne reçoit pas grand-chose de l'œuvre d'art, et il ne reçoit presque rien des

¹ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, pp. 166, 169, 34 et 79.

² DUBAMEL, *Défense des Lettres*, p. 25.

³ Walpole dans *Technique du Film*, p. 16.

⁴ Delpuech dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 437.

⁵ Enquête de *Cinéma*, 1947 : *Aimez-vous le Cinéma ?*

spectacles dont il a l'accès qu'une distraction passagère¹. » Quant au théâtre, dont l'ambition s'efforce parfois de dépasser le niveau du vaudeville, il rivalise sans succès avec les séductions de l'écran, parce qu'il n'offre pas de jouer aux spectateurs. Pour que les chances fussent égales, il faudrait accompagner chaque tragédie d'un match de football. Le cinéma distribue toujours du plaisir pour peu que la sottise du film ne soit pas démesurée, et l'on prouve encore la force aveugle du cinéma par le fait que « le public n'a jamais sanctionné de ses applaudissements les désignations faites par les jurys composés d'une élite² ».

Pourquoi les financiers ne spéculent-ils jamais en produisant des bandes « pour certaines parties, bien déterminées, du public³ », selon les suggestions de Paul Rotha? L'affaire manquerait-elle d'intérêt? Mais le cinéma se suffit à lui-même, il n'a pas besoin d'autres qualités que les pouvoirs de la machine. Plus noble, le livre a conquis des quantités de publics, le théâtre en assemble quelques-uns, le cinéma n'en connaît qu'un. Ses vertus humaines importent moins que ses propriétés mécaniques. Avec l'assurance de sa force, il peut répondre comme Moussinac à ceux qui voudraient satisfaire l'aristocratie du goût et de l'esprit : « Quelle élite ?⁴ »

Si toutes les élites s'étaient noyées dans les remous du siècle, on ne saurait condamner le cinéma. Celui-ci n'apparaîtrait plus dès lors que comme un miroir de notre désordre et de notre pauvreté. Cependant, même si le cinéma quitte le banc des accusés pour celui des témoins, le théâtre reste inquiet. Et le succès universel du nouveau moyen d'expression, à quoi rien ne s'oppose, porte en lui-même de redoutables conséquences.

Comme le cinéma obéit aux ordres de la finance, les producteurs n'auront d'autre but que de séduire les foules. La satisfaction du public qui devrait être un résultat, deviendra la seule loi d'un art transformé en industrie. Les sains principes de rationalisation commerciale conseillent aux banquiers de centraliser la production d'un plaisir uniforme en quatre ou cinq endroits du globe. Sans trop de peine, on truste donc les distractions des hommes. Le théâtre n'a pas toujours les mains propres, mais sa saleté occasionnelle n'est pas inhérente à sa nature. Caliban ne répugne pas à « une servilité de principe aux goûts du public, quels qu'ils soient ». Cette bassesse à laquelle aucun véritable créateur ne se résigne va jusqu'à consulter la foule que l'on désire la plus neutre avant d'offrir sur le marché cette distraction manufacturée qu'on appelle un film. C'est ainsi que l'on inventa la *preview*⁵. La victoire du cinéma implique donc plus de servitude que de grandeur, mais elle représente un beau succès pour l'industrie qui considère pour la première fois l'âme et le cœur des hommes comme une matière première.

Une première conclusion s'impose donc à l'esprit. Avec la plupart des observateurs, il faut admettre que l'étude des rapports du

¹ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 164.

² RENAÏTOUR, *op. cit.*, p. 278.

³ Rotha dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 259.

⁴ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 10.

⁵ Feyder dans LAPIERRE, *op. cit.*, pp. 200 et 199.

théâtre et du cinéma prouve la dissemblance plutôt que la similitude des deux moyens d'expression. Loin d'écarter le danger qui menace l'art dramatique, ce distinguo un peu naïf confirme la réalité des motifs d'inquiétude. En effet, si le cinéma n'est pas un art, s'il n'a pas l'art pour but, s'il n'accueille du moins les vertus de l'art que par accident, ses moyens par malheur sont ceux du théâtre. Comme lui, il déroule une intrigue, emploie des acteurs, rassemble un public. Il est à la fois trop proche et trop différent du vieil art pour que celui-ci ne risque pas d'être altéré dans son essence même par les pouvoirs du cinéma. Celui-ci ressemble davantage au théâtre que les courses de chars aux comédies de Plaute, et il a les mêmes séductions que le cirque. Il a emprunté les ressources du théâtre et l'on est tenté d'oublier que ses personnages sont les serviteurs d'une machine. Mais celle-ci travaille selon un rythme et des lois qui sont les ennemis de l'art dramatique. La menace véritable que le cinéma fait peser sur le théâtre, menace multipliée par une puissance matérielle immense, consiste donc dans l'ensemble des différences qui le séparent de ce dernier, différences auxquelles il faut ajouter les analogies très superficielles qui semblent le rapprocher de lui. Ainsi, dans une forteresse mal gardée, l'ennemi s'introduit en empruntant l'uniforme des soldats nationaux. L'art nouveau est réellement dangereux pour le théâtre parce qu'il agit à la façon d'une cinquième colonne. On le vit bien quand les personnages de l'écran, fantômes sans épaisseur, se mirent à parler.

LES FRÈRES ENNEMIS

Le mauvais théâtre singe le cinéma, le mauvais cinéma copie le théâtre ¹.

Molière, comme tous les grands classiques, est essentiellement anticinématographique ².

La forme cinématographique se trouve quelque part entre le roman et la pièce ³.

René Schwob déclarait avec enthousiasme : « Toutes les formes littéraires sont susceptibles d'une équivalence à l'écran ⁴. » Mais quand les techniciens ajoutèrent les mots aux images, on s'aperçut bien vite que ces mêmes mots et ces mêmes images auraient mille occasions de manifester sur l'écran l'incompatibilité d'humeur d'amants terribles. Le cinéma parlant est un no man's land où se heurtent des armées ennemies. Cet art ambigu peut-il rendre service à l'art dramatique s'il absorbe ce dernier ? A première vue, il semble voué à l'impureté. Il ne connaît ni forme ni style précis. Le roman lui-même, si divers, n'est pas déchiré par semblables antagonismes. On n'a pas résolu le problème si l'on déclare avec fermeté que « les moyens d'expression du théâtre et du cinéma sont totalement différents ⁵ ». Pourquoi donc employer les uns et les autres ? Les belles promesses ne satisfont pas davantage le bon sens et l'on avoue ne pas très bien comprendre Jean-Jacques Bernard : « Cet art nouveau, qui emprunte certains procédés à la fois au théâtre, au roman et au film muet, écrit-il, ne sera pourtant ni du théâtre, ni du roman, ni du film muet. Il ne sera pas une synthèse de ces trois arts et devra créer un royaume à lui ⁶. » Passez muscade. Cela ressortit à la prestidigitation. Certains esprits sont animés d'un tel désir de paix qu'ils se refusent à appeler la guerre par son nom, même quand ils constatent ses effets. Ainsi Jean A. Keim n'hésite pas à croire fraternels les deux adversaires qui ne veulent pas se tendre la main. « L'image — animée — son, malgré son unité foncière, en tant qu'entité directrice d'un film sonore, demeure constituée par deux éléments doués de propriétés rythmiques différentes ⁷. » Cet aimable charabia ne convainc pas. La parole et l'image, le cinéma et le théâtre (peu importe le nom du couple), auxquels leurs

¹ ARNOUX, *Du Muet au Parlant*, p. 125.

² Bizet dans FORD, *On tourne lundi. Ecrire pour le cinéma*, p. 68.

³ S. Howard dans *Silence, on tourne*, p. 65.

⁴ SCHWOB, *op. cit.*, p. 162.

⁵ *Silence, on tourne*, p. 79.

⁶ J.-J. BERNARD, *Témoignages*, p. 23.

⁷ KEIM, *op. cit.*, p. 96.

instincts, leurs querelles conseillent de divorcer, sont unis dans le malheur par le film parlant. Aucune habileté technique, aucun talent n'a le pouvoir de calmer leur haine. Elle est foncière. Elle définit leur existence. Si l'on veut éviter les disputes trop violentes, il faudra qu'ils se rencontrent le moins souvent possible. Les cinéastes les plus intelligents l'ont bien compris et les metteurs en scène russes Eisenstein et Poudovkine conseillent la sagesse : « Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa *non-coïncidence* avec les images visuelles ¹. »

On se demande si cette subtilité dans le contre-point du film parlant ne cache pas la triste défaite de la parole, défaite que le cinéma désire mais n'ose avouer. Prisonnier de son succès universel, ce dernier en effet doit offrir à tous les publics de la terre des fables, des passions, des personnages auxquels on est contraint de donner une voix, et ces personnages auront l'air de jouer comme ceux du théâtre. Mais si l'on ne supprime pas les mots, il faudra leur confier des rôles de valets. Même modestes, même humiliés, ils embarrasseront encore le cinéaste qui les considérera avec peu de sympathie s'il obéit aux exigences de la caméra.

Avec prétention, ne voulait-on pas au temps lointain du muet *tuer le verbe* ? L'image, le mouvement des acteurs, celui de la caméra n'encouragent guère l'éloquence. Le mot disparaît chaque fois qu'on peut le remplacer « par un geste, un regard, une musique, un silence ² ». On le tolère comme un mal nécessaire. Puis on le traque. Le scénariste s'arme d'un compte-gouttes quand il vaporise un texte sur l'action. Pour justifier cette économie, on invoque quelques raisons valables, de méchants arguments aussi. Selon W. Ruttmann, « l'œil est capable de percevoir tout ce qui est visuel », mais on « n'entend que dans une demi-conscience ³ ». Vous tous, romanciers et poètes qui confiez vos œuvres au cinéma, frémissiez. On trouve vos prétentions excessives, un air de superbe à votre modestie. « Le parlant ramena brutalement le règne de l'imitation littéraire et théâtrale ⁴. » Même timide, la parole devient une ennemie ; les fervents du film comme ses adversaires s'accordent donc à penser qu'« il y a un art du cinéma parlant... l'art des silences ⁵ ».

On le sait désormais. Les mots font du mauvais cinéma et le cinéma du mauvais théâtre. On s'y résigne. Si les artistes dignes de ce nom évitent les trop grosses erreurs, on n'a pas trouvé pour autant la solution du problème que pose la parole. Il ne s'agit pas seulement pour les cinéastes de ne pas transcrire avec servilité des œuvres théâtrales. Les exigences de la technique inclinent à penser que l'alliance même des mots et des images est une union contre nature. Il n'est pas possible, comme le propose Georges Charensol, de distinguer « deux domaines bien distincts dans la production cinématographique : dans l'un les lois traditionnelles sont respectées, l'autre se borne à la reproduction

¹ Eisenstein et Poudovkine dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 245.

² FORD, *On tourne lundi*, p. 100.

³ LAPIERRE, *op. cit.*, p. 247.

⁴ EPSTEIN, *Le Cinéma du Diable*, p. 85.

⁵ BRISSON, *op. cit.*, p. 370.

plus ou moins fidèle des œuvres théâtrales¹. En effet, si l'on obéissait aux lois de la caméra, il faudrait rendre le film à peu près muet. L'invention qui doua le film de la parole n'aurait guère plus d'importance que celle de l'image en couleur ou en relief. Tel n'est pas le cas. Le public veut qu'on lui raconte des histoires et qu'on lui montre des héros. Même si l'intelligence du metteur en scène cherche à s'éloigner des conventions scéniques, il restera dans n'importe quel film assez d'éléments d'ordre théâtral pour que s'impose à l'esprit l'idée d'une très proche parenté avec l'art dramatique. Le bon cinéma représente une sorte de théâtre évolué, comme le roman paraît dans certains cas une tragédie distendue.

En effet la caméra se meut plus à l'aise dans le roman que dans la comédie ou le drame. Elle développe un récit mieux qu'elle n'isole une passion. Elle a besoin d'espace. Comme le roman, elle aime les objets, les paysages, les lumières presque autant que les personnages.

« Le théâtre a horreur de la nature² ». C'est dans le cadre abstrait de la convention que les conflits intérieurs s'édifient avec le plus de liberté. Isolés de l'univers matériel, les mouvements de l'âme sont rendus plus ardents par cet abandon même et le refus de tout ce qui n'est pas seulement humain. Le film au contraire « n'a pas cessé d'être muet parce qu'on y a rendu la parole à l'homme, il reste muet par essence, comme la vie, comme la nature parce que la nature et la vie y tiennent plus de place que l'homme seul³ ».

Comme certains romans enfin, où la cape et l'épée exigent une action toujours vive, le cinéma aime le mouvement. Pour cette raison encore, il a peur des mots. Par un étrange détour de la pensée, les cinéastes en arrivent ainsi à reprocher au théâtre sa grandeur même : le resserrement d'une action, plus pure que les circonstances, dans un endroit idéal. « Jamais dans la vie on ne parle autant que dans un drame. » Charmante naïveté à laquelle la sottise vient donner son appui : « La technique théâtrale est obligée de suppléer par le mouvement dialectique à sa déficience de mouvement scénique. » Sans effort les vertus deviennent des vices. Toutes les images valent désormais mieux que tous les récits et le dialogue n'a pas beaucoup plus d'importance que les boules de verre sur les arbres de Noël. Il n'est pas, « comme au théâtre, l'essence même de la poésie, mais une décoration, un moment musical, un appel de plus grand réalisme⁴ ».

Comme le roman toujours, le cinéma varie les perspectives. Il joue avec les rapports qui unissent l'auteur, l'interprète ou le spectateur. Ses images sont objectives ou subjectives puisque la caméra prend place dans le public, accompagne le personnage, suit même le cours de ses pensées.

Les arguments ne manquent donc pas qui conseilleraient au cinéma d'imiter la technique du roman ou du récit. On pourrait ajouter à ceux

¹ Charensol dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 170.

² BRISSON, *op. cit.*, p. 135.

³ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, pp. 97 et 98.

⁴ Consiglio dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 181 et 180.

qui précèdent la nécessité de distendre une action que le théâtre condense. Mais les acteurs de cinéma restent des personnages de théâtre et le film ne peut se libérer tout à fait de l'art dramatique. On se rend à cette évidence si l'on examine la structure des scénarios. Peut-être le bon cinéma lui-même reste-t-il l'ennemi du théâtre ? Ni muet, ni parlant, ni chair, ni poisson, infidèle à lui-même, au roman et au théâtre, il se livre peut-être à toutes les techniques et, comme les prostituées, gagne beaucoup d'argent avec beaucoup d'indulgence.

Les confidences des gens du métier permettent en effet de constater la double attraction qu'exercent le théâtre et le roman sur les scénaristes. Mais elles dénoncent aussi l'incapacité plus inquiétante du cinéma à trouver un style qui concilie les exigences du récit, de la progression dramatique et celles de la technique.

Epris d'indépendance, les cinéastes devraient, semble-t-il, éviter tout emprunt aux arts littéraires. Or les scénarios qu'on qualifie d'originaux jouissent d'une faveur assez mince. Charles Ford indique un ordre de préférence, établi sans doute par le succès et l'habitude. Les nouvelles et contes des meilleurs magazines fournissent la matière la plus louable. La pièce de théâtre et le roman occupent les deuxième et troisième rangs. Enfin, si l'on a feuilleté en vain les journaux, on se résout à faire œuvre originale¹. Cet ordre atteste à sa manière que le cinéma souffre d'une maladie chronique. S'il n'évite pas les tentations de la littérature, c'est peut-être qu'il est réellement incapable de leur résister. Aucun accord ne peut être proposé entre les forces qui le divisent. C'est la mécanique, la machine, qui, en dernière analyse, n'aime vraiment ni le théâtre ni le roman. Toutefois les financiers et le public la contraignent sans cesse à en avaler jusqu'à l'indigestion.

Les scénaristes qui dépècent les romans apprécient l'ampleur du développement, la liberté dans le temps et l'espace et surtout l'inégale tension dramatique. Ces vertus accueillent l'abondance des images, suppriment le danger du verbalisme. André Malraux en fait la remarque : « Le metteur en scène passe au dialogue, après de grandes parties de muet, exactement comme un romancier passe au dialogue après de grandes parties de récit². » En outre, l'opération chirurgicale qui transforme le roman en aliment cinématographique se pare d'une certaine décence. On ne greffe aucun corps étranger sur celui de la victime et l'on garde l'impression de lui avoir été utile. « Pour mettre un roman à l'écran, on doit le condenser et cela peut lui être favorable³. »

Les apparences de l'art étant sauvegardées, l'appétit du public satisfait, tout serait pour le mieux. Mais on s'avise aussitôt que les pages consacrées « à de magnifiques descriptions ou à l'analyse psychologique... n'offrent presque aucun intérêt pour le scénariste qui doit apporter tout ce qui manque à l'ouvrage ». On laisse donc subsister seuls les personnages et l'affabulation. On sacrifie dans le roman la volonté d'art et de vérité, les vertus mêmes qui légitimaient l'excès de souplesse du genre.

¹ Ford, *On tourne lundi*, p. 62.

² Malraux dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 381.

³ S. Howard dans *Silence, on tourne*, p. 65.

Quelles vitamines va-t-on donc donner à ce cadavre dont les apparences restent celles de la vie? « Généralement, une action beaucoup plus importante, des complications, des conflits. Il est souvent nécessaire d'accentuer la progression dramatique et le crescendo final, afin de renforcer considérablement le drame¹. » Ce qui revient à donner au roman une structure plus théâtrale. Ainsi le cinéma, qui avait préféré les richesses un peu imprécises du roman parmi lesquelles la caméra gambade sans trop de pudeur, doit cependant bâtir une intrigue, et celle-ci doit obéir aux lois de l'art dramatique. Il n'est donc pas nécessaire que le cinéma adapte une pièce de théâtre pour lui ressembler. On simplifie le problème quand on envisage les formes les plus naïves de l'emprunt. Tout film, celui même dont le scénario croit ne rien devoir au métier de la scène, reste théâtral par la conduite de l'action. Le danger que court l'art dramatique est dû à l'ambiguïté dans laquelle flotte le cinéma. La technique de ce dernier s'oppose farouchement à celle du théâtre, mais la fable qu'illustre cette technique ne peut se soustraire aux vieilles injonctions du drame ou de la comédie.

La complexité de ce problème réserve d'autres surprises encore et le cinéma décolore la pièce théâtrale comme il a vidé le roman de sa substance.

En effet, le scénariste s'appuie avec plaisir sur la structure de l'œuvre dramatique. Il estime que les « coupures y sont plus faciles à faire que dans un roman ». La paresse et la prudence l'inclinent à examiner les succès du théâtre, car « leurs situations ont fait leurs preuves devant le public² ».

Avec un effort d'indulgence, on comprend que « l'on ajoute des scènes pour montrer sur l'écran telles parties de l'action dont on parlait sur la scène », substituant au dialogue le mouvement. Cependant, si l'on mesure la densité théâtrale, un peu grossièrement il est vrai, au rôle de l'action, on peut déclarer sans paradoxe qu'à certains égards l'écran se montre plus théâtral que le théâtre lui-même. Cette esthétique assez fruste n'offenserait que le goût si l'on ne venait de constater que très souvent la souplesse du roman séduit aussi le film qui fuit la rigueur des lois scéniques.

Contraint de distendre et de resserrer l'action, le cinéma reste un art hybride. Les exigences d'une troisième force, celles de la machine, expliquent les contrastes violents dont il se nourrit.

Cet étirement dans l'espace que lui propose le roman et d'autre part cette surcharge de l'action gonfleront l'œuvre de trop de matière. « En la développant pour le cinéma, on donne à peu près régulièrement à une pièce le double de sa longueur primitive³. » Elle devient un géant au système musculaire hypertrophié, mais au crâne étréci comme ceux traités par les Jivaros.

Il faudra donner à ce monstre une forme humaine. Marcel Pagnol indique la recette : « Couper au moins trois quarts d'heure sur deux

¹ *Technique du Film*, p. 54.

² Stromberg dans *Technique du Film*, p. 28.

³ Marion, *ibid.*, p. 55.

heures de texte, soit plus d'un tiers. » Cette chirurgie esthétique tente des opérations plus audacieuses que la césarienne et la trépanation. La caméra veut en effet montrer qu'elle existe. Elle a le droit de s'amuser. « Le metteur en scène ajoute lui-même un quart d'heure de texte à sa façon, il faut encore couper un quart d'heure de l'auteur ¹. » Si le père de la comédie ou du drame reconnaît encore le visage de son nourrisson, c'est qu'il a bonne vue et peu d'amour-propre.

D'une pièce théâtrale ne subsiste donc que la carcasse. Les cinéastes avouent sans excès de pudeur que l'œuvre dramatique constitue une sorte de cadre dans lequel le metteur en scène exerce sa virtuosité, parfois son imagination.

Ainsi la qualité d'une œuvre théâtrale n'intéresse pas vraiment l'adaptateur. Il préférera la *Tour de Nesles* à *Phèdre*, et transformera un navet en une rose cinématographique. Jean-A. Keim indique galamment que cette métamorphose n'est pas une chimère. « Il ne faut d'ailleurs pas conclure, dit-il, que toute mauvaise pièce de théâtre, tout mauvais roman, tout mauvais film muet constituent un sujet idéal pour le producteur de film sonore. Mais nombre de ces œuvres qui n'ont pas atteint sous leur forme première une valeur propre peuvent posséder des éléments susceptibles d'être transposés facilement en images et sons ². »

L'ingénieuse formule qui situe la forme cinématographique quelque part entre le théâtre et le roman n'est pas tout à fait exacte. Le film n'aime qu'une certaine liberté anarchique dans le roman. Il craint ses vertus. D'autre part, il durcit et matérialise l'action théâtrale en l'isolant de son commentaire verbal. Le cinéma n'occupe donc pas une zone intermédiaire. Il n'est nulle part. Il oscille d'un pôle à l'autre selon les hasards du sujet ou le tempérament du metteur en scène. Gustave Lanson observe fort bien que « le tragique du cinéma s'exprime soit en éclats sommaires et violents, soit par une atmosphère diffuse ³. »

D'autres raisons encore empêchent le cinéma de trouver un équilibre entre ces tendances ennemies. L'organisation de l'industrie du film ne permet guère d'espérer que les œuvres de théâtre puissent être répandues grâce au cinéma dans des conditions satisfaisantes pour l'honneur de l'art dramatique. Quand la caméra digère une pièce de théâtre, elle l'adultère à tel point que celle-ci devient méconnaissable.

On n'imaginerait pas sans un peu de malaise le Roi Lear achevant son existence dans une maison de retraite et recevant la visite de ses filles, armées de leur seul sourire. On n'aimerait guère non plus assister aux fiançailles d'Oreste. Au cinéma, point de tragédie, point de drame même qui ne devienne mélodrame. Aucun scénario ne doit comporter une conclusion négative. Le public veut qu'on le console. On le considère comme un enfant. « Ne jamais baser un film sur un échec, échec d'amour, échec d'une entreprise, échec d'une vie. » Et si l'on veut un exemple de

¹ Pagnol dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 292.

² KEIM, *op. cit.*, p. 67.

³ LANSON, *op. cit.*, p. 192.

bon scénario, on saura que « le héros conquiert le cœur de l'héroïne... tandis que son père, vieil inventeur, confond enfin ses détracteurs pour la gloire de sa découverte ¹ ». Melpomène chasse des pantoufles.

Enfin, si le cinéma tolère parfois l'ingéniosité dans la mise en scène, il se méfie d'un sujet dont les données évitent les lieux communs. Tel scénariste expérimenté n'oublie plus qu'on punit certaines formes de talent. Il « a appris à exclure de son ouvrage toute idée originale, car il sait qu'elles provoqueront en haut lieu de redoutables froncements de sourcils ou, ce qui est à peine moins grave, seront arrangées ou écartées par une demi-douzaine d'autres écrivains à qui la même besogne sera confiée par la suite ² ». Voilà qui calmera l'espoir et l'ambition du dramaturge. Le climat cinématographique ne deviendra propice à l'œuvre théâtrale qu'au moment où une révolution aura bouleversé l'industrie du film.

Les mœurs de la scène ont maintenu certaines superstitions, comme celle de l'importance du rôle de l'auteur. Mais le cinéma n'entoure pas d'un respect particulier celui qui compose des scénarios, et trois raisons expliquent ce décri. En effet, les considérations d'ordre commercial l'emportent très souvent sur l'intérêt artistique de l'œuvre. Le travail du scénariste est revu, corrigé, augmenté par plusieurs collaborateurs et enfin on ne sait pas qui est l'auteur du film. Est-ce celui du scénario, le metteur en scène, l'artiste qui opère le découpage ? La dignité même de l'œuvre se trouve ainsi compromise.

Cette organisation du travail est-elle la seule possible ? Offre-t-elle de réels avantages ? Elle existe cependant et si l'on considère le cinéma comme un véhicule de la littérature dramatique, celle-ci est exposée aux plus pernicieuses altérations tant qu'on la traite selon ces méthodes.

Qu'on plaigne donc les auteurs, ces îlots de la chose écrite. Le producteur, qui appartient au monde de la finance, « expose la façon dont il entend que le sujet soit traité » et « le scénariste entreprend de lui donner une forme ³ ». Essais, refontes, refus, conférences. « Le producteur est déterminé à faire écrire et récrire son scénario jusqu'à ce qu'il coïncide exactement avec sa propre conception ⁴. » Double triomphe de l'art et de la liberté. Les Shakespeare d'aujourd'hui devront adapter leur esthétique à celle de MM. Smith ou Mayer.

Que le scénario ait une valeur dramatique, il importe peu. Celui-ci ne représente qu'« une étape intermédiaire entre le sujet à l'état brut et le scénario dialogué (*screen play*) et découpé (*shooting script*) ⁵ ». Au reste, l'invention la plus ingénieuse d'un esprit vigoureux ne saurait résister à la taylorisation de l'intelligence. Hollywood et d'autres capitales du cinéma confient le dialogue à un spécialiste, les parties comiques à un autre ouvrier. « Si l'on voit, par exemple : *Scénario et dialogues de...* suivi de deux, trois ou quatre noms, c'est simple et compréhensible. Mais quand on lit ensuite sur l'écran : *d'après un récit de...* puis : *adapté*

¹ Ford, *On tourne lundi*, pp. 243 et 244.

² L. Howard dans *Technique du Film*, p. 95.

³ Lasky dans *Silence, on tourne*, p. 36.

⁴ S. Howard, *ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

par... et peut-être même : le dialogue de telles scènes est de M. X et encore le découpage de... On se perd...¹ ».

Sans mettre en cause pour l'instant le principe de la division du travail appliqué aux créations de l'esprit, on peut estimer que le cinéma n'offre pas des garanties sérieuses au dramaturge, car le studio a réussi à « rationaliser » la force vagabonde du talent.

Enfin on n'oublie pas le véritable antagonisme : celui qui oppose l'auteur du scénario et le metteur en scène, la littérature et le cinéma. Premier maître après Dieu et les coffres-forts, le metteur en scène est plus élevé en autorité que l'écrivain. La pièce de théâtre doit prêter hommage à ce puissant seigneur si elle veut conquérir la gloire universelle de l'écran. Giraudoux espérait que le cinéma deviendrait l'art de la parole. Mais la machine écrase la parole, c'est indéniable. On a même pu prétendre que « c'est la royauté de l'image sur la parole qui permet au film d'être de l'art ». « Les mots figeant l'image² », on ne leur accorde qu'une vie diminuée.

Le dramaturge épris de cinéma apprend aussitôt la modestie, car « on ne peut pas prédire, même en lisant attentivement un scénario, qu'on fera un bon ou un mauvais film³ » ; puis, le cœur gros, il constate que « le film est farouchement antilittéraire, même si son texte a une valeur littéraire...⁴ ».

Sagement, il acceptera la leçon que lui donne une machine, et, s'il s'obstine à travailler dans les usines d'images, on jettera quelque argent dans sa main bonteuse, « si secondaires que soient les fonctions de l'auteur dans la fabrication des films⁵ ».

On peut se demander tout d'abord si l'on rend quelque service à l'art dramatique quand on adapte une pièce de théâtre à l'écran, même si le film altère la nature de l'œuvre. Peut-on marquer d'une main ferme la frontière qui sépare les deux arts ? Dans quelle mesure le cinéma est-il capable d'engendrer une dramaturgie nouvelle, qui absorbe ou laisse subsister pauvrement l'ancienne ? En d'autres termes, le cinéma saura-t-il accueillir et utiliser certaines valeurs théâtrales sans lesquelles il n'est pas d'art dramatique valable ?

On ne propose aucune réponse honnête à ces questions sans tenir compte de l'organisation financière et industrielle du nouveau moyen d'expression. Le malaise du cinéma, qui ne parvient pas à réconcilier des tendances ennemies, écarte même l'espoir d'un compromis satisfaisant. Toutes les propriétés de la caméra invitent le cinéma à déclarer la guerre à la littérature. Dès que le film sut parler, les mots parurent des entraves au langage silencieux de la machine, à sa syntaxe, à son pouvoir de choc. Marcel Pagnol, d'une façon un peu abrupte, affirme même que « toute la technique particulière du muet, qui avait pour but de remplacer la parole, ne peut servir à rien dans un film parlant⁶ ».

¹ *Technique du Film*, p. 48.

² FORD, *On tourne lundi*, pp. 136 et 84.

³ L'Herbier dans RENAULTOUR, *op. cit.*, p. 152.

⁴ FORD, *On tourne lundi*, p. 270.

⁵ S. Howard dans *Silence, on tourne*, p. 73.

⁶ Pagnol dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 293.

Il semble tout au moins que l'invention du cinéma parlant impose des limites aux libertés mécaniques. Si l'on considère le problème de façon abstraite, il est exact que théâtre et cinéma devraient obéir à des esthétiques différentes. Sacrifiant le silence, le cinéma perd du même coup l'espoir de conquérir la pureté. Mais cette pureté que la poésie n'a pas toujours connue ni désirée, que le théâtre ignore toujours, faut-il la regretter vraiment ? Elle n'habiterait pas un art qui propose ses œuvres aux foules. La parole ramène le cinéma dans des terres connues, le contraint à des compromissions avec le théâtre. Mais elle assure aussi le triomphe du film, car elle en fait un art complet.

On ne nie plus « que l'apparition de la parole comme fil conducteur de la cinématographie ait amplifié considérablement son succès ¹ ». Seuls les fanatiques reprochent au cinéma d'avoir obéi aux forces de la vie. Désormais théâtre et cinéma sont à la fois voisins et ennemis. Ils se haïssent peut-être. Mais ils n'ignorent pas leur rivalité. On comprend la résistance sceptique du bon sens à « une certaine presse qui veut prouver par A + B que le cinéma parlant est totalement différent du théâtre ² ». Leurs sorts sont liés. Quelle que soit la volonté d'indépendance du cinéma, celui-ci représente une forme de l'art dramatique. Altérée ? peut-être. Supérieure ? c'est peu probable. Libérée des lois ou même des habitudes du théâtre ? assurément non.

Les différences qui séparent les deux ennemis abusent l'esprit. Souvenirs d'un paradis perdu, elles rappellent au cinéma un idéal désormais inaccessible. L'attrait d'une invention technique, l'appétit du public, la force de l'argent, l'organisation de l'industrie ont prescrit d'autres devoirs au film. Désormais « les frontières du théâtre et du cinéma deviennent douteuses ³ ».

Les rapports des deux arts se compliquent donc. Il ne suffit pas d'opposer deux rivaux, de peser leurs mérites, de supputer leurs chances de victoire. Le cinéma est un problème qu'une époque mécanicienne devait fatalement poser à l'art dramatique. Le paradoxe serait même que le cinéma n'existât pas et que notre siècle eût à découvrir la forme de spectacle à laquelle le contraignent ses tendances essentielles.

On ne considère donc plus le cinéma et le théâtre comme deux forces autonomes, mais comme deux aspects d'un même art. Peuvent-ils coexister longtemps dans une société comme la nôtre ? Si cela paraît improbable, il faut évaluer les pertes et les bénéfices. Quoi qu'il en soit, ce qu'on pourrait appeler l'ancienne forme dramatique court les plus graves dangers. En effet, l'or et les usines de notre siècle alimentent la vigueur du cinéma, produisent des films comme ils créent de l'électricité.

¹ COHEN-SÉAT, *op. cit.*, p. 92.

² Saint-Granier dans *Bravo*, 1^{er} septembre 1930.

³ BRISSON, *op. cit.*, p. 367.

LE BEAU MÉTIER

Derrière l'écran l'auteur a totalement disparu, quel soulagement ¹ !

Si l'on va au fond des choses, on découvre qu'on n'écrit pas les films, pas plus qu'on ne les joue, on les fabrique ².

Trop compliquée et d'un maniement qui coûte trop cher, la caméra n'est plus un outil aux mains de l'homme. Au studio, le génie de l'individu avoue son impuissance et c'est une grande nouveauté dans l'histoire de l'esprit. Pour le théâtre l'organisation matérielle du cinéma représente donc un grave danger.

Apôtres et sophistes saluent l'avènement d'un art collectif, fils des grandes forces qui transforment la société. L'ivresse les gagne. Même si l'on n'a pas à traiter ici dans toute son ampleur le problème d'un « métier où coexistent l'industrie et l'art » ni à « lui trouver une formule ³ », on hésite néanmoins à partager cet enthousiasme.

Le bon sens s'insurge quand on accouple l'art et l'industrie. L'existence même du cinéma repose peut-être sur un mensonge. Affirmer qu'on crée une œuvre d'art dans une usine, c'est chercher la quadrature du cercle. Pour anoblir cette bâtardise, on évoque le travail associé des métiers qui sut élever des cathédrales, mais ce nouveau moyen âge n'est qu'un attrape-nigauds. Un film, comme un tracteur ou un frigidaire, reste un produit manufacturé. Il ne peut être signé, comme une peinture, une cathédrale ou une comédie. Qu'on l'avoue donc sans parer une faiblesse essentielle des apparences de la force : « Le film... sera anonyme ou ne sera pas ⁴. » Si cette modestie traduisait simplement celle des nombreux artisans du film, on ne lui marchanderait pas l'estime. Au reste, prétendra-t-on, pourquoi condamner la multiplicité des opérations qu'exige le studio ? Le théâtre, activité synthétique, ne doit-il pas lui-même unir en une difficile harmonie les talents du poète, du metteur en scène, de l'interprète, du peintre, du musicien, de l'architecte, du danseur, de l'électricien ? Pour être composite, un moyen d'expression sera-t-il frappé d'interdit ? Lui fera-t-on grief de sa richesse ? Craig rêvait d'un art total. A bien des égards, le film réalise son vœu. La critique qui reproche au cinéma l'abondance de ses ressources n'est-elle pas précieuse ?

¹ Claudel dans FORD, *Bréviaire du Cinéma*, p. 103.

² S. Howard dans *Silence, on tourne*, p. 58.

³ RENAIKTOUR, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Moussinac dans *Crapouillot*, mars 1927.

Dès qu'on abandonne l'éther des idées générales, la vie matérielle du cinéma étonne moins par la multiplicité de ses aspects que par l'antagonisme des forces qui l'agitent. Les méthodes de Taylor ou de Ford donnent les apparences de l'ordre et de la santé à un désordre essentiel. Cette industrialisation du spectacle dont le XX^e siècle n'a pas à se vanter paraît une nouveauté d'une portée si considérable qu'il vaut la peine d'expliquer les raisons pour lesquelles cet art reste infirme et d'établir une hiérarchie parmi les artisans du cinéma.

On n'affirme pas sans rire qu'un film représente une création anonyme comme les cantilènes du moyen âge. Il n'est pas non plus possible de lui attribuer un auteur qui en revendique la gloire ou les erreurs. L'enfant n'a-t-il qu'un père putatif : le metteur en scène ? Mais ce dernier ne dispose cependant pas d'une liberté qui lui permette d'élever son fils à sa guise, car « l'organisation d'un film repose sur la collaboration de deux hommes, le metteur en scène et le directeur de production¹ ». Et voilà le premier conflit, toujours latent, parfois aigu. Il ne dépend ni du hasard ni du talent. Le cinéma, Janus bifrons qui sourit à l'argent et à la beauté, doit souffrir de torticolis.

Sans doute un artiste respire-t-il plus librement quand on le délivre des soucis de la comptabilité. Le temps, l'espace, les machines, les ingénieurs, les interprètes obéissent au metteur en scène. Son pouvoir « est donc absolu, pour ce qui est de l'art du cinéma² ». L'autorité d'un chef saura-t-elle extraire la clarté du désordre ? Souhaitable, mais précaire dictature qui donnerait une âme aux produits de l'industrie. Avec beaucoup de sagesse cependant, Simenon attend encore l'ère de l'absolutisme : « Je croirai peut-être au cinéma quand un homme fera un film de bout en bout, en se servant des autres comme de simples instruments, sans s'inspirer d'un roman ou d'une pièce de théâtre et en étant capable de régler lui-même les appareils de prises de vues et les projecteurs électriques³. »

Une machine aussi complexe que la caméra, une usine aussi vaste qu'un studio doivent être aussi difficiles à gouverner que l'empire romain et Dioclétien déjà dut se résoudre à la tétarchie. Le metteur en scène s'adjoind des Augustes et des Césars. « Quatre de [ses] collaborateurs pourront garder une personnalité très nette, sans nuire à l'unité du film, à la volonté de l'auteur, a-t-on pu dire. Ce sont l'opérateur, le décorateur, l'ingénieur du son et le musicien⁴. » Mais le parfait metteur en scène devrait avoir l'esprit bien au-dessus du médiocre, s'il voulait exercer son pouvoir à la façon de Louis XIV, car « posséder la technique du cinéma, c'est être à la fois un dramaturge, un peintre, un musicien, un courtisan, un chimiste et un général⁵ ». La Renaissance a connu ces talents joyeux conquérant toutes les maîtrises. L'avenir engendrera-t-il ces Léonards de l'écran, à la fois artistes et ingénieurs ? Il semble bien que la puissance du cinéma porte en elle-même son châtiement ; on ne

¹ ARCY-HENNERY, *Destin du Cinéma français*, p. 56.

² LO DUCA, *Histoire du Cinéma*, p. 93.

³ ARCY-HENNERY, *op. cit.*, p. 104.

⁴ VICNEAU, *Le Cinéma*, p. 59.

⁵ Aurial dans *Technique du Film*, p. 9.

peut pas exiger d'un homme qu'il accorde le rythme de son travail à celui d'une usine et reste le maître de son œuvre. « Une grande firme californienne productrice de films arrive facilement à distribuer sa besogne à 40 ou 50 départements, compartiments étanches, ne communiquant pour ainsi dire pas entre eux¹. »

Cet artiste total auquel le cinéma devrait confier tous les pouvoirs, les Américains ont renoncé à le découvrir. Adoptant une méthode qui convient parfaitement aux nécessités de l'industrie, ils fabriquent des films comme des automobiles. On divise le travail à l'extrême et l'on a recours à autant d'ouvriers qualifiés que la création comporte d'étapes. « Tout se passe comme si... chaque couleur d'un tableau était confiée à un spécialiste et si le spécialiste du rouge n'employait que le seul rouge qui teint dans les Uniprix les brosses à dents préférées du public². » Gain de temps, sécurité financière, stérilisation de l'acte créateur.

Financiers et techniciens devaient trouver une méthode qui ne mit pas perpétuellement en danger leurs coffres-forts et ne gênât point trop le travail des machines. Au reste, un art si complaisant dans l'analyse ne saurait perdre ses habitudes quand l'esprit met en œuvre ses seules ressources, ordonne le rêve et la pensée. Plus forte que l'individu, la machine déshumanise le cinéma.

Certains films, qu'on nomme pudiquement productions B, ont choisi Taylor pour patron, et parler d'art paraîtrait une facétie à ceux qui fabriquent « des produits industriels bâclés en quelques jours et qui ne sont pas dignes d'Hollywood, où le soin et la perfection techniques sont de règle³ ». L'irritation n'altère donc pas tout à fait le jugement d'Emil Ludwig pour qui « Hollywood est une cité industrielle au même titre que Pittsburg ou Detroit⁴ ». Voici longtemps déjà que naquit le désenchâtement de René Clair et qu'il indiquait le moyen infailible de réussir un film de série comme la sauce mayonnaise. Prenez « deux scénaristes, trois découpeurs, un réalisateur, une armée de directeurs techniques, des monteurs et un superviseur... » Agitez avant l'usage et « c'en est assez pour que le film perde toute saveur⁵ ». Il faut l'admettre : le cinéma n'est pas un art. Personne n'est vraiment responsable d'une bande. Celle-ci « est l'œuvre d'une raison sociale où entrent, pour des parts diverses, metteur en scène, scénariste, vedettes, figurants, directeur commercial, opérateur, viseur, monteur, électricien, balayeur de studio, soleil, vent, hasard, atmosphère de l'époque...⁶ ».

A quoi bon démonter le mécanisme d'horlogerie qui règle la marche d'un studio ? La verve des romanciers et des reporters hésite devant un sujet qui connaît déjà l'usure des poncifs. Cette industrialisation du film a cependant des résultats qui amusent l'esprit par leur parfum de paradoxe. L'étanchéité qui isole les différentes étapes du travail

¹ Pabst dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 252.

² *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 48.

³ BENOIT-LÉVY, *op. cit.*, p. 293.

⁴ Ludwig dans *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 220.

⁵ Clair dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 143.

⁶ ARNOUX, *Cinéma*, p. 32.

cinématographique comme des chambres de sous-marins rapproche le cinéma du théâtre, maintient tout au moins le premier dans la servitude du second.

Figé dans une formule de fabrication qui détruit les possibilités créatrices, le cinéma n'a plus la liberté de mouvement qui lui permettrait de conquérir son autonomie. Il recourt aux moyens les plus faciles et dépèce du théâtre à longueur de journée. Cette sclérose précoce, René Clair l'a constatée. « Par routine industrielle, par manque de hardiesse, on a emprisonné tout le cinéma dans les règles du théâtre, qui avait dû n'en constituer qu'une partie¹. » Ce dernier court un double danger. Les pouvoirs matériels du nouveau moyen d'expression menacent l'ancienne structure du théâtre. D'autre part, on condamne le cinéma à l'abandon de tout esprit de recherche. Le théâtre aurait donc à choisir entre deux espèces de mort : l'anémie pernicieuse ou l'asphyxie. Il est vrai qu'on ne saurait présumer du lendemain. Mais les perspectives qu'offre l'usine au théâtre peuvent inquiéter même les âmes sereines.

Si l'on tente d'établir une hiérarchie parini les travaux du cinéma, on voit au contraire que le film supporte malaisément le harnais théâtral. « Ce sera la technique même, déclare Lo Duca, qui prouvera au lecteur que le cinéma n'est ni théâtre, ni peinture, ni roman, ni abstraction². »

L'échelle des valeurs, le *cursum honorum* que cinquante ans d'expérience ont permis de proposer fera rêver les amis de la scène, car les grands féodaux du nouvel art sont par ordre d'importance « le découpage, la prise de vues et l'éclairage, la mise en scène, la photographie, le jeu des acteurs, le sujet³ ».

Si l'on excepte le cas des acteurs, l'importance de ces éléments diminue dans la mesure où faiblit l'intérêt que leur porte le metteur en scène. Les trois premiers sont ses hommes liges. L'éclat de la quatrième dépend un peu du décorateur. Enfin, si la photographie prête hommage au metteur en scène, elle bénéficie de certaines franchises que lui vaut la difficulté de son travail. Sans cesse la machine rappelle ses droits. On souhaite donc que le cinéma constitue son unité en accordant au metteur en scène les pleins pouvoirs. Pour l'instant, l'autorité du chef est loin d'être absolue.

Le sujet, petit hohereau de province, occupe le dernier rang. Sujet signifie sans doute scénario et cet euphémisme désigne les vestiges d'une œuvre dramatique. Ainsi la paléontologie, contemplant une vertèbre, imagine les grands animaux du passé.

L'acteur et le canevas, ces intouchables de l'écran, sont des valeurs théâtrales. On constate avec mélancolie cette déchéance de l'élément humain et littéraire, mais quelles raisons contraignent le film à laisser survivre, comme des rois fainéants, ces souvenirs du théâtre ? Cette situation ambiguë empêche le cinéma de conquérir sa liberté et met en péril le théâtre. Elle semble prouver que la vie des deux moyens d'ex-

¹ Clair dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 276.

² LO DUCA, *Technique du Cinéma*, p. 5.

³ CHARENSOL, *op. cit.*, p. 24.

pression est liée par un réseau de liens qu'on dénoue malaisément. On ne tranche pas ces nœuds d'un simple coup d'épée, en affirmant de façon simpliste que les deux arts doivent rester étrangers l'un à l'autre.

Tout désigne le metteur en scène comme l'auteur du film, mais, paradoxe, il n'en porte pas le titre et l'on n'a pas encore oint des huiles saintes ce maire du palais. Celui qu'on appelle l'auteur, roi dérisoire, c'est l'écrivain, le père humilié de l'idée ou du scénario. Ne faut-il pas pénétrer dans un univers dont l'incohérence constitue le climat normal, pour ne pas sourire quand on déclare tout d'abord : « Le metteur en scène est le personnage le plus important de la production d'un film », en ajoutant : « Il est bien préférable que le metteur en scène collabore avec l'auteur dès le début de l'adaptation ¹ » ?

L'idée dramatique doit être comestible pour la caméra et la pâte du film pétrie comme il est d'usage. Cette préparation consiste à rendre cinématographique ce qui était littéraire, à remplacer le signe par l'image, la synthèse par l'analyse. Le scénario, sorte d'embryon théâtral, devient *synopsis*, la *synopsis traitement*, le *traitement continuité*. Ajoutez les dialogues qu'auront composés des spécialistes, et le metteur en scène, qui « seul a le droit d'user d'inspiration ² », procède au déconpage, adjoignant à la matière dramatique brute les fleurs du cinéma. Dès lors on divisera sans peine le gâteau en 9 ou 13 séquences, 50 scènes, 300 à 500 plans ³.

Le metteur en scène accomplit un travail antithéâtral, parce qu'il pense avec les yeux, et surtout parce qu'il *découpe*, tandis que le poète assemble. Quoi qu'il en soit, les nécessités du métier éloignent le film du théâtre et l'on peut prétendre sans ironie que « la valeur littéraire d'un scénario est... tout à fait négligeable ⁴ ». Pourquoi s'indigner si la tâche de Delannoy, d'Aurenche et de Pierre Bost consiste « à refaire et à repenser *La Symphonie pastorale* » et s'il en est résulté « quelque chose d'entièrement différent, et je dirai d'*absolument original* ⁵ » ? On applaudira à cet effort de libération cinématographique. Mais en quoi André Gide était-il nécessaire ?

Le dramaturge ou le romancier n'ont-ils pas le droit de se montrer inquiets ? Comme un roi mérovingien, l'auteur s'étonne d'exister encore. Jean Cocteau l'avoue avec simplicité : « Regardez les dialogues de *L'Éternel Retour*. On voudrait que je les publie. Il n'y a presque rien ⁶. » Quoi qu'en pense Claudel, l'auteur cependant n'a pas totalement disparu. Fantôme ou valet d'écurie, il traîne une vie sans gloire. On lui rend parfois de pauvres honneurs. « Il faut aussi, demande Le Duca, que les auteurs de cinéma soient pris au sérieux. N'oublions pas qu'en Amérique, dans le budget de production, le scénario atteint 20% du prix de revient d'un film ⁷. » Mais le texte ne sera vraiment respecté qu'au moment où le metteur en scène l'aura composé, où les films coûteront

¹ *Silence, on tourne*, p. 15.

² ARLAUD, *Cinéma-bouffe*, p. 133.

³ Franck dans *Cinéma, Style en France*.

⁴ *Cahiers du mois*, 16/17, p. 90.

⁵ Huisman dans *Cinéma, Revue Masques*.

⁶ CUTH, *Autour des Dames du Bois de Boulogne*, p. 34.

⁷ Le DUCA, *Technique du Film*, p. 66.

moins cher, où la technique industrielle sera considérablement simplifiée. Or, il faudrait la sublime folie de Don Quichotte pour accrocher un espoir à ces hypothèses saugrenues.

Pourquoi le cinéma ne supprime-t-il pas ces pseudo-auteurs ? Il consent à les maintenir, à les payer, mais il ne les respecte pas. Ils représentent des ouvriers, comme l'opérateur est un technicien de la caméra. Quelle que soit l'issue de la lutte mettant aux prises le théâtre et le cinéma, le dramaturge doit craindre l'avenir. Peut-être le studio lui confiera-t-il du travail, mais, selon toute vraisemblance, l'écrivain fabriquera plutôt qu'il ne créera.

On ne l'a pas encore chassé de l'usine par une sorte de respect humain. Comme les nouveaux riches, le cinéma sent obscurément que les hommes continuent à accorder quelque crédit aux œuvres de l'esprit.

S'il achète un sujet à un auteur illustre, livre à la caméra les poètes et les romanciers du passé, c'est par commodité. La preuve du succès a déjà été administrée. Un des personnages de *L'Araignée mâle* ne déclare-t-il pas sans ménagement : « Ils veulent donner de la classe à leur camelote, ils achètent des noms pour donner de la classe à leurs cartes postales animées¹ » ? Peut-on trouver quelque consolation dans le fait que le cinéma reconnaît de façon implicite l'existence et la valeur de la littérature en général et du théâtre en particulier, comme les stars admettent la morale dès l'instant où elles se procurent une mère pour maintenir les apparences de la vertu ?

Mais le malaise du cinéma résulte de causes plus profondes. Ivre de sa puissance, le cinéma s'est amusé avec ses nouveaux jouets : le mouvement, le temps et l'espace. Sa candeur lui chuchotait qu'il se montrait ainsi farouchement antithéâtral. Cependant l'abus des libertés n'engendre pas la liberté. La virtuosité, une imagination qui s'exerce sur des détails constituent les bases incertaines d'un nouvel art. Le metteur en scène reste une sorte de technicien de la vision et cette orientation du cinéma rend fatalement précaire le rôle de l'auteur.

Les artistes de demain, certains le pressentent déjà, sauront que le mérite et la justification d'une œuvre reste son architecture et non point cent petites trouvailles qui témoignent de l'agilité de l'œil sans prouver une véritable force créatrice. Le cinéma admettra sans doute alors les contraintes et le resserrement qu'implique toute confrontation de personnages avec le destin. Sans servilité, il se rapprochera du théâtre. Parvenu à l'âge adulte, il reconnaîtra que les lois du cœur humain ont plus de valeur que les exigences d'une machine. Alors se posera le problème de l'auteur. Pour l'instant, l'importance accordée au facteur technique tend à séparer le cinéma du théâtre, mais ce divorce ne saurait durer sans compromettre l'avenir du nouvel art. Même si le récit du film s'apparente au roman plutôt qu'à la tragédie, l'action qu'il déroule reste d'ordre dramatique. Pour travailler de façon valable, le cinéaste conquerra l'unité de l'œuvre après s'être complu dans sa diversité.

L'heure présente n'encourage cependant pas l'espoir. Par routine industrielle le cinéma flatte le théâtre. Il le repousse par un excès de

¹ VAN VECHTEN, *L'Araignée mâle*, p. 255.

confiance en des procédés mécaniques. Enfin, pour éviter l'anarchie et maintenir ses bénéfices, il applique à un métier d'art les méthodes de Taylor. Mais il ne suffit pas de chanter la beauté de l'œuvre collective, et l'on ne peut parler de collaboration quand on juxtapose des « efforts multiples qui se complètent, s'opposent et se neutralisent ¹ ».

L'antinomie des forces, qui rend confuse l'esthétique du cinéma, conseillerait aux producteurs la division du travail si leur intérêt financier ne les avait déjà convaincus de l'excellence du système. Ne s'agit-il pas d'« une besogne si vaste et si rapide qu'on ne peut la confier à un seul individu ² » ? Enormité sans forme parmi les activités humaines, le cinéma se situe hors de tout classement. On comprend qu'il « ne puisse encore être considéré ni comme un produit industriel ou une denrée alimentaire, ni comme un élément de propagande intellectuelle ³ ». Amphibie ou asexué ?

Le temps coûte cher. La division du travail fait penser aux puzzles. Il n'est pas sain d'attaquer une œuvre « par bouts, à l'envers, à l'endroit, avant, après, de telle sorte que le montage la remette en ordre et la déroule selon la vie ⁴ ». Art mécanique, le cinéma ne suit pas le rythme de la vie. On le déplore. Il faut pourtant s'attendre au pire : si un grain de poussière se cache dans ce mouvement d'horlogerie, le chaos s'installe alors, la folie aussi. Apparaît « une dimension nouvelle, sans épaisseur, d'où la logique, les formes, les rapports normaux [ont] disparu ⁵ ». Cent témoignages confirment le dérèglement d'une machine trop bien réglée, car « il y a une chose qui pend au nez de tout le monde à Hollywood, c'est d'avoir un jour ou l'autre une dépression nerveuse ⁶ ».

Un désaccord permanent sépare l'ondoiement de la vie et les exigences de l'usine. « On entre dans un univers où seuls les fous, les aliénistes et les cinéastes peuvent respirer ? » L'adolescence du nouvel art explique-t-elle ce désordre ? Celui-ci est-il le signe d'un mal qu'implique la nature même du cinéma ? Certains aveux font rêver. Dans tel film « l'utilisation du personnel avait été d'environ 3 %. Les jours suivants, jamais cette utilisation n'atteignit 10 % ⁶ ».

Si les artistes n'iment guère qu'on leur impose les méthodes de Ford, les capitaines d'industrie doivent avoir peu d'estime pour les studios où le temps, qui coûte si cher, est si souvent perdu.

On prétend que le théâtre se meurt, mais la tragédie anémiée, la pâle comédie, vêtues du sarreaux des ouvrières, pourraient devenir folles dans l'électricité qui anime les machines et dompte l'énergie des caractères.

¹ *Technique du Film*, p. 7.

² Barrymore dans LAFIERRE, *op. cit.*, p. 330.

³ Huisman dans *Cinéma, Style en France*.

⁴ COCTEAU, *La Belle et la Bête. Journal d'un film*, p. 18.

⁵ MORAND, *France la douce*, p. 122.

⁶ HECHT, *Mort aux acteurs*, p. 9.

⁷ Seize dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 477.

⁸ Le DUCA, *Technique du Cinéma*, p. 96.

LE COMÉDIEN SANS PARADOXE

Un vrai acteur de cinéma est plutôt matériel d'action qu'acteur, il ne doit pas plus jouer que ne le fait la Joconde¹.

Ils me pardonneront si je dis qu'à mon avis, l'acteur est l'élément le moins important du cinéma en tant qu'art².

Ils ruissellent de l'admiration des foules. Ce sont leurs visages que le public veut retrouver, leur sourire ou leur voix qui peuplent de rêves les faubourgs des villes. Mais ces héros méritent-ils leur gloire ? On hésite un peu à les appeler des artistes. Ce titre, cet honneur et cette responsabilité, on ne les accorde pas à des dieux.

Leur force, leur jeunesse incarnent les mythes de millions d'hommes. Mouvantes statues de l'amour, du désir, de l'aventure, ils ne ressemblent à personne d'autre qu'à eux-mêmes. Ils n'interprètent pas. Ils sont. Le public aime leurs lèvres, leurs paupières, leurs épaules et le rôle auquel ils se sont à peine prêtés n'intéresse pas toujours les foules. Certains acteurs de théâtre ne parviennent pas à faire oublier leur personne dans des rôles qui restent les reflets d'eux-mêmes. Le spectateur les retrouve derrière leur personnage, comme on entend la voix du romancier dans celle de ses héros. Mais la scène et le dramaturge obligent cependant le comédien à sortir de lui-même.

Au cinéma, toute une catégorie d'acteurs n'ont pas besoin de faire cet effort. Ils doivent renoncer au but de leur art, sous peine de perdre aussitôt leur divinité. Peut-être Emil Ludwig se montre-t-il un peu sévère quand il déclare : « Chacun n'a qu'une seule intonation, un seul jeu de physionomie, un seul geste qu'il répète dans tous les rôles où il paraît³. » Mais plusieurs n'offrent au public que leur beauté, une chair sur laquelle passe, comme l'ombre des nuages sur les campagnes, le reflet vague d'une vie intérieure.

La photogénie n'est-elle qu'un mot ? Existe-t-il un accord mystérieux entre la transparence de la chair, la géologie des visages et l'éclat de l'électricité ? Même si certains épidermes, poreux à la lumière, semblent revêtus d'une vie surnaturelle, même « si nous gardons le souvenir d'une race en albatre et comme éclairée à l'intérieur⁴ », cette vertu ne constitue pas un art. Souvent les producteurs ne montrent que des

¹ Tolomei de Pietrasanta cité par VILLIERS, *Psychologie du Comédien*, p. 291.

² Walpole dans *Technique du Film*, p. 15.

³ Ludwig dans *Cinéma d'aujourd'hui*, p. 220.

⁴ COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, p. 93.

idoles sur lesquelles se posent les désirs des foules. « La plupart des spectateurs s'intéressent à la projection directe d'une personnalité brillante plutôt qu'à la création d'un rôle à travers cette personnalité. » On « a entreteuu pendant des années des acteurs qui ne savaient pas jouer, non par charité, mais parce qu'ils ont un vaste public¹ ». Pourquoi ces petits dieux s'assoiraient-ils sur les bancs de l'école où l'on apprend difficilement le métier très humain de comédien ? Ils se parent seulement des attributs divins, rendent plus complète et palpitante l'incarnation du mythe. « Le sens des attitudes a été poussé par eux au plus haut degré, car tout contribue à exprimer l'état d'amour dans lequel un être humain peut se trouver². »

Mais il serait injuste d'exiler tous les acteurs de cinéma sur l'Olympe. Venus du théâtre ou d'ailleurs, nombreux sont ceux auxquels leur emploi, leurs particularités physiques, leur intelligence conseillent l'art des métamorphoses. La seule question importante est donc la suivante : le cinéma permet-il à un acteur dont on ne contesterait pas le talent, non pas d'exprimer librement sa personnalité, mais de créer un personnage selon les exigences de l'art ?

Un grand danger le menace. Il perd le bénéfice de la scène, qui donne un cadre à l'action et laisse le comédien régner sur un monde faux, mais à l'échelle humaine. Au cinéma, le mouvement distend la scène jusqu'aux confins de l'univers. L'acteur, devenu un élément cosmique, n'est plus seul à jouer un rôle. Sa taille diminue. Il flotte parmi l'océan des choses. « Tous les objets, accessoires, arbres, meubles, rayons, ombres, vagues, jouent sur l'écran un rôle d'égale importance³. » Que l'homme prenne garde : une fleur, une table, un gant sont armés d'une éloquence muette et sans défaut. La mer, la montagne, le ciel et les nuages sont immenses. Qu'il ne songe plus à les apprivoiser, comme le poète dompte les objets par les mots. C'est leur rythme qu'il devra adopter. Ce sont eux qui lui serviront de mesure.

Au reste, ces libertés de l'espace qui noient l'acteur, l'écran ne peut en abuser. Certaines richesses ressemblent à de la fausse monnaie. Si le style cinématographique invite à la dispersion, un instinct pousse les artisans du nouveau moyen d'expression dans la direction indiquée par les vieilles lois du théâtre. Spontanément, ils s'efforcent de donner à l'homme une stature qui ne varie pas trop. Les promenades dans le vaste monde que permet l'appareil de prises de vues restent un agréable hors-d'œuvre. Jacques de Baroncelli ne déclare-t-il pas : « Nous devons, au cinéma, braquer éternellement des figures sur les spectateurs. La photographie du visage traduit le sentiment. C'est cela le cinéma » ? Et il ajoute : « le décor ne compte pas⁴ ». Même si l'on fait la part du paradoxe, il n'est pas sans intérêt de constater une fois de plus que l'absolue liberté du cinéma ne représente pas une conquête importante, parce qu'elle effrite le tragique.

¹ *Silence, on tourne*, p. 162.

² De Mill dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 120.

³ ARNOUX, *Du Muet au Parlant*, p. 21.

⁴ Coissec dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 323.

Le comédien retrouve donc quelque dignité dans la mesure où le cinéma cesse de s'amuser avec la caméra.

Dans le monde trop réel où marche l'acteur, celui-ci devra se montrer naturel. Il n'accepte pas seulement d'imiter la nature. Il en fait partie. Comme si l'écran avait enfin créé de vrais comédiens, les amis du cinéma chantent à l'envi leur simplicité et leur pudeur devant l'effet oratoire. Mais le cinéma n'est pas le premier avocat du naturalisme.

On se souvient du délire comique dont les premiers acteurs de cinéma semblaient agités. Delluc écrivait, peu après l'autre guerre : « J'ai revu dernièrement les tout premiers films de Sarah Bernhardt : c'est une espèce de crime ¹. » Inadaptés, les premiers acteurs de théâtre s'aventurant dans les studios oublient que la caméra abolit la distance, et Dullin, lui aussi, a « vu nos grandes vedettes s'essayer dans l'art muet ; elles y étaient exécrables en général ».

Curieux de tout ce qui concerne son métier, ce dernier découvre aussi que l'écran permet « la science des raccourcis ; un regard fugitif, un geste isolé... expressif », et déjà il imagine « une plastique propre au cinéma ² ». Tout devient discret, allusif. Les gestes et les mots sont soumis à cette décence d'un art maître de ses moyens qui contraint l'interprète à ne jamais dépasser son émotion. « Comparée à un bon film muet, dit André Malraux, c'était la pièce de théâtre qui avait l'air d'une pantomime ³. »

La passion d'un esprit partial suffit dès lors à accabler le théâtre. Parce qu'il exige un grossissement, il devient grossier. Parce qu'il vit dans la convention, il encourage le mensonge. Voici Delluc qui affirme avec une massive candeur : « La vérité au théâtre est impossible. Et elle est indispensable au cinéma », comme si on pouvait la confondre avec la mince écorce de la réalité qu'appréhende l'image. Ce même témoin à charge, défenseur de la morale, n'aime guère les histrions qui sur la scène font surgir des lapins de leur chapeau. « Depuis que le mouvement psychologique d'un film s'appuie sur ces grosses têtes, dites *premiers plans*, toute tricherie est impossible ⁴. »

Talma, Kean, Sarah Bernhardt, vos gestes, reflets d'un mensonge, font de vous des complices. Le geste à l'écran ne souffre aucune transposition. Ni signe, ni langage. Il manifeste simplement la vie, car « le cinéma est le témoin de l'authenticité du geste ⁵ ». La sincérité devient condition suffisante de l'art. On n'hésite plus dès lors à louer l'ignorance. Plus un comédien a de métier, moins il a de sincérité. Aussi certains metteurs en scène cherchent-ils dans les rues, les houtiques des marchands ou les hals musettes des acteurs qui offrent à l'écran le document de leur vie. Ceux-ci ont le droit et le devoir d'être eux-mêmes, mais ils ne peuvent paraître que dans un seul film.

Le public contemple avec plaisir ces images sans retouches. La sueur ou les larmes qui coulent sur leurs joues ne connaissent pas les fards.

¹ DELLUC, *Cinéma et Cie*, p. 43.

² Dullin dans *Art cinématographique*, I, pp. 69 et 68.

³ Malraux dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 379.

⁴ DELLUC, *Cinéma et Cie*, p. 64 ; *Photogénie*, p. 51.

⁵ SCHWOB, *op. cit.*, p. 90.

Elles gardent un goût de sel qui maintient leur âcreté. Ces tentatives ne prouvent pas grand-chose sinon que chacun peut faire du cinéma. Toutes les midinettes ne deviennent pas stars. Toutes cependant pourraient dans un film rester ce qu'elles sont, témoigner de leur vie. On en conclut qu'au studio l'importance de l'acteur est mince, si on lui demande non « pas tellement de créer physiquement, mais bien de traduire un tempérament, une sensibilité profonde¹ ».

Regrettons cependant que l'expérience du cinéma muet ait été si brève. Ces personnages qui s'avançaient sans bruit dans un univers sans écho, usaient d'un langage moins riche que la parole, mais singulièrement expressif. Ils marchaient sur des sentiers qu'ignorent les interprètes d'un théâtre trop littéraire et tendaient la main en silence aux mimes et aux Italiens. Charlot déjà créait une symbolique. Ses attitudes devenaient des mots. L'exemple que l'écran offrait à la scène avait plus d'efficacité que les manifestes des théâtres d'avant-garde. Animant de ses gestes les passions humaines, il aurait conseillé certaine éloquence muette aux acteurs dont les voix sortaient d'un corps sans vie. Souvent visible dans la mise en scène théâtrale jusqu'en 1930, cette influence ne put se montrer décisive. Le cinéma lui-même cherchait une autre orientation.

Voici les acteurs du cinéma parlant retombés dans la vie. Leurs gestes sont seulement ébauchés. L'instinct les fait surgir à peine. Ils commentent et accompagnent les sentiments, mais, trop discrets, ne les signifient plus. On doit sans doute porter au crédit du cinéma sa faculté d'enregistrer les émotions les plus ténues. Ce battement de la paupière, cette narine qui frémit de façon imperceptible, il les jette à la figure du spectateur avec un énorme grossissement. Le mouvement n'a plus besoin de style, et selon B. Shaw l'acteur « ne devrait jamais oublier qu'on le regarde comme avec une loupe, tel un insecte² ».

La microphysionomie³ paraît incontestablement riche d'un certain pathétique, mais c'est le metteur en scène et non l'interprète qui joue ces gammes. Ce dernier prête à la caméra ses cils ou ses doigts. Il ne mobilise pas les ressources de sa sensibilité et de son intelligence. Il ne les ordonne pas. Il ne crée pas un personnage.

A la pudeur du geste correspond une diction grise, sans grands écarts et qui imite le langage quotidien. Selon les spécialistes, « ce ton parlé, familier et vraisemblable, doit être également éloigné de la vulgarité et des élégances littéraires⁴ ». Nous voilà avertis. Le cinéma renonce à adapter *Les Perses* d'Eschyle. Les vers lui sont interdits et il lui reste tous les « Nicole, apportez-moi mes pantoufles ». Descends dans la rue, comédien, voix sans musique. Avec raison, M^{me} Dussane constate la pauvreté de ce « registre de quelques notes, sans grandes variations d'intensité, sans brusques changements de rythmes⁵ ». Les amis du cinéma vantent pourtant « la sensibilité du micro [qui] permet de capter la moindre syllabe murmurée alors que le chuchotement théâtral doit

¹ BENOIT-LÉVY, *op. cit.*, pp. 231-232.

² LO DUCA, *Technique du Cinéma*, p. 89.

³ Le terme est dû à Balázs. Voir LO DUCA, *ibid.*

⁴ MANDIGNON, *Cinéma, reflet du monde*, p. 43.

⁵ Dussane dans *Revue universelle*, janvier 1931.

être entendu du troisième balcon¹ ». Vieille querelle que celle des conventions. Elles ne meurent jamais toutes à la fois. Elles ressuscitent souvent. Elles sont nécessaires. Le malheur du cinéma réside même dans le fait qu'il n'en admet aucune. Le comédien dont la voix et les gestes calquent les apparences de la réalité use bien d'un langage, mais il ignore le style, bon ou mauvais. Neutre comme la vie, il ne dépasse pas le premier degré de l'art : celui de l'imitation. Tous les avantages d'ordre technique qu'offre la caméra ne compensent pas l'indigence de ce naturalisme. Bien tempérée, cette diction a cependant le mérite de tordre le cou à l'emphase, et le cinéma sans doute est un des parrains de la mode qui persuade aux comédiens de théâtre d'échanger le cothurne contre le soulier de ville et de garder, malgré la toge, la voix qui convient au complet veston. Chaque fois qu'on étudie le jeu de l'acteur, on évoque l'omhre de Denis Diderot. Voici son paradoxe mis à mal par la caméra et l'on imagine la plainte du comédien, son regret d'une ancienne liberté.

« Vied ami du comédien, dirait peut-être celui qu'éblouissent encore les projecteurs, l'avouerai-je : ma gloire m'est à charge. L'argent me console à peine. J'ai perdu mon mystère et j'hésite à me présenter devant toi.

» Longtemps j'ai cherché des excuses à mon chagrin. Des esprits de bonne volonté trouvèrent des arguments qui m'apaisaient un instant. Ils parlent de ma sobriété, « des passions maîtrisées, des émotions contrariées ou cachées, des allusions que donne à deviner un seul et faible mouvement du visage² ». Dans leurs éloges je ne goûte que le reflet d'un plaisir. C'est le talent du metteur en scène qu'ils remarquent. Au reste, mon visage n'est point si mobile qu'ils l'imaginent, ni si divers le jeu de mes muscles. Je le présentais avant que le Russe Poudovkine ne l'ait prouvé. Il fit de mon visage un de ces portraits trop fidèles qu'on appelle photographies. Il en inséra trois exemplaires parmi d'autres images : était-ce celle d'une jeune fille morte, d'un ciel où passent des nuages ou d'une assiette de hors-d'œuvre ? Cela, je l'ai oublié, mais j'entends encore avec amertume les félicitations de ceux qui admiraient ma diversité alors que j'étais resté le même³.

» Pour accroître ma confiance, on tourne en dérision ceux qui gagnent moins d'argent sur les planches. « A huit heures et demie, tous les rideaux se levaient à la fois et des comédiens jouaient face à la rampe, débitaient inaltérablement des tirades pathétiques et le public devinait rien qu'à leur démarche, si c'étaient des vers ou de la prose⁴. » Mais je sais bien que tous les acteurs de théâtre ne sont pas ridicules. Leur métier leur accorde plus de joie, leur consent plus de liberté que mon travail d'ouvrier.

» On me dit encore : L'image de toi-même que tu offres au public est toujours la meilleure. Tu as le droit de te tromper, sans cesser d'être

¹ FEYDER et ROSAY, *op. cit.*, p. 60.

² J. PRÉVOST dans *Crapouillot*, mars 1927.

³ LO DUCA, *Histoire du Cinéma*, p. 91.

⁴ ARNOUX, *Cinéma*, pp. 21-22.

infaillible. La patience du metteur en scène évite les erreurs que les autres comédiens ne dissimulent pas. Tu ne marches que sur tes sommets. Mais je souffre précisément d'avoir renoncé à la condition humaine. Du même coup j'ai perdu ce pouvoir et cette générosité qui m'incitent à créer une vie dépassant la mienne et dont elle se nourrit pourtant.

« Certains conseils depuis longtemps me font peur. On me disait avec une courtoise fermeté que « pour faire un bon acteur de cinéma, il ne fallait pas s'intéresser à l'ensemble, il ne fallait vivre que par éclairs, se réserver pour le brusque et rapide étincellement de la personnalité ».

« Mon malheur et mon infirmité, je les dois au fait qu'on m'interdit toute synthèse. Je tourne le n° 180, puis le n° 7, puis le n° 122. La machine, le décor, le devis des dépenses m'ordonnent cette dispersion. Une fois encore le cinéma s'oppose à la force de la vie qui est de créer. Pour que s'allument les feux intermittents de mon rôle, faut-il vraiment « plus de pensée, plus de concentration, plus d'intensité intime ¹ » qu'au théâtre ? Si l'on juxtapose ces instants phosphorescents, cette poussière d'art, on n'obtient rien d'organique, rien que le jugement ait construit, rien non plus qui naisse dans le travail et l'obstination. Je n'accouche pas d'un personnage. J'en montre quelques apparences. Jouvét me conseille la modestie : il me suffit « d'avoir un visage sur lequel paraissent immédiatement et comme à un commandement le reflet des sentiments qu'on désire que [j']exprime ² ».

« Mon talent n'assemble et ne juge rien. Il représente l'assez faible pouvoir de la ductilité. O Diderot, tu parlais de mon sang-froid et de mon délire et je ne suis qu'un corps conducteur. « L'action au cinéma devient, si je puis dire, animale. » Je ne vauds guère mieux qu'un cheval de course. Ton paradoxe ne me concerne plus et me voilà vidé du problème qui faisait ma dignité. Non seulement je renonce à mon personnage, mais je ne puis jamais m'affirmer tout entier. « Les acteurs de cinéma, dit Luigi Pirandello, se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes ³. » Le désordre actuel qui désoriente ma vie serait-il permanent ? Retrouverai-je l'illusion de la liberté ? »

Mais l'auteur d'un paradoxe désormais sans application ne saurait consoler ce fantôme de comédien : « Il te reste l'argent... » Comme si l'on pouvait trouver quelque remède à cette maladie, on accuse l'impérialisme du metteur en scène : « Nous autres vedettes, disait Jean Chevrier, nous sommes des meubles de plus ou moins de valeur, meubles plus ou moins authentiques, mais meubles que dispose le metteur en scène ⁴. »

Sans tirer les conclusions qu'impose cette déchéance, Lionel Barrymore doit lui aussi « dire en toute honnêteté que les acteurs et les actrices de cinéma sont tous plus ou moins à la merci du metteur en scène ⁵ ». Gordon Craig, qui rêvait d'un théâtre où des marionnettes obéiraient

¹ FEYDER et ROSAY, *op. cit.*, pp. 219 et 78.

² LIÈVRE, *Supplément au Paradoxe sur le comédien*, p. 21.

³ FORD, *Bréviaire du Cinéma*, pp. 118 et 117.

⁴ ARLAUD, *op. cit.*, p. 219.

⁵ Barrymore dans LAFIERRE, *op. cit.*, p. 33.

sans révolte à sa volonté créatrice, ne vivait pas en Utopie. Le cinéma lui livre des hommes qu'on peut mouvoir avec des quantités de ficelles. Pour chaque pantin, il y en a des centaines. Elles surveillent ses mouvements les plus menus. Minces fils de soie, elles abaissent les cils, accusent la commissure des lèvres.

Que l'acteur de cinéma n'espère plus un paradis : le metteur en scène ne lui accordera jamais de lettres de franchise. Son travail consiste précisément à réduire une activité humaine en un aliment comestible pour une machine, car « les moyens techniques au cinéma sont à ce point déterminants que le comédien éprouve souvent l'impression d'intervenir à l'état de matière première¹ ».

Si les acteurs de théâtre acceptent la passivité cinématographique, c'est qu'ils désirent gagner leur vie. Est-il méchant de constater qu'ils « habitent des palais de radjah et... gagnent 3000 dollars par semaine pour un travail qui consiste tout au plus à faire des grimaces et à porter une fausse moustache² » ?

Quoi qu'il en soit, il serait vain de prétendre que le métier théâtral nuise à l'acteur de cinéma. Différentes, les techniques ne sont pas ennemies. Très complexe, celle de la scène crée des personnages et ce travail d'art s'appuie sur des conventions. Superficielle, celle de l'écran n'agit que sur l'épiderme. Un acteur de théâtre qui pénètre dans un studio doit sans doute oublier le grossissement ou la stylisation dont il avait l'habitude. Mais il apprendra vite le rudiment cinématographique. Il lui faut emporter dans ses bagages ses seuls dons naturels et l'esprit de soumission. On l'engagera même avec moins de difficulté qu'un joueur de tennis ou une bouquetière : il a l'aisance et la discipline qu'exigent les spectacles.

En 1929 déjà, G. Michel Coissac déclarait : « Ce sont les acteurs de théâtre qui ont fourni au cinéma ses meilleurs interprètes³. » Quand la parole anima le silence de l'écran, les théâtres devinrent une sorte de magasin où s'approvisionnaient les directeurs de production. Certains acteurs considèrent même la scène comme une sorte d'antichambre du studio. Le problème que doit se poser le théâtre est donc d'ordre matériel : les comédiens passent au cinéma comme les jeunes filles de la campagne vont à l'usine. Mais notre siècle a déjà fait disparaître quelques beaux métiers. Les canneurs de chaises, les ébénistes, les horlogers qui savent faire une montre entière déjà semblent des vestiges d'une autre époque. Il serait anormal que les comédiens ne devinssent pas des machines au service d'autres machines. D'ici cent ans, deux cents peut-être, on regrettera sans doute certaines défaillances de l'acteur de théâtre, signes de son humanité. Mais « le théâtre n'est pas le cinéma plus quelque chose ou le cinéma moins quelques choses. Le cinéma ne nous parlera jamais que par des images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps⁴ ». Dans le champ clos du théâtre, qu'on sait

¹ Abraham dans *Europe*, 15 juin 1938.

² HECHT, *op. cit.*, p. 9.

³ COISSAC, *op. cit.*, p. 139.

⁴ GOURIER, *L'Essence du Théâtre*, p. 11.

consacré à l'illusion, le public communique, les passions s'incarnent. Dans celui du cinéma, vaste comme la nature, l'interprète ne brise pas les barrières qui enferment des milliers de solitudes. Il n'est qu'une image. Il se meut. Cependant le sang ne l'anime pas. Les mots qui sortent de sa bouche ne s'adressent pas à ceux qui l'écoutent. Ils seront les mêmes demain. Les acteurs industriels parlent à tous les publics et n'en connaissent aucun.

DEUXIÈME PARTIE

TÉMOIGNAGES ET PIÈCES A CONVICTION

On a pu dire qu'il s'agissait d'un faux problème, que le théâtre mourrait demain, que, cette maladie le vaccinant, il jouirait à l'avenir d'une excellente santé. Pour certains, le vaincu aurait finalement raison du vainqueur, comme la rudesse romaine fut perméable à la subtilité grecque. Quelques-uns prévoyaient enfin que l'issue de cette bataille, semblable aux guerres d'aujourd'hui, installerait la défaite dans les deux camps.

Malgré leur diversité, ces diagnostics ne sont pas tous de simples jeux intellectuels. Nul ne conteste le nombre et la valeur des faits qui peuvent les étayer. Même si l'un dit blanc et l'autre noir, ils représentent un aspect de la réalité. Il n'est dès lors pas imprudent d'imaginer que l'erreur réside dans la façon d'établir les prémisses de ces raisonnements, si subtils ou rigoureux qu'ils paraissent. Or les adversaires et les partisans du cinéma admettent en général que l'essence des deux arts est différente. Les uns et les autres ne nient pas d'autre part que le plus grave danger menace le théâtre et ils diffèrent seulement par la joie ou le regret qu'ils manifestent. Mais le sens commun lui-même découvrirait que ces deux affirmations se contredisent. Si le cinéma ne ressemble pas davantage au théâtre qu'une pomme à un vase à fleurs, pourquoi s'inquiéter ? Les poissons n'ont pas peur des chaises de jardin. Les champions des deux partis ne confondent-ils pas leurs désirs ou leurs ambitions avec ce qu'ils estiment de bonne foi constituer l'essence du théâtre et du cinéma ? Comme l'action du second sur le premier est manifeste et que des lézardes fissurent déjà certains pans de murs, ils ne pouvaient pas cacher non plus qu'une crise s'ouvrait. Les erreurs d'appréciation paraissent donc avoir pour origine un désaccord entre les faits et l'esthétique qu'on impose au film.

Examinant le problème de plus près, on explique sans trop de difficultés le processus qui nécessairement mène à cette confusion. Pour les adeptes du nouvel art, le mouvement, l'espace et le temps devenus soudain sans limites, la force neuve de l'image, sa syntaxe qui opère par ruptures et préfère le symbole à la liaison logique, fournissent les éléments d'une esthétique nouvelle. Exploitant ces richesses, on créerait des œuvres qui ne seraient plus débitrices d'un art dramatique désormais

vétuste. Assez naïve, cette idée représente encore la loi et les prophètes pour nombre de critiques.

De l'autre côté de la barricade, les amis du théâtre ont suivi sans déplaisir les efforts du cinéma pour assurer son autonomie. La scène n'avait jamais voulu on jamais pu abuser du mouvement, du temps et de l'espace. Il suffisait d'un peu de complaisance d'esprit pour se rassurer : le cinéma conquerrait de nouvelles provinces, mais respectait à peu près les domaines dans lesquels depuis des siècles on peignait les passions avec des mots. Si une convention tacite, dont les deux adversaires désiraient observer les clauses, fixait les frontières, la guerre de Troie n'aurait pas lieu.

Pour des motifs différents, les deux partis étaient dupes de leurs honnes intentions. Les amis du théâtre sous-estimaient l'ennemi. Pour eux, le film avalait d'un appétit goulu toute cette matérialité offerte par le mouvement et l'image. Rassasié, il n'éprouverait pas d'autres convoitises. Quant aux apôtres du cinéma, le vent de la liberté soufflait sur eux. Ils partaient en croisade. Leur discernement n'avait pas toujours la solidité de leur foi.

En effet, ce ne sont pas les linéaments d'une esthétique que tous apercevaient, mais le mode d'emploi d'une machine. Celle-ci représente une mécanique dont la souplesse et la subtilité sont telles qu'on appelait vertus ses pouvoirs. La caméra et le microphone paraissent dicter des lois alors qu'ils montrent seulement leurs exigences. Ainsi l'on confondait but et moyens. Mais le public de notre siècle ne commettait pas cette erreur. Il voulait trouver sur l'écran des passions et des mythes, l'aliment de sympathie et d'admiration qu'on avait jusqu'alors demandé au seul théâtre. L'œil cinématographique ne peut ignorer la souffrance humaine, le sang, la mort, la joie. Au-dessus du règlement qui permet l'exploitation des ressources techniques du cinéma, plus impérieuses, plus secrètes aussi, les lois de la confrontation de l'homme avec autrui et avec la destinée s'imposent à tous les personnages.

Sans doute, elles se manifestent sur la scène et sur l'écran sous des apparences diverses. Les lois du théâtre régissent diversement aussi les passions selon les époques et les talents, mais tous les poètes ont dû admettre ou construire un tragique. Les formes que celui-ci revêt obéissent toujours à quelques injonctions de la nature humaine. Les héros de cinéma ne sauraient les ignorer, car leur généralité s'applique à toute représentation de l'homme. Parce qu'on admirait la machine à images, le tragique ou le comique qui fleurissent sur l'écran ont été peu étudiés. Si la caméra colore le vieux tragique du théâtre et semble le travestir, elle ne le nie pas. Il lui reste indispensable, sinon elle ne produirait qu'images et bulles de savon. Si imprécises et contestées que soient les lois du théâtre, elles restent valables à l'écran parce qu'elles sont aussi celles des passions. Leur raison d'être ne réside pas seulement dans le fait qu'elles cherchent le meilleur moyen d'exprimer les mouvements de l'âme, elles les reflètent. A certains égards, elles sont ces passions et leurs rapports.

Nombreuses, faciles à déceler, les différences qui séparent le cinéma et le théâtre sont d'ordre technique. Le fonds commun des deux arts.

c'est l'action. Cette dernière suffirait peut-être à les définir tous deux. Il faut donc se méfier de ceux qui estiment leur nature absolument hétérogène. Ils montrent seulement que le travail au studio ou sur la scène ne se prépare et ne s'exécute pas de la même manière. Le spectacle cinématographique et celui qui se déroule dans l'espace clos du théâtre ne peuvent renier leur étroite parenté. Cela par le seul fait que tous deux ont besoin d'acteurs, de passions qui marchent.

Quand le cinéma sortira de l'enfance, négligeant l'acrobatie technique, il vouera peut-être ses soins à l'étude des mouvements de l'âme. Déjà, il en pressent parfois l'importance et ses productions les plus médiocres ne peuvent l'ignorer de façon beaucoup plus systématique que le mélodrame ou le vaudeville.

Si l'on admet l'exactitude des remarques précédentes, on consent par là même que le théâtre est exposé à un grand péril. Mais certains observateurs n'abandonnent pas leur égalité d'âme. Pour que le cinéma apprenne la construction dramatique, disent-ils, il faut supposer son immense public moins dépourvu d'exigences, ses images aussi souples que les mots, les marchands chassés des studios. Hypothèse aussi saugrenue que la destruction du monde par une comète.

N'est-il pas plus raisonnable de considérer la situation présente comme la plus pernicieuse pour le théâtre ? Si celui-ci était battu en brèche par un adversaire plus noble, quel serait le deuil ? Les éléments théâtraux que le film contient aujourd'hui, il les conservera toujours sans doute. Toujours aussi les vertus mécaniques du cinéma les abâtardiront et, demain comme aujourd'hui, cette dégénérescence se parera des séductions de l'image. La défaite serait donc sans gloire pour l'art dramatique, le succès sans honneur pour le cinéma.

On pourrait faire grief à ces quelques remarques de leur gratuité, ne voir en elles qu'une réponse toute théorique ajoutée au monceau des autres. Si les faits ne les appuient pas encore, on constate néanmoins que le film, inconsciemment mais avec force, tend à créer une forme dramatique dont semblent l'écarter toutes les ressources de la caméra.

Les séparatistes, ceux qui croient à l'autonomie des deux moyens d'expression, ne nourrissent pas leur plaidoyer d'arguments décisifs, même quand ils affirment avec violence leur conviction. Pour A. Levinson, « ce n'est pas le sujet qui décide, ni la matière dramatique ; ce sont les modes d'expression qui diffèrent au même point que ceux de la musique et de la sculpture ¹ ». Le silence du cinéma rendait certes plus aiguë la tentation de proclamer l'indépendance des deux arts ; mais on ne voit pas très bien pourquoi cette matière dramatique ne les unifierait pas malgré eux.

Catégorique, J. Epstein déclare que « toute comparaison entre le théâtre et le cinéma devient impossible. L'essence même de ces deux modes d'expression est différente ² ». Avoir découvert des divergences ne constitue pas une preuve, et les faits démontrent depuis un certain temps que, si le théâtre ne se sent pas à l'aise sur l'écran, il n'y meurt

¹ Levinson dans *Art cinématographique*, IV, p. 59.

² *Cahiers du mois*, 16/17, p. 11.

pourtant pas d'asphyxie. D'autre part la technique du cinéma, qui s'insinue souvent sur la scène, s'y anémie sans doute mais avoue toujours son origine.

Plus incisif, Elie Faure rompt tous les ponts. Aucun élément commun, dit-il, « sauf ceci, qui est tout d'apparence, et la plus extérieure et la plus banale des apparences, et c'est comme le théâtre, mais aussi comme la danse, le jeu du stade, la procession, un spectacle collectif, avec l'intermédiaire d'un acteur¹ ». Il n'est pas certain que l'acteur ou plutôt l'action représentent des éléments si négligeables. Peut-être Elie Faure aurait-il apporté quelque tempérament à sa fermeté s'il avait entendu quelques années plus tard les personnages du film parler comme au théâtre.

Mais rares sont les intransigeances. Les amis du cinéma ne cherchent plus à tuer un adversaire qui sans cesse ressuscite. « Nous savons aujourd'hui que les rapports entre cinéma et théâtre sont plutôt des rapports de dissemblance que de ressemblance². » La formule d'Umberto Barbaro est aimable. Elle a le mérite de rester en accord avec les faits et la prudence des diplomates.

D'autres enfin constatent que le théâtre s'est installé au studio comme une sorte de microbe. Un avenir, proche ou lointain, désintoxiquera le film. « Le cinéma, pour René Clair, est encore trop imparfait, trop profondément contaminé par le théâtre et la littérature³. » Il serait peu généreux de briser un espoir dont l'excellent metteur en scène connaît la fragilité, mais depuis 1927 le cancer prolifère avec vigueur. On accordera tout au plus au cinéma le pouvoir d'éviter certaines imitations trop serviles, mais comme les nébuleuses passent de l'état gazeux à une structure plus précise, il aspire à une forme dramatique, indistincte peut-être mais nécessaire à sa vie.

Si l'imitation du théâtre représente une maladie du film, celle-ci revêt déjà un aspect chronique. « Jusqu'à ce jour, on n'a pas compris que le cinéma n'est pas *uniquement* un moyen d'enregistrer certains spectacles, d'illustrer un roman, un conte ou encore de ressusciter une pièce de théâtre⁴. »

Les remèdes qu'on propose au cinéma malade ne se trouvent dans aucune pharmacie. Si l'on parvenait à fabriquer la potion, elle ne guérirait pas même un coryza. Il faut, dit-on, que le scénariste « soit un homme totalement libéré des règles romanesques ou théâtrales ». A la façon de Maupassant, celui-ci devrait photographier la vie et « seulement faire passer sous nos yeux les personnages et les événements⁵ ». Mais l'auteur de *Boule de Suif* ne répugnait pas à certaine construction dramatique. Prescrivant l'abandon de toute règle, on emprisonne le film dans le reportage. Sans doute le scénario ne doit-il pas devenir un genre littéraire, mais il faut toujours que, dans un schéma de roman ou de pièce, il offre une matière un peu élaborée déjà et sur laquelle trouverait

¹ Dans L'HERBIER, *op. cit.*, p. 267. Ce texte est de 1922.

² Barbaro dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 227.

³ *Crapouillot*, mars 1927.

⁴ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 55.

⁵ BERTHOMIEU, *op. cit.*, pp. 16 et 19.

prise le travail éventuel d'un écrivain. Faut de quoi, le scénario reste sans architecture. La volonté d'art n'y imprime aucune marque.

Certains esprits savent la bataille engagée entre le cinéma et le théâtre. A la façon des gens du monde qui n'aiment pas voir le sang couler, ils veulent croire à la paix. Les théâtres de Paris gardent leur public, donc, « cinéma et théâtre ne sont plus des frères ennemis, ils restent toutefois des adversaires sur le plan artistique ¹ ».

On ne voit ni la raison d'une paix soudaine, ni à quelle époque fut signé l'armistice. Si les scènes de la métropole paraissent florissantes, on n'oubliera pas cependant que cette guerre, semblable à celles de notre siècle, s'affirme totale. Nombreux sont les fronts : provinces, bourgades, pays, tiers état du public, ordres privilégiés sont autant de conquêtes possibles. Si l'on organise encore quelques fêtes parées dans les dernières citadelles, elles n'annoncent pas la victoire ou la paix.

Les arguments de la critique théâtrale qui cherche à construire une paroi étanche entre les deux arts n'emportent guère la conviction. Parfois inexacts, souvent subtils, ils représentent en général de simples vœux de l'esprit, indiquent une solution idéale à laquelle on ne peut contraindre les faits.

Certaines sérénités ressemblent même à des myopies. N'a-t-on pas déclaré « que les découvertes scientifiques, T. S. F., cinéma, etc., ont été à peu près sans conséquences sur le développement de l'esprit humain. Elles n'ont eu pour effet que de modifier, légèrement, passagèrement la forme des ouvrages » ? Le même auteur ajoute d'une âme égale : « D'ailleurs les arts se cloisonnent ². » Dans une page célèbre, Paul Valéry a déjà répondu que l'influence des nouveaux moyens d'expression changera peut-être la structure de l'esprit. Quant au cloisonnement des arts, l'histoire littéraire le confirme assez peu. Dans le grand désordre des techniques, les arts chimiquement purs apparaissent comme des fusées qui firent long feu.

Pour Jean Carrière, le problème n'offre aucune difficulté. Il suffit d'une formule passe-partout. « Le cinéma commence où finit le théâtre ³. » Hélas, on n'a point encore fixé les frontières du théâtre, celles du cinéma moins encore. Une cinquième colonne opère même dans les deux pays, puisqu'il existe un cinéma théâtral et un théâtre cinématographique.

Avec sagacité, Pierre Brisson estime que « substituer le cinéma au théâtre n'a aucun sens. C'est en un cas priver le théâtre de ses moyens les plus efficaces et dans l'autre cas (il s'agit d'une pièce photographiée) frustrer le cinéma de ses privilèges et de ses avantages naturels ⁴ ». Il semble en effet qu'une honne hygiène artistique doive renoncer à tout empiètement, à toute bâtardise aussi. Le bon sens veut même que les contraires s'affrontent sans s'unir. Le salut du théâtre ne réside pas dans un compromis. Il est vrai que Paul Claudel ne partage pas cette méfiance. La générosité de son génie accueille comme un ami le nouveau

¹ FORD, *Bréviaire du Cinéma*, p. 97.

² LANG, *op. cit.*, p. 98.

³ *Le Temps*, 9 novembre 1916.

⁴ BRISSON, *Du Meilleur au Pire*, p. 135.

venu : « Pourquoi en un mot ne pas utiliser le cinéma ?... Pourquoi ne pas ouvrir la porte à ce monde trouble où l'idée naît de la sensation et où le fantôme du futur se mêle à l'ombre du passé ?¹ »

Quoi qu'il en soit, le remède ou la solution proposés par P. Brisson pourraient être étayés par les plus solides arguments. De propos délibéré sans doute, P. Brisson ignore toutefois un aspect du problème. La puissance matérielle du cinéma peut en effet blesser mortellement son adversaire. Si un idéal esthétique n'a pas à tenir compte de toutes les hybridations théâtre-cinématographiques, la réalité ne permet pas de les nier.

Le désir de ne jamais abandonner le plan littéraire contraint P. Brisson à ne voir dans le film parlant qu'un progrès d'ordre matériel. « Sur le plan des œuvres authentiques, il n'a pas plus d'importance que la substitution de la lampe à gaz aux lampes Carcel et de la rampe électrique à la rampe². »

On hésite à partager ce dédain. Il n'est pas prouvé que certains progrès techniques n'aient pas modifié de façon décisive la structure des arts. L'électricité, par exemple, exerce au cours de ce demi-siècle une action plus considérable sur la mise en scène que toutes les théories et les systèmes. Si elle n'inspire pas la plupart de ces derniers, elle les conditionne tout au moins.

Mais l'action du film se situe sur un autre plan. Le cinéma ne fait pas seulement cadeau au XX^e siècle d'une mécanique ingénieuse. Il substitue au verbe l'image. Il apporte une masse de matière brute que ne désavouent pas les tendances de la poésie contemporaine. Enfin il s'accorde si bien avec l'esprit de l'époque, avec son appétit de sensations, qu'il en paraît le symbole. A cet égard le cinéma se montre plus révolutionnaire que l'imprimerie, car celle-ci restait la servante de la parole. On peut donc mépriser certaines œuvres du cinéma, mais, il serait vain de le nier, un nouveau continent vient d'être découvert.

Trop brèves, ces citations reflètent assez mal les nuances de l'opinion de P. Brisson, mais il paraissait utile de montrer dès maintenant le danger d'un dédain absolu à l'égard du film. Le distingué critique admet par ailleurs la solidité des liens qui attachent le cinéma au théâtre. Pour lui le chaos actuel peut passionner l'esprit. Il prouve l'importance du problème. Enfin P. Brisson consent que les deux arts suivent des chemins parallèles, parfois même semblables. « Je crois... au grand avenir du film parlant dans la mesure où je le confonds avec celui du théâtre³. »

La peur fourbit des armes moins efficaces encore que celles du mépris. Ceux pour qui la puissance du cinéma a l'évidence d'un fait et dont les réflexions dépassent le plan littéraire, avouent la défaite du théâtre quand bien même la bataille n'est pas terminée. Juvet, Dullin, Baty, tous les comédiens n'ont pas encore obéi à l'ordre de sonner la retraite que donne Edmond Sée. Celui-ci tire son chapeau à la noblesse du théâtre et salue avec moins de déférence la roture du film : « Le plaisir,

¹ CLAUDEL, *op. cit.*, pp. 36 et 37.

² BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 391.

³ *Ibid.*, p. 392.

l'agrément avant tout *visuels* du spectacle dans une salle de cinéma n'ont qu'un hien lointain rapport avec le plaisir *intellectuel* du spectateur dans une salle de théâtre. » On ne ferait pas grief à Ed. Sée de confiner le plaisir théâtral dans le domaine de l'intelligence s'il n'ajoutait : « Une œuvre dramatique digne de ce nom ne s'adresse pas à des spectateurs seulement, mais à des *lecteurs* et, comme l'écrivait Becque, le beau théâtre, c'est le théâtre de bibliothèque ¹. »

On voit la pente insensible qui contraindrait un art dramatique encore vigoureux à congédier les acteurs, les peintres, les architectes, les électriciens et à trouver refuge dans les livres. « *Entre au couvent.* » Abandonnant ainsi le tumulte du siècle au cinéma, on renoncerait à cette haute vertu de la présence humaine. Encore vif, le théâtre serait installé dans son tombeau. Cependant la grandeur de l'art dramatique, sa liberté, l'explication de sa force résident dans le fait qu'il n'est pas uniquement littéraire.

Certains bons esprits comparent le cinéma à un gigantesque abcès de fixation, capable de drainer les impuretés du théâtre et par là même d'assurer sa guérison. Mais on voit aussitôt que cette hypothèse entraîne d'importantes capitulations de l'art dramatique. Au cinéma les basses terres des genres populaires. Au cinéma le fumier dont les grandes époques engraisent leurs chefs-d'œuvre. Au cinéma le grand public qui reste le seul public d'aujourd'hui.

Ainsi donc les amis du cinéma admettent avec mélancolie la contamination du film par le théâtre, ceux du théâtre hésitent entre un mépris que l'énorme puissance du film rend théorique et la cession de vastes provinces à Caliban. En fait, les deux arts ne sont pas autonomes. Ils agissent l'un sur l'autre avec énergie et le cinéma, moderne centaure, a le buste du théâtre.

Le problème dès lors se complique. Il ne s'agit plus seulement de constater en médecin légiste les blessures du théâtre ou ses mutilations, puisqu'il existe un art dramatique émigré.

Or ce théâtre émigré, qui ne bénéficie d'aucune sympathie dans les deux camps, affirme sa puissance. Il s'est installé avec tant de sang-gène au studio qu'on ne voit plus très bien le moyen de l'en chasser. C'est un parti majoritaire. Jean-A. Keim note qu'en 1937 « plus de 60% des films étaient tirés de pièces de théâtre ou de romans, avec des succès divers ² ». Pour d'autres auteurs, la proportion serait encore plus forte. « Sur dix films importants, il y en a huit qui représentent des pièces de théâtre transposées au cinéma ³. » Si l'on en croit René Clair, le théâtre occupe à peu près tout le territoire. Même si ce chiffre était dicté par le chagrin plutôt que par la rigueur comptable, il incite à la réflexion : « Quatre-vingt-dix films sur cent ne sont aujourd'hui que du théâtre plus ou moins bien filmé ⁴. » Mais ce qui attriste l'un réjouit l'autre. Marcel Pagnol, qui n'hésite pas à prendre part au combat,

¹ SÉE, *Le Mouvement dramatique 1933-34*, pp. 72 et 73.

² KEIM, *op. cit.*, p. 66.

³ RENAÏTOUR, *op. cit.*, p. 332.

⁴ Clair dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 265.

salue les troupes victorieuses pénétrant dans la fertilité d'une terre sans défense. « Lisez donc la page du cinéma : des pièces de théâtre portées à l'écran ¹. » Pour l'instant le cinéma pur, le cinéma libre a la consistance des fantômes.

Toutes les ressources de la caméra n'ont pas préservé les studios de l'invasion. La faible résistance du cinéma prouve qu'on n'assure pas l'indépendance d'un art par des moyens mécaniques.

La façon dont les amis du cinéma expliquent une défaite sans honneur a l'humilité d'une excuse. « Nous n'avons pas encore en France une littérature cinématographique, j'entends dire par là que nous n'avons pas d'auteurs de scénarios. C'est pourquoi, la plupart du temps, nous devons nous inspirer d'une œuvre littéraire, l'adapter, transposer l'idée, tout en demeurant fidèles à la pensée de l'écrivain ². » Cette tristesse cache donc un espoir. Demain ou l'an deux mille, cette littérature surgira de l'écume de la mer comme l'Anadyomène. Mais pourquoi le cinéma, farouchement antilittéraire, désire-t-il le secours de la littérature ? Il sait bien que la caméra et l'industrie du studio malaxent la pâte dramatique, la réduisent à l'état de souvenir. On n'a pas besoin d'écrivains pour satisfaire la virtuosité technique du nouvel art. Il faudrait faire appel à eux seulement si le cinéma renonçait à la plénitude de son autonomie, admettait sa parenté avec le théâtre, consentait comme lui à définir la notion du tragique et du comique.

Plus précieuses encore, d'autres excuses font du cinéma un art enfant qui paie cher les infirmités de son aîné. A suivre le théâtre, cet heredo « s'est terriblement trompé et non pas seulement parce qu'il n'y a pas de rapport entre ces deux arts, mais parce qu'il a imité un mauvais théâtre, un théâtre abominable, perdu d'avance qui est le théâtre français du boulevard, fils du théâtre horrible du XIX^e siècle ³. » Faut-il accorder au film adolescent le bénéfice des circonstances atténuantes et laisser pourrir *Lorenzaccio* sous son opprobre ? Mais si le cinéma n'était qu'un parent éloigné du théâtre, il pouvait aisément refuser une succession obérée. Sa responsabilité reste entière, à moins qu'on ne voie en lui un fils naturel de l'art dramatique. Cet aveu paraît encore pénible aux amis de l'écran.

Au reste, le cinéma préfère toujours *Les trois Mousquetaires* ou *Les Mystères de Paris* aux *Suppliantes*, à *Phèdre* et au *Roi Lear*. Son instinct lui interdit l'altitude. S'il transpose Balzac, Stendhal ou Dostoïevski, il les vide soigneusement de leur génie. M^{me} Eva Elie qui ne fait pas mystère de sa tendresse pour l'art nouveau conseille avec franchise un analphabétisme provisoire. « Pour ne pas risquer une déception, le mieux serait de ne lire l'œuvre dont on a extrait un film, qu'après avoir été au cinéma ⁴. »

Servile au goût du grand public, le cinéma montrerait de la mauvaise grâce s'il refusait les éléments théâtraux et leur préférerait ceux, assez

¹ Pagnol, *ibid.*, p. 290.

² Feyder dans COISSAC, *op. cit.*, p. 43.

³ BARDÈCHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 228.

⁴ ELIE, *Puissance du Cinéma*, p. 49.

pauvres en dernière analyse, que lui apporte l'esthétique actuelle du cinéma. Même vulgaires, les vertus humaines valent mieux que les prouesses d'ordre mécanique. « Depuis le film d'art d'avant guerre jusqu'à Marcel Pagnol, la filiation est évidente : la France cherche à l'écran le théâtre, et le mauvais théâtre ¹. »

Certes, la glotonnerie de la foule offense la délicatesse des gourmets, mais elle a raison quand elle voue son intérêt au récit, au roman ou au drame plutôt qu'au travelling et au panoramique.

On ne peut dès lors partager l'opinion de Léon Moussinac : « Si l'on veut gagner, et il le faut, le plus grand nombre au spectacle cinématographique, déclare-t-il, il me semble indispensable d'éviter ce danger que représente l'équivoque cinéma-théâtre. » Cette remarque ne condamne que les imitations trop paresseuses d'un metteur en scène sans imagination, mais tous les esthéticiens du monde n'empêcheront pas le cinéma d'être le frère de lait ou le bâtard du théâtre en même temps que son débiteur. L'autonomie de l'écran est un mirage. La seule question qui mériterait un sérieux examen serait celle-ci : Etant donné les exigences de la caméra, la pièce de théâtre transposée à l'écran conserve-t-elle une forme digne de l'art ?

Si l'on accorde à la mélancolie de Moussinac le respect qu'on doit aux fortes convictions, on ne prévoit pas toutefois que l'avenir la guérisse : « Qu'il est triste de penser que des procédés purement théâtraux, la narration au lieu de la représentation, la parole substituée à l'acte, le décor au paysage, la petite mécanique à l'ampleur du geste, que tout cela, souvent par la force de l'inertie, paralyse notre effort créateur ². » Les points secondaires de cette déclaration attaquent à bon droit les mauvais acteurs et les décors de carton. Mais on accuse à tort l'inertie d'avoir enfanté les malheurs du cinéma. Il n'est pas facile en effet de tuer la parole, pas désirable non plus. La force de la vie s'y oppose, qui veut maintenir toutes les supériorités de l'homme.

« La victoire du théâtre au cinéma est-elle définitive ? » écrivait un critique, et il répondait : « Tout semble malheureusement l'indiquer ³. » Pour l'instant, les appétits du public et les faits confirment encore ce pessimisme. C'est par ironie et par esprit de mortification que Delluc voyait dans le film une « histoire enfantine et vide, tirée généralement d'une pièce de théâtre audacieuse, pittoresque et mouvementée ». Cette définition reste exacte. On pardonnera à l'apôtre du cinéma d'avoir chanté dans le même volume « le seul art moderne peut-être, avec déjà sa place à part et un jour sa gloire étonnante ⁴ ». Il arrive que les amis du cinéma ne cachent ni la gravité ni la durée de la maladie. De 1900 à 1914, selon Lo Duca, « théâtre et cinéma passèrent à l'écran, en bloc, sans même changer de décor et sans procurer la consolation de la présence humaine ou le plaisir d'une mélodie ⁵ ». Cette maladresse était-elle le balbutiement d'un art en nourrice ? Après 1916, « on eut tout

¹ BARDÈCHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 357.

² MOUSSINAC, *L'Age ingrat du Cinéma*, pp. 186 et 185.

³ Henry dans *Cinéa-Ciné*, décembre 1931.

⁴ DELLUC, *Cinéma et Cie*, pp. 7 et 275.

⁵ LO DUCA, *Histoire du Cinéma*, p. 29.

simplement tendance à imiter un peu plus M. Bernstein qu'auparavant¹. L'équité oblige sans doute à reconnaître que certains efforts de libération furent tentés. Ils ne suffirent pas toutefois à affranchir le cinéma. Celui-ci retomba dans son marécage dès l'instant où le film se mit à parler. « Le seul résultat appréciable de l'invention nouvelle sera d'avoir rapproché rapidement le cinéma du théâtre, dont il avait eu tant de peine à s'évader². »

Les esthéticiens qui veulent prouver l'autonomie du cinéma plaident une cause perdue. Ce dernier n'emprunte pas au théâtre seulement ses textes, mais ses interprètes. La liste des acteurs de théâtre qui jouèrent au cinéma permettrait d'écrire un livre sur l'art dramatique. Après Le Bargy, les deux Mounet, M^{me} Bartet et jusqu'à Copeau, Jouvet, Jean-Louis Barrault, toute l'armée du théâtre a défilé au studio. Les faits donnent donc raison à Dullin qui déclare : « Je suis bien obligé de constater que [le cinéma] doit à peu près tout au théâtre : ses sujets, ses acteurs ; il a fait la plupart du temps de la vulgarisation³. »

Au reste, les théoriciens affirment avec une grande netteté que les deux moyens d'expression restent d'essence différente, mais leur embarras commence dès qu'ils cherchent à préciser l'originalité du cinéma. Parmi les nombreuses définitions qu'on a tentées du nouvel art, celle d'André Ruszkowski paraît pleine d'enseignements : « L'œuvre cinématographique, dit-il, est une succession de scènes artistiquement reproduites, se passant en des temps et des lieux différents, présentées au spectateur sous un angle de vue et dans un rythme immuables, imposés par l'auteur qui s'exprime par leur moyen⁴. » Formule à la fois simpliste et mystérieuse. En sa première partie, elle affirme l'anarchique liberté du mouvement, du temps et de l'espace, énumère les pouvoirs de la caméra sans songer aux passions qui l'alimentent. Mais on ne définit pas un art comme on décrit un moteur ou une machine à laver la vaisselle.

Elle cherche ensuite à s'élever dans l'éther, avec de petites ailes semblables à celles de l'abbé Brémond. Le but et l'essence du cinéma, elle les voit dans le rythme. Ce dernier cependant, plus couvert de voiles que la statue d'Isis, se dérobe à notre esprit. On en parle souvent. On indique ce qu'il n'est pas. Pourtant on n'a pas encore réussi à déterminer les conditions de sa naissance. On n'enferme pas non plus son efficacité dans des règles. Les commentateurs admettent tous qu'il existe, mais son nom désigne pour eux des vertus différentes.

Si le vent de la vitesse, les chevauchées, la course de l'automobile rafraîchit le cœur des foules, « le mouvement est moins l'objet du cinéma que ne l'est le rythme pur (en qui toute forme fait l'aveu d'un secret)⁵ ». Ce dieu caché surgirait « du rapport qui s'établit dans le temps entre les images successives⁶ ». Mais cette déclaration ne jette guère de clarté

¹ Delluc dans BARDECHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 402.

³ Dullin dans *Le Mois*, septembre-octobre 1943.

⁴ RUSZKOWSKI, *Cinéma, art nouveau*, p. 46.

⁵ SCHWOB, *op. cit.*, p. 127.

⁶ Emmer dans *Cinéma d'aujourd'hui*, pp. 127-128.

dans le débat. Quand on compare le rythme musical à celui de l'image, la lumière n'est guère plus vive. « Mêmes réactions physiologiques pour cinéma et musique, déclare Emile Vuillermoz. Le nerf optique et le nerf auditif ont malgré tout les mêmes vibrations. » Cela nous autorise donc à « rechercher les liens secrets qui rattachent les organistes de la lumière à Bach, à Mozart, à Schumann... ». La beauté de tous les rythmes obéit peut-être à un principe d'harmonie qui leur est commun, mais leur parenté physiologique ne met pas en danger l'autonomie de la peinture et de la musique. L'ingénieux critique doit consentir que cette dernière « nous émeut en allant du général au particulier, tandis que la vision animée suit exactement la direction inverse¹ ».

Les nombres chantent dans un pays pur où peuvent naître les lois d'un art. On distingue mal toutefois comment, dans l'extraordinaire diversité du réel, on découvrirait autrement que par l'effet du hasard les éléments précis d'un accord ou d'une mélodie. Ainsi on ne manque pas d'arguments pour déclarer : « Le rythme cinématographique n'a, quoi que certains prétendent, que de vagues corrélations avec le rythme musical². » Le génie de nos descendants composera-t-il « des poèmes cinématographiques parfaits, avec leurs rimes qui tomberont à intervalles réguliers, comme des gouttes, par des rappels d'images³ » ? La courtoisie interdit de le nier, mais cette prosodie ne péchera pas par un excès de rigueur, à moins qu'elle ne se satisfasse des procédés élémentaires de la répétition.

Pour René Clair enfin, le rythme naît dans l'anesthésie des facultés du jugement, comme les songes du sommeil. « La pensée rivalise de vitesse avec le défilé des images. Mais elle retarde, vaincue, subit la surprise. Elle s'abandonne⁴. » Cependant cette passivité ne crée pas un plaisir de nature esthétique. Elle constitue moins encore l'essence d'un art. Comparant le rythme théâtral à celui du cinéma, Dullin montre que l'image sur la scène exige un grossissement, une lenteur aussi pour s'imposer à l'imagination grâce à la parole. « Au cinéma les visages sont photographiés. Le spectateur les reçoit directement, tels qu'on les lui figure, le rythme est adapté à sa vision, au temps nécessaire à cette vision pour produire l'effet désiré⁵. » Nous sommes Gros Jean comme devant. Déjà nous savions que le film tire sa force du mouvement et se voue au plaisir de l'œil.

Peut-être préférera-t-on la définition plus modeste de Charensol : l'écran ne doit pas raconter des histoires seulement mais « émouvoir par des images considérées en elles-mêmes et dans leurs rapports les unes avec les autres⁶ ». Mais la beauté des images en soi appartient à la photographie. Quant à leurs rapports, ils cacheront longtemps leurs mystères. A ces images tirées de l'univers sensible, toutes particulières, on n'imposerait que l'unité de temps. Si le cinéma trouvait l'équivalent

¹ Vuillermoz dans *Art cinématographique*, III, pp. 60 et 44.

² COISSAC, *op. cit.*, p. 79.

³ Gance cité par Lang dans *Revue hebdomadaire*, juin 1923.

⁴ Clair dans L'HEBBIER, *op. cit.*, p. 292.

⁵ DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, pp. 140 et 141.

⁶ CHARENSOL, *op. cit.*, p. 24.

visuel des notes ou des heures, il ne pourrait toutefois créer une harmonie dans l'extrême diversité de la matière concrète.

On n'en conclura pas que le rythme cinématographique est un mythe. Mais, fugace comme la poésie pure, il semble pour l'instant rebelle à toute définition. On constate son inexplicable présence. On a parfois ouvert le coffre-fort qui contient le secret. Mais on n'en possède pas le chiffre. Ainsi donc le but dernier d'un art qui souvent traîne dans la boue de la finance serait la découverte d'un nombre d'or auquel les images obéissent, dociles comme les astres aux lois de la gravitation. On ne doit pas moquer un si noble propos. Tout au plus objectera-t-on que cette conquête de l'azur n'explique pas tout l'art cinématographique. Ni la poésie pure, ni le surréalisme ne sont toute la poésie.

L'originalité du cinéma comporterait donc deux aspects : tout d'abord un mystère qui est celui du rythme, mais on ne saurait accrocher fermement des lois à ce qui ne se définit pas. La caméra offra d'autre part, grâce à ses vertus mécaniques, le plus riche arsenal de libertés dont jamais aucun moyen d'expression disposa. Le temps et l'espace y déploient leurs richesses dans le mouvement. Si l'appareil de prises de vues n'avait pas besoin d'aliment dramatique, on imagine avec un peu d'effroi l'esthétique convenant à cette machine : celle de la licence absolue.

Dès qu'on établit le brouillon d'une tragédie, on impose un resserrement à toutes ces dilatations, une discipline à cette folie. Sans cesse l'homme construit un univers que la caméra découpe constamment. La notion même d'art mécanique est probablement contradictoire dans les termes, car la machine ne peut travailler sans une ébauche de structure théâtrale qu'elle s'efforce toujours de détruire. Si le cinéma n'est pas un art autonome, c'est parce qu'une machine n'est rien par elle-même. Son travail reste antidramatique, opposé à la volonté de l'homme.

Le cinéma dispose cependant de toutes les ressources de la tragédie et de la comédie : des personnages, des passions, la parole. Sa prodigalité y ajoute le mouvement et l'image. Même s'il se refuse à les nouer fermement, il se nourrit de conflits. L'analyse perpétuelle le mènerait à la mort.

Sans cesse il dévore une pâtée théâtrale qu'il adultère plutôt qu'il ne l'assimile. Pour l'art de la scène, il serait un admirable véhicule s'il n'aimait à tel point les libertés que redoute le théâtre. Le cinéma n'est donc pas vraiment un ennemi du théâtre, mais une machine qui distend le tragique dans la fuite de la durée. Cette opération consiste à réduire toute construction dramatique à l'état d'un roman qui serait privé des commentaires de l'auteur. Elle fait croire à certains enthousiastes qu'elle représente une nouvelle forme d'art, alors qu'elle vit du divorce de forces opposées. Le cinéma n'est pas le rival du drame ou de la tragédie, parce que son originalité n'est pas essentielle. Celle-ci s'exerce sur le cadre de l'action et non pas sur l'action elle-même. Il abâtardit les vertus authentiques en les habillant de riches vêtements. Il voue ses soins à une mise en scène qui ne manque pas d'agréments et donne l'illusion de la poésie. On n'a plus besoin d'affirmer qu'il est dangereux.

De certains bestiaires sortent des animaux pareils à des rêves. L'imagination qui les a créés emprunte à la nature griffes, poils, plumes, écailles, sabots, ailes et nageoires. Ni oiseau, ni poisson, ni cheval, ni lion, le cinéma réunit toutes les ressources, toutes les armes des autres arts. Il a le corps d'un monstre.

SOLUTIONS POSSIBLES

Ecartant désormais l'hypothèse selon laquelle théâtre et cinéma restent des arts étrangers l'un à l'autre, l'on ne peut guère envisager que trois solutions.

L'esprit chagrin qui confronte la vie précaire de l'art dramatique avec la masse d'argent et de matière qui engraisse le cinéma, imaginera la mort du théâtre. Il pourra tout au moins prévoir de si importantes mutilations qu'elles entraînent une invalidité partielle ou totale.

Depuis trente ans, à intervalles réguliers, on retrouve dans la presse ces prédictions d'apocalypse. Elles s'accompagnaient parfois d'une certaine incontinence verbale. On ne les prend plus au sérieux par lassitude, parce que le théâtre garde des joues roses et un teint frais.

Constatant le succès du cinéma auprès du public populaire, certains observateurs se résignent sans douleur à la perte qu'ils espèrent définitive des genres inférieurs du répertoire. Ils éprouvent même une certaine joie à voir administrer au théâtre, plus impur que la poésie et le roman, une purge violente qui le livrerait, affaibli mais propre, à la littérature.

Avec enthousiasme, d'autres appellent victoire ce que les premiers pleurent comme une défaite. Les emprunts du cinéma au théâtre leur paraissent si nombreux qu'ils considèrent l'écran comme le meilleur commis-voyageur de la scène. Pour eux le film n'est qu'une forme nouvelle du théâtre. Celui-ci change de vêtement, acquiert comme par miracle une prospérité dont il avait perdu l'habitude.

Ces opinions divergent moins qu'il ne semble. Toutes, elles reconnaissent la puissance du nouveau moyen d'expression. Leur couleur noire ou rose est simplement déterminée par le degré d'estime dans lequel elles tiennent l'industrie du film. La résignation ou la tristesse dont elles sont empreintes dépend du rôle qu'on attribue au théâtre, du rang qu'on lui accorde dans la hiérarchie des arts. Certains ne voient en lui qu'un sous-genre de la littérature. D'autres croient à son autonomie, n'acceptent pas qu'on isole la valeur littéraire de la vie théâtrale, de ses artisans et du public.

Tous ces avis contiennent leur part de vérité et d'erreur, mais tous témoignent de l'importance du ras de marée que provoque le cinéma. Il serait vain de parler plus longuement de ce qui appartient à l'avenir si, dès maintenant, les faits ne donnaient une justification partielle à ces prophéties. En effet, le simple poids du cinéma exerce déjà une influence d'ordre matériel sur le théâtre. On admet aussi l'existence d'un abcès de fixation quand on constate l'anémie de certains genres. Enfin la technique du cinéma marque déjà la composition des œuvres théâtrales, la mise en scène, le jeu des acteurs.

C'est la rapidité du succès du film qui étonne. Les vertus ou les défauts de cette machine ne suffisent pas à l'expliquer. Une part de la prospérité du cinéma est-elle due à des causes qui lui sont extérieures et dont certaines le dépassent ?

Pendant certaines périodes, tous les genres littéraires, l'oraison funèbre ou la fable, le roman ou l'histoire soutiennent la vigueur de la poésie tragique, d'une façon indirecte mais efficace. Ils se nourrissent d'aliments qui sont aussi nécessaires à l'art dramatique. Leur éloquence ressemble à la sienne. L'objet de leurs études, la métaphysique sur laquelle ils s'appuient, leur conception de l'homme ne sont pas ennemis du théâtre. L'orientation actuelle de la poésie et du roman n'a-t-elle pas entouré la scène d'un climat de solitude ? Les autres genres n'ont pas voulu s'affirmer solidaires d'un théâtre inquiet. Souvent même, ils l'ont méprisé.

L'équité veut aussi que le théâtre ne considère pas avec trop d'indulgence ses propres fautes. L'attaque du cinéma ne l'a-t-elle pas surpris à un moment où il était particulièrement vulnérable, hésitant entre l'exploitation industrielle de procédés dont l'usure éclate aux regards les moins avertis, des recherches pleines d'intérêt dans l'ordre technique, mais inspirées par le désir d'une originalité gratuite, et une sécession qui soustrait les œuvres majeures au grand public comme aux soucis du siècle ?

Enfin le cinéma n'est-il pas l'image même de notre époque ? Il satisfait son appétit de sensations vives, cultive notre ennui, notre fatigue. Il symbolise le refus de toute cohérence qu'on constate aux heures passionnées de l'histoire.

LES DÉGATS D'ORDRE MATÉRIEL

D'après les évaluations faites aux Etats-Unis, 11 millions d'enfants âgés de moins de 14 ans et 28 millions de personnes de moins de 21 ans sont allés toutes les semaines au cinéma en 1929¹.

La seule question qui, depuis quelques années, ait été débattue avec un peu de vigueur est une question purement commerciale, celle du théâtre cinéma².

Comme en l'an mil, on eut très peur. L'effroi l'emporta même sur la gravité des faits. En 1913 déjà, on pressent les pires catastrophes. « Qu'il y ait encore trois théâtres d'ouverts de la Madeleine à la place de la République, et que le cinématographe ne triomphe pas avec plus d'insolence, c'est miracle vraiment³. » On ressentit cette crainte sourde que l'homme sans armes éprouve devant le destin. Les moindres indices favorables alimentaient faiblement l'espoir. En 1929, le succès de *La Brouille* de Vildrac paraît chose « bien réconfortante pour ceux qui s'inquiétaient déjà si fort du danger que le cinéma parlant peut faire courir au théâtre⁴ ». Mais la crainte subsiste. « Rien actuellement ne mûrit en sécurité sur la scène », déclare M^{me} Colette quelques années plus tard. « Une autre scène sans profondeur ni portants détourne, consomme l'attention [du public], le comble sans l'enrichir. » La romancière plaint le sort des comédiens, « apparences charnelles déjà à demi sacrifiées⁵ ».

Le sentiment de l'abandon s'empare de ceux qui vivent sur la scène ou dans les coulisses. Ils perdent des amitiés qu'ils croyaient sûres. La culture, la demi-culture, le monde, certaine bourgeoisie ne les défendent plus, adoptent ensuite le nouvel art avec le zèle excessif des convertis.

Maurice Sachs, dans sa chronique *Au temps du Bœuf sur le Toit*, dessine presque au jour le jour la courbe de température de ce public qui constituait la clientèle des théâtres. La gêne que procure un encaissement, d'ailleurs sans danger, donne plus d'attrait à la tentation. « Malgré la sottise de la plupart des bandes, j'ai quand même plus envie d'aller au cinéma qu'au théâtre, mais je n'oserais jamais l'avouer à personne. » L'auteur renonce ensuite sans trop de regret à la répétition générale de *Mon père avait raison* pour retrouver *Tarzan chez les singes*, car « le cinéma c'est une intoxication ». Comme on découvre du charme

¹ *Le Cinéma récréatif et la jeunesse*, p. 8.

² Brierson dans *Le Temps*, 20 novembre 1933.

³ Nozzi dans *Comoedia*, 24 septembre 1913.

⁴ Antoine dans *L'Information*, 9 novembre 1929.

⁵ COLETTE, *La Jumelle noire*, pp. 24 et 25.

aux taches de rousseur d'une femme très aimée, « je crois que ce qui nous émeut, c'est aussi que tout le cinéma soit tellement imparfait ». On passe insensiblement à l'admiration à laquelle s'ajoute une certaine indifférence à l'égard de la scène. Pour qu'on l'apprécie, il faut beaucoup de piment dans la sauce théâtrale. *Le Bœuf sur le Toit* de Cocteau, Milhaud et Massine est « le premier spectacle de la saison qui ait paru supérieur à un film ». L'an de grâce 1922 produisit deux chefs-d'œuvre : *Le Cabinet du Docteur Caligari* et *Le Signe de Zorro*, si plein de bonne humeur, d'aventures et de sottise. « On s'en souviendra 20 ans. Formidable ! » Quelques années avaient suffi pour conquérir tout Paris. Désormais, il était sans importance que dans la plupart des cinémas on jouât *Les deux Gaminés*, *Fridolin et Gigolette*¹.

Mais les faits justifiaient-ils la panique des esprits ? Assurément les grandes façades des cinémas prouvaient par l'étingcellement de leurs lumières que le théâtre n'avait pas à combattre seulement des fantômes. Tout près de l'ancien Vaudeville de Réjane « le Paramount se dresse lunaire et terrible... Le Parisien passe vite et se signe² ». Parfois l'écran s'installe sur la scène. Dès 1918, les salles poussent. On en comptait 11 en 1919. « C'est à croire qu'il y en aura bientôt plus que de théâtres. » Puis 32. « Les théâtres de boulevard sont fichus. » 43 en 1922³. A la veille de la dernière guerre, le film avait calmé les soucis de 78 millions de spectateurs. L'année 1946 ne ressemble pas non plus à une vache maigre puisqu'on a distribué l'illusion du luxe et de l'amour à 100 millions à peu près d'heureuses victimes. Comme les petits épiciers devant les *Prisunic*, certaines entreprises supportaient mal le choc, et le critique du *Temps* note en 1920 que « le Théâtre Moncey... reste entr'ouvert plutôt qu'ouvert. Alors que la foule assiégeait les somptueux cinémas d'alentour...⁴ ».

Mesurant les progrès de la maladie, les amis de l'art dramatique cherchent cependant des consolations dans les statistiques. Ad. Julien, chroniqueur musical du *Journal des Débats*, indique les recettes des différents spectacles pour 1915. Les subventionnés ont gagné 2 400 000 fr., les autres scènes 5 700 000, les music-halls 2 280 000, et les cinémas seulement 7 800 000. L'année suivante, la différence s'amenuise. L'art muet oppose ses 14 800 000 fr. aux 17 500 000 des théâtres. Cependant « il n'est pas douteux que l'avantage déjà très marqué du groupe des théâtres sur celui des cinémas ne s'accroisse encore, pour la bonne raison que les cinémas ont dû fournir leur maximum d'effort, tandis que les théâtres ne l'ont pas encore donné ». Heureux espoir qu'un proche avenir dément. Les théâtres ont augmenté leurs recettes de 1 500 000 fr., mais avec l'âlacrîté de la jeunesse les cinémas bondissent sur l'échelle des millions. Ils en gagnent 9. Antoine constate que « notre organisation théâtrale va à vau-l'eau... Paris finira bientôt par être entièrement conquis par les music-halls et les cinémas ». Néanmoins il ne faut qu'un

¹ SACHS, *Au temps du Bœuf sur le Toit*, pp. 36, 56, 81, 98, 164 et 161.

² COCTEAU, *Portrait-souvenir*, p. 21. On trouvera dans ANTOINE, *Le Théâtre*, l'histoire détaillée des conquêtes du cinéma.

³ SACHS, *op. cit.*, pp. 47, 157 et 161.

⁴ *Le Temps*, 16 août 1920.

petit mirage pour apaiser la tristesse. En 1920, la scène l'emporte de 18 millions à peu près sur l'écran : 87 contre 69. « Les cinémas — et c'est ce dont je me réjouis — n'ont pas pu dépasser les vrais théâtres dans cette course à l'argent qui se livre entre eux depuis des années. » Ces derniers marquent même un léger progrès l'année suivante, augmentant ces illusoire bénéfices jusqu'à 29 millions. Réjouissons-nous donc. « L'écart va toujours s'affermissant entre les théâtres et les cinémas ¹. » Il sera de 35 000 000 de fr. en 1923, se maintiendra à peu près à ce chiffre en 1924 et en 1925.

Inutile de poursuivre ici une étude d'ordre technique qui exigerait un volume et prouverait surtout l'extrême prudence avec laquelle il faut considérer les chiffres, quelle que soit la précision des statistiques.

Il n'est pas impossible qu'à Paris, où la tradition et les gloires anciennes assurent au théâtre une relative sécurité, celui-ci puisse sauvegarder son fief. Cela n'est même pas certain, car de plus grandes villes ont moins bien résisté. A Broadway, 71 théâtres distribuaient il y a vingt ans encore comédies, drames et opérettes aux foules new-yorkaises. « Aujourd'hui, il y en a 32. La plupart des soixante et onze théâtres sont encore debout, mais ils ont été loués pour abriter le cinéma ou la radio, qui sont d'un meilleur rapport ². »

Les chiffres que nous avons cités ne convainquent personne. Ils ne tiennent compte que de Paris. Comme le docteur Knock le fit pour la pénétration médicale, il suffirait d'établir une carte de l'invasion cinématographique. Plus de 4000 points rouges étoileraient la terre de France. Paris se trouve isolé, presque en terre ennemie. En 1933, A. Mortier rend compte d'une enquête de *Comoedia* auprès des directeurs de province. « Leurs conclusions furent unanimes ; tous accusèrent le cinéma de leur avoir causé un préjudice irréparable et permanent ³. » Le mal est sans doute incurable, car le film, produit industriel qu'on copie sans difficulté, ne coûte cher qu'une fois. Même pauvrement vêtues, les tragédies et les comédies engagent tous les soirs de fortes dépenses, car les machines ne remplacent pas les hommes et vingt représentations amortissent moins aisément les frais généraux qu'une tournée mondiale. La province paraît donc définitivement conquise. « Le théâtre, parent pauvre, mais art de luxe, ne se maintiendra plus que dans les grandes villes ⁴. » A Béziers et à Autun le cinéma, chaque semaine, emmène les vedettes de Paris ou de Hollywood. Avec une charmante courtoisie, il vient au secours du théâtre. « Il se pourrait, dit René Clair, qu'il le sauvât. » En effet, « le théâtre filmé remplacera heureusement les tournées théâtrales de quartier et de province comme l'édition populaire à grand tirage vient aider l'édition originale à diffuser une œuvre littéraire ⁵. » Ainsi certains souverains d'Extrême-Orient, prisonniers de leur propre noblesse, n'ont pas la permission de sortir du palais impérial.

¹ *Débats*, 5 juillet 1917, 2 juin 1918, 7 mars 1919, 10 juillet 1921, 8 juillet 1923.

² *Echo*, juillet 1948.

³ MORTIER, *Quinze ans de théâtre*, p. 486.

⁴ Privé dans *Mercure de France*, 1930, CCXXII, p. 281.

⁵ Clair dans LAPIERRE, *op. cit.*, pp. 264 et 266.

L'abcès de fixation, grâce auquel l'art dramatique doit recouvrer la santé, représenterait un chef-d'œuvre de la chirurgie. Pour le mieux ressusciter, le cinéma tuerait un théâtre malade. Mais l'opération n'est pas encore achevée, puisque le courage et le talent animent encore d'une vie sans cesse menacée quelques scènes de France. Elle a presque réussi cependant. Partout le cinéma s'est installé avec l'assurance du propriétaire. Tous les soirs, il ouvre ses boutiques. Le théâtre n'est plus qu'un hôte de quelques mois, quelques jours parfois. On aurait ainsi purgé ce dernier de certaines malades, peut-être de quelques impuretés. Un sang plus noble circule dans ses veines, mais on lui a coupé le cou. Cette tête sans corps, pourra-t-elle longtemps subsister ? Celle d'Orphée chantait encore.

À Paris même, l'état de santé du théâtre est moins rassurant que ne l'indique son succès actuel. Une épuration s'opère aussi, qui peut plaire à certains bons esprits, mais dont le résultat ne laisse pas d'inquiéter. Moins en butte que d'autres à la concurrence de l'écran, les scènes d'art pourraient se réjouir à l'idée que le film, lentement, crée le vide autour d'elles. Au temps du muet, on voyait déjà que « le Boulevard est menacé terriblement par le music-hall d'une part et de l'autre par le cinéma¹ ». Diminution des adultères élégants, des ménages à trois, anémie d'une littérature où les bons mots, le porto, les petits fours, une morale facile jouent les premiers rôles. A première vue, les bénéfices paraissent incontestables.

L'arbre n'accroît cependant pas sa vigueur si certaines de ses branches pourrissent et l'on se montrerait naïf en remerciant le cinéma d'avoir supprimé un bon nombre de maris trompés. L'exploitation des grandes salles de spectacle devient pénible sinon impossible. « L'influence latente du cinéma sur le théâtre est considérable. Ici, elle s'exerce d'une manière négative dans le rétrécissement des scènes de plus en plus exigües qui renoncent à l'attraction visuelle du spectacle et au charme du décor, à l'impression d'étendue dans l'espace que donneraient des changements de sites variés². »

On renonce au faste de la mise en scène sans mettre un art en péril. Désormais cependant les théâtres n'accueillent plus les foules et les bonbonnières se multiplient. Comme Philippe de Macédoine, René Fauchois, dans un article qu'il intitule *Le film libérateur*, danse sur des cadavres. « Il ne demeurera bientôt que quelques petits théâtres où ne viendront pas plus de 500 à 600 auditeurs. C'est assez³. »

Aucun problème ne dépasse peut-être en importance celui de l'architecture théâtrale. En lui se rejoignent les questions sociales et esthétiques que pose un art fortement enraciné dans le temporel. Lui donner une heureuse solution, c'est prouver aussi que le théâtre se porte bien. En général l'architecture adapte ses travaux aux besoins nouveaux d'une société. Elle a créé de nos jours des stades qui peuvent contenir un public immense et abolissent les distinctions de classe.

¹ BATY, *op. cit.*, p. 12.

² *Nouvelles littéraires*, 5 février 1927.

³ Fauchois dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 283.

Pourquoi se montre-t-elle plus timide quand elle construit des salles de spectacle ? Sans doute l'œuvre des frères Perret mérite-t-elle mieux que de l'estime, mais elle ne rompt pas de façon absolue avec la tradition que nous légua la Renaissance et l'on retrouve Palladio dans le Théâtre des Arts décoratifs. Pour G. K. Loukouski, l'absence de chefs-d'œuvre est due au manque d'argent¹. Mais il faut attribuer ce relatif échec à des causes plus lointaines, car les circonstances ne permirent pas aux excellents artistes français d'adopter le parti franchement révolutionnaire auquel les remous de l'époque semblaient nous préparer.

Pourtant les termes du débat avaient été nettement posés. Avec violence Romain Rolland déclare en 1903 déjà : « Nos théâtres anciens, odieusement aristocratiques, ne peuvent être utilisés pour le théâtre populaire². » Avec plus de modération dans les termes mais une égale fermeté, Jacques Rouché craint la routine. On a oublié que « le théâtre était une industrie et qu'il devait être construit pour satisfaire le goût du plus grand nombre... la construction même de l'édifice se modifiera : l'amphithéâtre unique remplace loges et balcons³ ». Gémier, que les foules faisaient rêver, propose, lui aussi, de transformer la structure des salles. « Il conviendrait peut-être de revenir au plan des théâtres antiques où les gradins semi-circulaires s'étagaient sans nulle séparation⁴. » Catégorique, Raymond Cogniat pense que tout est à refaire, la salle et la scène, « car ces petites boîtes à illusions, ces espèces de malles de prestidigitateurs ne correspondent plus à grand-chose dans la vie moderne⁵ ». Il regrette le moyen âge ou le siècle d'Elizabeth. Le nouveau public ne serait-il plus digne des architectures du passé ? Jouvet voit une vague d'abandon noyer l'héritage des siècles. « Pour notre époque de démocratie et de machinisme, une salle de cinéma, un vélodrome, un cirque avec une plateforme de boxe, une gare, je dis une gare, oui, sont des endroits plus dramatiques que nos vieux théâtres faits pour la Cour et la Ville au sens aristocratique de ce second terme à majuscule⁶. » Nous vivons une ère de transition qui n'a pas trouvé son équilibre. Nos travaux sont sans issue. Notre activité même a « le tort de faire souvent illusion et de retarder peut-être le retour à l'architecture théâtrale qui nous est nécessaire⁷ ».

Peut-être n'est-il pas souhaitable qu'on édifie des théâtres semblables à des usines, à des gares. Mais on s'étonne à l'idée qu'ils n'existent pas. Pourquoi un art qui devrait assembler un peuple entier ne l'abriterait-il pas dans des palais à sa mesure ? Les foules ne manquent pas. On les appelle même des masses.

Paradoxe : les salles de spectacles s'étrécissent. Elles font songer à des boudoirs. Kessel parle même d'« un goût indéniable pour les théâtres

¹ LOUKOUSKI, *Les Théâtres anciens et modernes*, pp. 18, 19 et 20. On étudiera ce problème dans l'excellent ouvrage de SONREL, *Traité de Scénographie*.

² ROLLAND, *Le Théâtre du Peuple*, p. 118.

³ ROUCHÉ, *L'Art théâtral moderne*, pp. 14 et 17.

⁴ GÉMIER, *Le Théâtre*, p. 75.

⁵ COGNAT, *Décors de théâtre*, p. 27.

⁶ Jouvet cité dans une enquête de Lacour, *Comœdia*, 6 août 1925.

⁷ Jouvet cité par MOUSSINAC, *Tendances nouvelles du Théâtre*, p. 12.

mouchoirs de poche¹ ». Le Théâtre Daunou, celui de l'Etoile, le Studio des Champs-Elysées n'ont pas les dimensions d'une cathédrale. On a dit beaucoup de mal de Pigalle dont la salle fait penser à un pont de transatlantique, « un composé entre le style clinique chilienne et le paquebot allemand : Hambourg-Valparaiso² », mais il faut constater qu'il est trop grand. Un mouvement centrifuge écarte les théâtres du cœur des Boulevards. Ils sont « refoulés dans les voies adjacentes, seules les petites salles demeurent. Le Vaudeville n'est plus. Le Théâtre de la Michodière l'a remplacé, moins vaste, plus commode ». Mais le mal a de vieilles racines. En effet, l'erreur des Mathurins est déjà ancienne, car « ils ont inauguré à la fin du siècle dernier le régime déplorable des petites boîtes qui se substituent aux grandes scènes³ ».

Une ville dont la population a beaucoup augmenté devrait multiplier le nombre des places offertes aux spectateurs. S'il n'est plus tout à fait exact de prétendre, comme le fit un chroniqueur en 1919, que depuis cinquante ans « Paris ne compte pas une grande scène de plus⁴ », la remarque n'a cependant pas perdu toute sa vertu. Les malheurs du théâtre Pigalle, les pulsations assez lentes de la vie au Palais de Chaillot disent l'inutilité des grandes maisons désertes. Dullin a quitté la place Dancourt et la paix d'une province dans Paris. Mais une scène qui, avant-hier, n'était pas trop vaste pour le succès eut raison de son talent.

Cette cure d'amaigrissement à laquelle l'art dramatique est soumis de nos jours, c'est le cinéma qui la lui prescrit. Il ne supprime pas les théâtres, mais gêne leur croissance. Il capte les foules et ne laisse vraiment prospérer que les scènes d'art ou les boîtes à joujoux.

C'est évidemment le Boulevard qui reçoit le choc en pleine poitrine⁵. Quand 400 cinémas ou peu s'en faut offrent jour et nuit l'aventure et l'amour, leur menu paraît plus riche, leurs recettes nouvelles, tandis qu'on connaît depuis trop longtemps les épices dont le Boulevard assaisonne ses sauces.

Si l'on se place sur le plan de l'absolu, peut-être ne faut-il pas trop regretter que les épigones de Bataille, les fils ou les neveux de Bernstein ne forment pas des légions. La France ne perd ainsi ni un nouveau Molière, ni un Musset, ni un Marivaux. Mais il faut se méfier des apparentes générosités du cinéma. Humblement, celui-ci se charge des services de voirie. « Il débarrassera le théâtre de la partie la plus médiocre de son public et de ses artisans. » Ce souci d'hygiène manque de bonne grâce. Si l'on n'égale pas l'auteur du *Secret* à Shakespeare, on ne lui dénie pas certains mérites et l'on ne va pas jusqu'à souhaiter sa mort. De nombreux décès de ce genre finiraient par anémier l'art dramatique. « Sans doute, ajoute René Clair, au lieu de 50 scènes dans une capitale

¹ *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1922.

² *Revue de Paris*, 1929, II, p. 708.

³ *Nouvelles littéraires*, 16 avril 1927.

⁴ *Mercur de France*, 1919, CXXXIV, p. 427.

⁵ On donne ici au terme de Boulevard son acception la plus large. On oppose les spectacles de divertissement dont l'organisation et le but sont de nature commerciale aux théâtres d'avant-garde. Il ne s'agit donc pas seulement de la « vie parisienne au théâtre » qu'illustrèrent Donnay et Capus.

n'y aura-t-il bientôt place que pour 20 ou même 10 d'entre elles¹. C'est le salut par l'extermination. Mais on n'assure pas la santé d'un art par ces procédés-là.

Quand tous les faubourgs de la cité seront occupés par l'ennemi, elle ne sentira pas longtemps le siège, même si de solides murailles la protègent. Le théâtre ne peut se nourrir uniquement d'essais, d'expériences, respirer le seul air des sommets. Il lui faut aussi des enthousiasmes sans nuances, la sueur, les grosses émotions du public. L'avant-garde, si nécessaire, doit représenter l'aile gauche de son parlement. Elle perdra toute efficacité si elle l'occupe tout entier. On ne fait pas de révolution dans le vide. Il est vrai que le cinéma aurait tort de montrer trop de scrupules, si le public lui-même encourage son audace. « Quand il y aura un cinéma français, on n'ira sans doute plus que dans cinq ou six théâtres pour voir des acteurs comme Copeau, Valentine Tessier, Jouvet, Dullin, Ludmilla Pitoëff, etc.² »

Mais les pertes du Boulevard ne sont pas seulement d'ordre matériel. Comme les foules l'ont quitté, il occupe des appartements moins vastes, accueille une autre clientèle. Ses produits n'ont plus ce parfum de violente vulgarité qui faisait leur charme. Ils sortent de chez le bon faiseur. Ils s'affadissent et l'on croit même à leur distinction. Le style de Bataille témoignait d'un certain athlétisme dans le mauvais goût. Il fournissait une pâture aux puissants acteurs que Cocteau appelle les monstres sacrés. Ces rugissements de la passion et de la voix semblent manquer à la décence dans le cadre capitonné des petits théâtres. Paul Géraudy offre des pâtisseries alors que la génération précédente avalait goulument des viandes noires.

Littéralement, le cinéma a coupé le souffle du Boulevard. En effet, le format de la comédie et du drame restent fonction du cadre matériel qu'on leur impose.

Aux petites dimensions de la scène correspond une absence de vitamines dans l'inspiration. « Fatalement les auteurs recroquevillent leurs scénarios » — le mot est significatif — « amoindrissent leur inspiration et parviennent à écrire des comédies à 2 personnages, dont le contenu psychologique et les péripéties tiendraient avec un peu d'adresse scénique en un acte³ ». Les rafales des sentiments deviennent une brise qui ne bouleverse plus les ondulations de la coiffure. Les mots ont plus de couleur que les passions. « Ce que le public demande ici, c'est un « théâtre de dialogue ». Il veut de fines réparties prononcées par des acteurs spirituels. Il veut surtout un spectacle parisien, un spectacle brillant et léger, plein de hardiesses nuancées et de vivacités ironiques⁴. » Le cœur n'éclate plus dans des thorax étroits. La tragédie chausse des mules de satin. « Sur ces petites scènes, les personnages sont trop près du public pour pouvoir être différents de lui. On leur reconnaîtra des ennuis plutôt que des malheurs et ils auront moins de douleur que de

¹ Clair dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 264.

² SACHS, *op. cit.*, p. 98.

³ *Nouvelles littéraires*, 3 octobre 1925.

⁴ *Le Temps*, 8 septembre 1924.

chagrin¹. » Quelques meubles de velours, de verre et de métal occupent une bonne partie du plateau. Les personnages « quittent le fauteuil pour le divan. Lorsqu'ils prennent une simple chaise, le drame est à son plus haut période² ».

Cette anémie ne prouve pas d'une façon absolue la victoire du film. Car certains chefs-d'œuvre du répertoire tiendraient à l'aise dans cette exiguité. On regrettera néanmoins qu'on ne puisse y jouer les équivalents modernes de *La Tour de Nesles*. Ceux que faisaient frémir les entassements de morts de Dumas vont aujourd'hui au cinéma.

La géologie du Boulevard est transformée. Le film ronge les vieilles alluvions qui constituaient le grand public. Les bourgeois, gros et menus, les étrangers riches qui goûtent à tous les charmes de Paris, ceux qui partagent leurs loisirs entre les dancings, la paresse et les petites aventures, les provinciaux sevrés de théâtre constituent les plus gros bataillons de ces petites armées qui passent leurs soirées de permission dans les bonbonnières.

Paul Blanchart voit dans les quelques heures consacrées à ces sortes de spectacles « un interlude entre le cabaret et l'alcôve³ ». Pour Pierre Brisson, les petits théâtres libertins réunissent de riches digestions. « Ils répondent au goût du jour. Ils allèchent une certaine clientèle spécialement recherchée des directeurs : celle qui dîne tard dans les cabarets élégants et que les hauts prix ne sauraient effrayer⁴. »

Sans doute faut-il éviter les généralisations hâtives. Il n'en reste pas moins vrai que le Boulevard ne séduit plus le grand public. Il ne cherche même plus à lui plaire. Comme les grands hôtels, il travaille pour certaines classes assez précises et peu nombreuses de la population. Le cinéma n'a donc laissé au Boulevard que son nom et l'a contraint à diminuer son champ d'influence.

Ainsi le dommage apparaît infiniment plus sérieux qu'une apparence de prospérité ne l'indique. Les bénéfices de l'opération restent assez minces : un peu plus de distinction si l'on voit dans ce terme une vertu mondaine, un peu moins de mauvais goût si l'on oublie que ce dernier peut habiller la force. Ils ne compensent pas les pertes. Le théâtre qui ne nourrit plus les rêves vulgaires et puissants d'un grand public ne participe plus à la vie d'une époque. Il ne flotte plus dans le même fleuve. S'il évite la boue et les remous, il doit son luxe à sa solitude. Paul Morand établit le bilan. « Pour posséder le cinéma, il aura fallu le payer de la vie même d'un certain théâtre : on ne peut pas tout acquérir et tout conserver : le théâtre se meurt, vive le cinéma ou la télévision⁵. »

Dans cette vaste épuration de l'art dramatique, a-t-on coupé certaines racines vives de l'arbre ? Les branches qui subsistent pourront-elles se couvrir d'autant de feuilles et de fleurs que jadis ?

Une fois le centre des forces théâtrales durement frappé, la gauche occupa le terrain. Depuis vingt ans, les théâtres d'art ont donné des

¹ *Débats*, 17 juillet 1922.

² *Nouvelles littéraires*, 16 avril 1927.

³ BLANCHART, *Tristan Bernard, son œuvre*, p. 10.

⁴ *Le Temps*, 8 septembre 1924.

⁵ *Figaro*, 21 mai 1935.

bases plus fermes à leur succès. Une sorte de consécration officielle récompense leur effort. Ils ont mérité souvent l'estime ou l'admiration, mais perdu un peu de leur pouvoir offensif. L'Athénée, l'Atelier, le Théâtre Montparnasse, le Vieux-Colombier, l'Œuvre, les Champs-Élysées, les Mathurins, Marigny ne représentent plus un parti révolutionnaire, mais à peu près tout le théâtre si l'on réserve le cas des scènes subventionnées. En 1928 déjà, l'on peut écrire que « les Quatre ont cessé d'être d'Avant-garde. Les voici classés. Ils ont leur public, leurs auteurs ¹ ». Cet extraordinaire déplacement des forces n'est pas dû à un affaiblissement des vertus créatrices. Le talent de Jouvet, de Dulkia, de Baty, de J.-L. Barrault et de plusieurs autres ne les a point quittés, mais le cinéma crée un certain vide autour d'eux. Plus solitaires, ils paraissent plus brillants. Leur gloire est incontestée, mais le fief sur lequel règne le théâtre s'amenuise.

On répondra qu'une douzaine de théâtres suffisent à donner l'hospitalité à tous les Clandel et tous les Giraudoux. Certaines époques, plus glorieuses encore, étaient logées plus à l'étroit. Cependant les quelques scènes du siècle d'Elizabeth, comme les rares théâtres d'Athènes, n'avaient pas à lutter contre 4000 cinémas. En outre une structure sociale très hiérarchisée ou très précise n'exige pas un grand nombre de salles de spectacle, mais à la démocratisation actuelle du public devrait correspondre un accroissement du pouvoir matériel du théâtre. Pour garder sa vigueur, celui-ci ne peut être seulement un produit de luxe.

« L'on peut évaluer à 200 000 le nombre des lecteurs et des spectateurs moyens, déclare André Lang. Mais les auditeurs des films parlants en France sont 25 millions ². »

Si l'on se place sur un plan purement littéraire, la gloire de Racine n'est pas besoin d'autant de spectateurs. Cependant un divorce sépare aujourd'hui le public dont le nombre augmente sans cesse et la puissance temporelle du théâtre. Mais comment réconcilier des gens qui ne peuvent se rencontrer ?

Il est facile de prodiguer des conseils vagues. « La production formidable du cinéma doit contraindre le théâtre à des évolutions. Évolution qui se poursuivra pour retrouver un équilibre et des formules nouvelles et saines ³. » Mais, le succès du film absorbant les foules, l'art dramatique n'a pas le choix. Il lui faut céder un certain nombre de provinces et se réfugier dans un isolement aristocratique qui n'est pas sain à tous égards. Si « l'on parle un peu trop facilement de la mort du théâtre ⁴ », on conviendra néanmoins qu'une sérieuse fièvre quarte l'agite. Le médecin prudent ne se prononcera pas sur son sort.

Au reste, l'appétit de conquêtes du nouveau moyen d'expression reste vif. Comme certains dictateurs, le cinéma s'intéresse à la jeunesse. Son « public européen comprend déjà presque tous les enfants et les

¹ *Nouvelles littéraires*, 7 avril 1928.

² LANG, *op. cit.*, p. 200.

³ *Revue de Paris*, 1929, I, p. 238.

⁴ J.-J. BERNARD, *op. cit.*, p. 21.

jeunes gens des villes : il commande l'avenir¹ ». Une enquête menée par l'Institut de coopération intellectuelle affirme que la jeunesse soviétique n'éprouve pas non plus de répulsion pour ce genre de plaisir. En U. R. S. S. « les enfants vont, paraît-il, au cinéma 5 ou 6 fois par mois² ».

Certains fanatismes voient même dans le théâtre le témoin d'une époque disparue. « Nous n'irons plus désormais au spectacle, déclare sans sourciller André Vigneau, que pour entendre et voir réellement nos favoris de la radio et de la télédiffusion comme nous allons entendre la conférence d'un auteur dont nous aimons les livres³. » Attendons à demain pour enterrer Shakespeare. Laissons les adolescents brandir les tomahawks sur le sentier de la guerre. Les constatations que font les esprits plus paisibles suffisent à alimenter l'inquiétude, car « les spectateurs des Champs-Élysées ou du Boulevard préfèrent à une pièce médiocre un film passable, on note l'évolution du public. Le temps n'est plus où l'on hésitait à avouer qu'on adorait le cinéma⁴ ».

Au temps de la grande peur, on trouvait de petites causes à un péril considérable. On attribuait la vogue du cinéma, ce roturier, à l'augmentation du prix des places « éloignant par là même une partie très nombreuse et particulièrement intéressante du public, obligée de s'abstenir ou de se rejeter sur le cinéma⁵ ». D'autres expliquent un succès qui touche à la démeure en rappelant que le film « offre des facilités au spectateur (pas d'entractes, fumée, musique, liberté)⁶ ». D'un œil plus lucide, Mme Dussane confronte la gêne matérielle de l'art dramatique et les bank-notes de l'écran. « Il l'écrase de sa publicité, parce que ses possibilités d'amortissement étendues à l'univers lui permettent d'engager des fortunes pour favoriser sa vente⁷. »

Le cinéma attaque le vieux théâtre avec toutes sortes d'armes : sa finance, son industrie, ses vertus mécaniques. Ses défauts mêmes lui valent des victoires.

On n'a pas encore parlé du désordre qu'il provoque dans la vie des théâtres en séduisant ses interprètes. S'il accorde à la scène quelques plaisirs d'amour-propre, il mène cependant contre elle une lutte sans répit. Ses bénéfiques déjà ne se comptent plus. Il a, selon l'énergique expression en usage chez les militaires, à peu près nettoyé la province. À Paris même, il a sérieusement mis à mal le Boulevard, freiné les progrès d'un art qui a dû se réfugier dans de petites salles. Les derniers dix-cors ne sont pas encore forcés. Mais le tableau de chasse reste impressionnant.

N'est-elle pas imprudente, l'attitude de l'esprit qui se refuse à admettre le danger en prétextant que les bandes cinématographiques atteignent rarement, ou jamais, à la dignité de l'œuvre d'art ? En 1934, Giraudoux disait encore : « Je suis un de ceux qui ne croient pas à la

¹ ROMIER, *op. cit.*, p. 194.

² *Le Cinéma récréatif et la jeunesse*, p. 9.

³ VIGNEAU, *op. cit.*, p. 127.

⁴ MANDION, *op. cit.*, p. 216.

⁵ PARAF, *Les Métiers du Théâtre*, p. 368.

⁶ LANG dans *Art cinématographique*, III, p. 95.

⁷ Dussane dans *Revue universelle*, janvier 1931.

crise du théâtre, je ne crois même pas à la crise du cinématographe. Il n'y a aucune raison pour que le premier moyen d'expression se taise alors que tout l'univers devient sonore ». Mais le père souriant d'Alcmène et de Judith soutient sa quiétude d'arguments fragiles. Pour lui, le film n'a pas fait ses preuves ; « il ne s'est pas heurté directement au suprême écueil, le grand public ¹ ».

La poésie, le roman dans une certaine mesure, peuvent mépriser le succès matériel. Aux soucis de l'art, le théâtre doit ajouter ceux de l'industrie. Sans doute les valeurs éternelles qui assurent sa gloire ne sont-elles pas encore touchées, mais la critique littéraire sous-estime en général le rôle que jouent les désirs ou les appétits du public. Si le film remportait une victoire un peu plus nette, on imagine avec un certain effroi quelles deviendraient les exigences de ce dernier. Dans un univers que nivellent les joies préfabriquées, « le cinéma en confrontant nos manières, nos habitudes, nos gestes avec celles ou ceux des étrangers les modifie, tant d'un côté que de l'autre, et fait que nous nous ressemblons chaque jour davantage ² ».

Jean Cocteau ne déteste pas tous les films, mais il a raison de plaindre ce « vieux public français, grincheux, querelleur et original, aujourd'hui gélatine tremblante qui n'ose plus dire non et prend son plaisir en série avec les nègres et les jaunes ³ ». Est-il téméraire déjà de croire aux vertus de l'esprit ?

¹ Giraudoux dans *Conferencia*, 1^{er} décembre 1934.

² VIGNEAU, *op. cit.*, p. 15.

³ COCTEAU, *La Belle et la Bête*, p. 213.

IL FAUDRA COUPER DES BRANCHES

Le théâtre aurait tort d'engager un duel avec le cinéma qui lui a pris ce qu'il ne pourra jamais lui rendre ¹.

Moins vulnérables que des individus, les genres qui plongent leurs racines au profond des siècles résistent mieux à l'orage. Leur vie et leurs maladies se mesurent avec d'autres unités de temps que les années. Il est aventureux d'indiquer ce qui vraisemblablement se serait passé si tel malheur n'était survenu.

En outre on ne radiographie pas le vaudeville, la tragédie ou le drame d'action comme des cancéreux. S'ils donnent quelques signes d'épuisement, on peut en accuser d'autres microbes que ceux du cinéma.

Enfin la confusion des genres est si grande aujourd'hui, si constantes leurs interférences, si imprécises les limites de leurs domaines qu'on circule malaisément dans ce labyrinthe. On se contentera donc d'indiquer des lignes de force. Faute de documents précis, il faut consulter l'opinion des spectateurs. Celle-ci apporte quelques précieux indices, mais le simple bon sens permet aussi un certain nombre de prévisions, moins audacieuses que des prophéties.

À du plomb dans l'aile tout le théâtre qui vit d'une action d'ordre extérieur, glorifie les exploits du muscle, se nourrit de mouvement. S'ils sont raisonnables, les neveux de Pixérécourt, ceux même de Dumas, chercheront refuge dans les studios. Ils y trouveront une machine aussi rapide que leurs péripéties. L'orpheline, le traître, le valeureux brigand habiteront des manoirs ou des repaires presque vrais. Ils pourront courir à cheval, en avion, en pirogue dans un univers libre. Si le directeur de production et le metteur en scène se montrent le premier prodigue, le second consciencieux, les grands crimes et les folles amours n'aurent plus un décor de carton.

Pour le chroniqueur des *Nouvelles littéraires*, *La Riposte* de Nozière « appartient au mélo... que le cinéma ruine un peu plus tous les jours ». Dans le même article, il admet qu'une pièce de R. de Flers et F. de Croisset : *Le Docteur Miracle*, serait plus à l'aise à l'écran, et pourtant elle appartient au genre plus noble de la comédie fantastique ².

Tous les films du Far-West n'ont pas découragé Jacques Richepin et Francis Carco, qui ont emprisonné *Les Chercheurs d'or* dans un théâtre en composant une « pièce d'aventures à grand spectacle ». Mais sur l'écran

¹ M. MARTIN DU GARD, *Soirées de Paris*, p. 81.

² *Nouvelles littéraires*, 1^{er} mai 1926.

les cow-boys et les trappeurs jouent du revolver, montent de vrais chevaux et parlent peu. L'immobilité de la scène contraint à beaucoup d'éloquence les frustes héros de Richepin et de Carco. « On ne veut plus guère que de l'action dans ces drames d'action. Si rapides qu'ils soient, les mots ne nous parviennent tout de même qu'un à un et semblent toujours lents à venir à qui d'ordinaire suit presque tout des yeux ¹. » La remarque est significative. Tant qu'une technique plus souple n'accordait pas son vrai rythme à l'action, ce genre de spectacle pouvait fleurir sur la scène. Les lauriers sont coupés. Nous n'irons plus au bois.

Mais le théâtre se résigne malaisément. Armé d'un poignard de papier mâché, il se précipite sur un adversaire qui dispose de canons à tir rapide. C'est ainsi que Charles Méré adapte la pièce américaine de *Broadway*, une sorte de film qu'on réduit à un seul décor. « C'était le mélodrame de nos pères. Le cinéma l'a remplacé. Dans cet ordre de spectacle, déclare avec sagesse le chroniqueur, le théâtre n'est pas de force actuellement à lutter contre l'écran. »

Téméraire, Marcel Achard transporta sur le plateau *Le Joueur d'Echecs* de Dupuy-Mazuel. Le roman et le film dont il s'inspire auraient dû lui prouver que son agile talent ne gagnerait pas cette course d'obstacles. Avec les héros de sa pièce, une critique sévère enterrait tous les essais de cette sorte. « Le cinéma, qui absorbe tous les genres élémentaires et populaires, s'est emparé du mélodrame avec ses figures et ses péripéties connues. Le gros drame y disparaît tout entier. Le vaudeville suivra, dans les projections de la lanterne magique, le sort du mélodrame ². »

Cousine germaine du drame d'action, la pièce à grand spectacle cache sa molle structure dans l'amoncellement des décors et des costumes. Le cinéma tire à balles sur cette fausse richesse, charme de notre enfance. Philéas Fogg, ta hâte paraît lente sur la scène, l'audace de tes pas n'égale plus celle de tes projets. En 1915 déjà, Adolphe Brisson remarque la couperose dont souffre la féerie qui fait les belles soirées du Châtelet : « Ce genre d'ouvrages est usé, vieillot, destiné, s'il ne se transforme, à périr, impuissant à lutter contre la séduction du cinéma. » Et il ajoute : « Le triomphe de l'art cinématographique tue les pièces à prétention documentaire, les « pièces à images ». Certains metteurs en scène n'en firent pas moins la sourde oreille à ces sages conseils.

A l'écran, le Sahara, la houle de l'océan, les glaces du Grand Nord, les jonques chinoises sont aussi vrais que la nature. Mais la scène exprime malaisément les joies de la géographie. « L'attrait de la pièce à grand spectacle qui nous promène dans les cinq continents est fortement diminué depuis que nous avons le cinéma ³. » A la profusion matérielle du film, les grandes revues seules opposent des nudités qui restent authentiques. Les danseuses avec leurs perles et leurs plumes exercent encore quelque attrait sur le spectateur. Le sourire des girls protège encore un peu toute cette machinerie théâtrale, mais « le grand spec-

¹ *Le Temps*, 18 décembre 1922.

² *Nouvelles littéraires*, 13 octobre 1928 et 30 avril 1927.

³ *Le Temps*, 20 décembre 1915 et 22 décembre 1919.

tacle a disparu, c'est vrai. Il s'est réfugié aux confins du music-hall, dans cette zone indéfinie où fleurit encore l'opérette anglo-saxonne tandis que le théâtre, distancé par le cinéma, se libérait, non sans regret, de ces imposants systèmes d'illusion¹ ».

On le voit aussitôt : l'importance du problème dépasse celle qu'on attribue à la vie ou la mort du Châtelet. Le luxe du film nourrit la jalousie du théâtre qu'il « conduit à la recherche du spectacle pour plaire aux yeux. Le règne de l'ingénieux producer est venu ».

Il semble bien que l'art dramatique doive déposer les armes si le plaisir visuel est obtenu seulement par l'abondance, la diversité, le poids des richesses matérielles. Certes, le théâtre peut se retirer sous sa tente sans rien perdre de sa dignité, se vêtir sobrement, comme il convient à un jansénisme de bon goût. Mais, s'il est tout à fait sincère, il avouera qu'un peu de mélancolie accompagne une vertu désormais nécessaire. Il songera à tout ce public que l'or à bon marché et les faux marbres font rêver. Chacun ne distingue pas toujours la simplicité de l'indigence. Il perdra de vieux amis s'il abandonne le strass et le clinquant. « Le théâtre est par certains côtés un art très profondément visuel, art de la foule². » Il n'oublie pas non plus, et cela augmente son inquiétude, que « le théâtre courant, le mieux défendu et le mieux achalandé ne peut plus offrir au public ce que l'on trouve dans un programme ordinaire de cinéma de quartier, c'est indéniable³ ».

Sans mener grand deuil, on laisserait pourrir au cimetière la pièce à grand spectacle, cet amas de chair sans vertèbres, si elle était la seule victime de cette guerre menée par le film. Mais, la richesse du vêtement scénique attirant le grand nombre, le théâtre voit encore se rompre une des amarres qui l'unissait autrefois au grand public.

En effet, le sort du mélodrame et de ses compagnons d'infortune mérite quelques regrets. Si le cinéma touche à l'action dramatique, même la plus grossière, il attaque son rival dans ses œuvres vives. Ce gros vin rouge qui donne leur force aux genres inférieurs du théâtre, le cinéma s'en régale. Pourquoi ne pas lui abandonner cette ivresse à bon marché et se réserver les bons crus ? Avec un sang-froid qu'alimente le mépris, Max Jacob déclare : « Le cinéma ayant pris pour lui l'action, les surprises, les péripéties, les anecdotes, il ne reste plus au théâtre que l'intérêt des caractères, des passions et le style, c'est-à-dire le meilleur. Le cinéma n'a pas tué le théâtre, il le fait vivre enfin⁴. » On est tenté d'applaudir. Mais l'éclat de cette formule fait illusion. Corneille ou Shakespeare n'auraient pas aimé qu'on leur interdît tant de ressources. Les surprises, les péripéties abondent dans le meilleur théâtre. Sous son aspect brut et aussitôt traduite en gestes, l'action ne représente pas la forme d'art la plus haute, mais son essence ne diffère pas de celle qu'un conflit moral rend intérieure. Un excellent esprit comme Georges Duhamel ne pensait plus au *Roi Lear* ni aux *Caprices de Marianne*, quand

¹ BRISSON, *Du Meilleur au Pire*, p. 124.

² *Nouvelles littéraires*, 21 mars 1925 et 30 avril 1927.

³ Dullin dans L'HERBIEU, *op. cit.*, p. 301.

⁴ Cité par BÉRAUD, *Retour à pied*, p. 193.

il écrivait : « Le cinéma s'applique à un ordre de phénomènes qu'on ne sera plus tenté de mettre à la scène, les phénomènes qui ont pour cadre le temps et l'espace. Le théâtre sera naturellement amené à ne développer que des conflits moraux et, ainsi allégé, il nous offrira un classicisme nouveau¹. » Certes, l'auteur de *Salavin* sauvegarde les droits de la littérature, mais il nous rend perplexes dès l'instant où il propose un nouveau classicisme sur lequel l'analyse morale exercerait un pouvoir absolu.

La poésie et le roman conjuguent aujourd'hui leurs efforts pour jeter le discrédit sur cette action, sanguine, naïve dans ses tumultes, mais qui porte la volonté humaine à son sommet. Si lente est la démarche qui s'aventure dans la nuit intérieure, si nécessaire le silence à celui qui respire l'essence du monde, qu'on abandonne sans regret le bruit de l'action au roman policier, au mélodrame, à tous les genres infra-littéraires.

L'avocat d'une cause aujourd'hui compromise rappellerait cependant que cette vertu sans honneur n'est pas hostile au génie et que le drame élizabéthain mérite ses lettres de noblesse. Passant à l'attaque, il découvrirait sans peine l'extrême fatigue qui accable le théâtre psychologique. Gabriel Marcel, voyant l'anecdote s'enfuir au cinéma, ne propose pas au théâtre la médication prescrite par G. Duhamel. « Pour ce qui concerne le théâtre psychologique, le danger, c'est le nombre des sujets finis, exploités qu'ils furent indéfiniment. On en est las jusqu'au dégoût². » Et il ouvre toute grande la porte au lyrisme et à la fantaisie.

Claudé et Giraudoux, les grands poètes de la scène au début du XX^e siècle, n'ont pas pratiqué la dissection morale. Enfin l'évolution du théâtre depuis deux siècles rend peu probable le retour d'un drame enfermé dans les cadres étroits du classicisme.

Gustave Lanson lui-même trouve inutiles « les tentatives modernes et contemporaines pour restaurer la tragédie classique dans sa forme traditionnelle ». Il entrevoit une orientation différente. Les conseils de Diderot, l'exemple de Shakespeare et de Musset, d'autres, moins illustres mais nombreux, encouragent l'éclosion d'un drame tragique. Celui-ci donnerait « une représentation synthétique de la vie dans ses contrastes et sa complexité, qui maintient le tragique latent sous les apparences de la réalité et le fait éclater par endroits³ ».

Ce rajeunissement ne portera pas de fruits si l'on conteste la valeur et la nécessité de l'action sous prétexte qu'elle se manifeste avec une fruste violence. Sans doute la disparition du mélodrame, du drame d'action et d'aventures ne condamne-t-elle pas au silence les Marlowe ou les Ben Jonson de demain, mais elle supprime le terreau qui nourrirait leurs œuvres. Le cinéma donne deux conseils à l'art dramatique : celui d'infuser des globules rouges aux genres qui ont subi l'érosion des siècles et de remettre en honneur l'action, soutenue par la poésie. Renonçant à la lutte, le théâtre peut aussi faire retraite dans des terres que ne menace aucun rival, mais il livrerait ainsi à Picrochole les bonnes vignes de Seuillé. Si l'on abandonne à leur triste sort les Pixérécourt du moment,

¹ Cité par BÉRAUD, *Retour à pied*, p. 193.

² Marcel dans une enquête de Lacour. *Comœdia*, 31 juillet 1923.

³ LANSON, *op. cit.*, p. 191.

on compromet de façon indirecte mais certaine les chances d'un futur Musset. Il semble pour l'instant que le théâtre admette la nécessité de cette purge administrée par le cinéma. Il croit que l'énergie du remède le purifiera, oubliant qu'elle l'affaiblit. Quoi qu'il en soit, les coups et les blessures que le cinéma porte au mélodrame et tous autres trnands de la scène sont « en train d'accentuer la démarcation [entre le théâtre-spectacle et le théâtre littéraire] et de ramener l'art dramatique à sa vraie nature. Le théâtre authentique est littérature et il n'est que cela ¹. »

Ces dernières paroles méritent réflexion. Certes, on éprouve peu de sympathie pour tout ce qui menace la suprématie du langage et l'on ne songe pas à fournir des armes à l'offensive menée par G. Baty contre Sire le Mot. Mais le théâtre n'est pas seulement littérature. Les plus belles heures de son histoire le prouvent avec éclat. Elles affirment non pas son dédain à l'égard de la chose écrite, mais son autonomie, la liberté et la grandeur des moyens qui lui sont propres. Le théâtre d'Eschyle contient l'excellence littéraire et la dépasse aussi. Il signe l'accord du poète avec la foi d'un peuple. Il est représentation et cérémonie. La vie matérielle de cet art dramatique se confond avec son destin littéraire et son sens religieux. Il n'atteint sa parfaite maturité qu'au moment où il résonne dans l'esprit du peuple assemblé.

Quand on examine le phénomène théâtral, on n'a pas le droit de négliger une de ses dimensions. La foule des spectateurs, les interprètes, l'édifice lui-même jouent un rôle sans lequel le théâtre n'obéit plus à son destin. Très évoluées, certaines civilisations inclinent à confondre le fait littéraire et le fait théâtral, car les exigences souvent médiocres du public, les malaises qui troublent la vie matérielle de la scène encouragent cette idée. Fuyant le relatif, on maintient ainsi sans difficulté le désir d'absolu dont aucun art ne se dispense.

Le poème a besoin d'un seul lecteur pour achever une parfaite éclosion. Le théâtre exige encore des acteurs et une foule, faute de quoi il renonce à l'existence. Les applaudissements du public peuvent être dictés par des raisons vulgaires, mais les chefs-d'œuvre en ont besoin. Les acteurs trahissent souvent le poète, mais il leur arrive d'unir au sien leur génie.

Il n'est pas certain que l'imprimerie n'ait rendu que des services à l'art dramatique. La littérature, qui souvent le nourrit et le préserve, peut lui jouer de mauvais tours. On trouve de la profondeur à cette remarque de Dullin : « Le cinéma a bénéficié de tous les courants modernes, et il s'est développé à une allure vertigineuse, il est entré dans nos mœurs », tandis que « le théâtre s'est trouvé généralement étroitement lié à tous les grands mouvements littéraires et, à cause de cette servitude... ² ».

On hésite devant le terme de servitude, car il faut que l'inclination préside à l'heureux mariage de la littérature et du théâtre. A l'intransigeance jacobine de certains critiques, préférons la formule plus modérée de C. Berton. Constatant que le cinéma menace les genres populaires,

¹ Brisson, *Du Meilleur au Pire*, p. 142.

² Dullin dans *Art cinématographique*, I, p. 58.

celui-ci déclare : « Il restera au théâtre l'art des choses qui sans les mots resteraient incompréhensibles ¹. »

Annexer le vaudeville, le mélodrame, la pièce à grand spectacle, le drame d'action, séduire le grand public ne représente donc pas une mince victoire. La sous-estimer serait commettre une imprudence. Le nombre, certes, ne remplace jamais la qualité. Mais, perdant ces basses terres qui le relient à la foule, le théâtre rompt un équilibre qu'il a toujours tant de peine à établir entre la société et les exigences d'un art souverain. Il n'a pas le droit de se plaindre du public de notre époque. Si la poésie peut être recluse, il doit obéir à son destin scénier. Il n'a pas le droit de se réfugier au couvent. L'abri que la littérature et les livres lui accordent pour l'instant le préserve au plein de l'orage. Mais il sera contraint d'en sortir et de tenter sa chance.

L'égalité d'âme de certains dramaturges stupéfie donc à bon droit. Charles Méré est-il sérieux quand il affirme : « Le cinéma n'est pas une concurrence au théâtre. Il donne à ses adeptes le goût des spectacles dont bénéficie indirectement le théâtre ² » ? Il est vrai que Delluc, magnanime, pardonnait déjà les offenses d'autrui. « Le théâtre ayant fait beaucoup de mal au cinéma, le cinéma se vengera en faisant beaucoup de bien au théâtre ³. » Cela rappelle certains dictateurs qui protégeaient les pays conquis.

Quel miracle fera reflleurir sur la scène le crime et l'horreur, ruisseler la cascade d'aventures où l'amour, la trahison, le courage brillent en un vif arc-en-ciel ? Ces richesses n'ont pas encore tout à fait disparu du théâtre, mais, doublement compromises par la supériorité des ressources techniques de l'écran et la retraite à laquelle l'art dramatique est contraint depuis qu'il n'attire plus le gros public, elles ne trouveront bientôt plus à se loger ailleurs qu'au cinéma. Les grandes scènes ne font plus recette.

Sans imprudence, on pourrait imaginer que la sottise de la majorité des films, les coutures apparentes de leur trame, redonneraient une âme d'enfant aux spectateurs contemporains. Pourquoi n'éprouveraient-ils pas le même plaisir à voir le *Courrier de Lyon* et le *Signe de Zorro* ? Mais les publics du film et de la scène ne sont plus les mêmes. Le gros des bataillons qui chaque semaine emplissent les salles obscures n'occupe plus les théâtres. Les âmes simples préfèrent l'héroïsme à l'ironie. Elles rient à contempler les exploits des chevaliers du film, leurs yeux rougissent de l'infortune des héros. Moins ingénu, le public actuel du théâtre n'apprécie plus le mélodrame. Après une représentation du *Bossu* à l'Odéon, M^{me} Colette n'était pas dupe des applaudissements. « Il aime aussi, ce spectateur fin et fatigué, se prouver à lui-même sa naïveté et sa faculté de rajeunir. Mais je ne conseillerai à personne de se fier à ces émotions brèves. Il se lasse vite de sa propre fraîcheur, exploitée d'ailleurs, jusqu'à la nausée, par le cinéma ⁴. »

¹ Nouvelles littéraires, 22 novembre 1924.

² Méré dans FORD, *Bréviaire du Cinéma*, p. 105.

³ DELLUC, *Cinéma et Cie*, p. 132.

⁴ COLETTE, *op. cit.*, p. 234.

On s'étonne même que les genres populaires puissent encore végéter au théâtre, et Félix Gaiffe s'attendait à compter un plus grand nombre de morts et de blessés. Après l'autre guerre, « les anciennes formes ne disparaissaient pas complètement ni d'un coup, malgré la concurrence du cinéma et du music-hall qui répondaient parfaitement aux exigences d'un public cosmopolite ¹ ».

Mais les genres ont la vie dure. On ne supprime pas une habitude aussi aisément qu'on assassine un individu. Au reste, la santé des genres populaires n'inspire aucune inquiétude. Sur l'écran, ils ont acquis de l'embonpoint, l'apparence de la jeunesse. Leurs personnages y courent plus vite et avec moins d'essoufflement. Le seul malade, car il y en a un, c'est le théâtre. Le cinéma ne lui rendra pas ses prises de guerre et l'on ne considère pas cet appauvrissement comme un bénéfice.

Supprimant tous les *Mystères de Paris*, tous les *Vingt-huit jours de Clairette*, on assainit la morale d'un art. Les œuvres libertines forment en effet de si gros bouquets qu'on voit sans regret s'en faner quelques fleurs. Gabriel Boissy publia dans *Comoedia* une longue liste de titres qui font songer à des viandes avariées et dont les plus innocents sont *Vierge et Grand-mère*, *Les Dessous de la dame du dessus* et *Je suis trop cochon pour moi* ². Mais toutes les féeries, tous les drames d'aventures, tous les vaudevilles n'offensent pas les honnes mœurs. On ne guérit pas un malade en le tuant.

L'intransigeance des Savonarole n'anime pas ceux que réjouit l'épuration du théâtre par le cinéma. Ils songent plutôt à l'hygiène artistique qu'à la santé morale. Certaine production les chagrine, où l'industrie l'emporte sur le souci littéraire, mais on ne supprimera jamais ce théâtre fabriqué en série. La force matérielle de l'art dramatique diminue dans la mesure où le cinéma s'empare de toute cette médiocrité. Il ne faut pas donner aux foules des vins frelatés, mais l'anémie des genres inférieurs rend plus manifeste encore le paradoxe d'une époque démocratique qui n'a pas trouvé sa forme théâtrale, plus vif le danger que représente le cinéma.

¹ Voir GAIFFE, *Le Rire et la Scène française*, pp. 260 à 269.

² Voir LLAUSU, *Autopsie des Spectacles*, pp. 70 à 72.

INVERTÉBRÉS

L'auteur proclame, non sans orgueil, que sa pièce n'en est pas une, car il ne s'y passe rien : image même de nos passions d'aujourd'hui¹.

Le métier, discrédité par l'unanimité intellectuelle de ceux qui le possédaient en dernier lieu et accablé par l'audace de ceux qui ne le possédaient pas, s'est perdu dans la pratique aussi bien que dans l'opinion².

Vertus papillotantes, les pouvoirs d'analyse du cinéma ont-ils porté atteinte à l'art même du théâtre, qui vit de synthèse ?

Chaque fois qu'une pièce de théâtre développait son action sur le plan horizontal, la distribuait en tableaux, renonçait à la cohérence, supprimait l'enchaînement des causes et des effets, on prit l'habitude d'en accuser Shakespeare et le cinéma. Cette confrontation du grand poète et du film connaît déjà l'usure des poncifs. Parce qu'elle est formelle, touche à la structure extérieure du drame, l'influence de l'écran frappe les observateurs les moins attentifs, mais il n'est pas difficile d'attribuer quelques autres pères spirituels à cette mode du théâtre d'aujourd'hui.

Au reste la *coupe en tableaux* qui obtient aujourd'hui un si vif succès représente l'indice le plus grossier d'un phénomène beaucoup plus général. C'est la façon de traiter l'action qui subit peut-être de grands bouleversements. En dernière analyse, il faudrait poser le problème des frontières du théâtre. Celles-ci semblent en effet se déplacer depuis qu'aucune autorité ne les maintient et que le vent du cinéma souffle dans le pays du drame et de la comédie.

Mais si l'on accorde tout d'abord son attention à la coupe en tableaux, il est bien évident qu'il faut proposer aussitôt un certain nombre de *distinguo*. Les *Nuits d'amour* de Jean de Létraz, les *Histoires de France* de Sacha Guitry, la *Maya* de Cantillon, *Le Jour* de Bernstein, *Les Ratés* de Lenormand, le *Donogoo Tonka* de Jules Romains, la composition rayonnante du *Soulier de Satin* de Paul Claudel ont pour seul trait commun une action que leurs auteurs ont voulue fragmentée ou diverse. Aux différences de talent s'ajoutent celles qui opposent une technique relâchée à un art exigeant, la nature des moyens et des buts poursuivis, celles aussi des genres dramatiques auxquels on applique cette dispersion, volontaire ou non, réelle ou apparente. On rougirait de souligner des dissemblances qui éclatent aux yeux, si celles-ci n'offraient d'utiles

¹ RAGEOT, *Sans unique*, p. 12.

² VALÉRY, *Pièces sur l'Art*, p. 186.

points de départ à la réflexion. En effet, le danger que le poids et le succès du cinéma font courir au théâtre inquiète ou réjouit si fort certains esprits qu'ils retrouvent partout les signes de son action. Ils exagèrent l'effet d'un pouvoir déjà grand. La simple énumération des exemples que l'on vient de donner prouve déjà qu'il faut user de certaines précautions dans les recherches de paternité.

Considérant le nombre et l'insistance des soupçons, le bon sens cependant voit dans le film le coupable présumé. Les amis de l'écran eux-mêmes admettent avec plaisir que leur art n'est pas étranger au changement de structure du drame ou de la comédie. Pour Cavalcanti, « le cinéma prépare à l'art dramatique moderne un public qu'il n'aurait pas eu sans lui. Alors que la coupe en actes était logique à l'époque où le théâtre racontait uniquement des histoires d'amour, la coupe en tableaux maintenant s'impose ». Il se garde de donner les raisons qui justifient cette nécessité et ajoute, soucieux de nuance : « Au reste est-ce là uniquement une conséquence du cinéma ?¹ » Sans scrupule, ce dernier n'attribuerait à aucune force rivale cette puissance de désintégration s'il écoutait la voix désolée de M^{me} Colette : « Humble, le théâtre tend naïvement vers des formules cinématographiques..., tandis que le cinéma nasille et touitruie, le théâtre recourt à la mimique, ou s'effrite en tableaux projetés, si j'ose dire, sur un fond de décor unique qui ne les retarde point². »

La souplesse technique de la caméra devait impressionner les gens de théâtre. Pour certains, elle symbolisait l'indépendance. Cette rupture des anciens cadres définissait même le nouveau moyen d'expression : « L'on ne vit en lui que le moyen de multiplier les scènes et les décors d'un drame, d'agrandir à l'infini les plateaux des théâtres et de renforcer l'action dramatique par des changements à vue³. » Dès lors, on n'hésite plus à déceler l'influence du cinéma chaque fois qu'un écrivain renonce à l'architecture traditionnelle. Antoine, qui rend compte de *Tante Marie*, texte en 8 tableaux de M^{me} Anne Valray, assure qu'on parlera certainement encore de cinéma à ce propos, mais pourtant la vieille résistance contre les œuvres en multiples tableaux commence à s'atténuer, cette formule n'a point empêché *Prière pour les Vivants* de M. J. Deval de s'imposer comme une des pièces capitales de la saison. On pourrait encore rappeler d'autres succès de ce genre. « Comme certains procédés font croire à la liberté du génie, il ne craint pas de conclure : « D'ailleurs Shakespeare et Musset, eux aussi, ne faisaient-ils pas du cinéma ?⁴ »

On ira moins vite en besogne que le fondateur du Théâtre Libre. Le spectre du cinéma ne surgira pas nécessairement de tous les textes dont la composition dramatique est irrégulière. Ne faut-il pas considérer comme des cas douteux ceux ressortissant aux genres qui invitent naturellement au vagabondage ?

¹ Cavalcanti dans *Revue du Cinéma*, 8 mars 1930.

² Colette dans *Revue de Paris*, 1929, VI, p. 454.

³ *Cahiers du mois*, 16/17, p. 61.

⁴ Antoine dans *L'Information*, 23 mai 1934.

L'ordre de l'histoire est celui de la succession. Il contraint l'art dramatique à des accommodements que la rigueur de ce dernier n'aime guère. Mais G. Lenôtre et H. Cain n'ont pas pensé à Hollywood quand ils composèrent cette série d'estampes à la gloire des *Grognards*. Ni M. Grillet, qui consacre à la vie de *Rachel* quelques tableaux rapides, rendant à la scène celle qui l'illustra. On n'accusera pas davantage Léo Larguier de péché cinématographique. Sa pièce sur *Les Bonaparte* est du théâtre sans génie. Elle ferait un méchant film. Peut-être Romain Rolland ne doit-il rien non plus aux studios quand il découpe ses fresques d'histoire en tableaux et demande qu'on laisse « toute liberté à l'imagination créatrice du poète ¹ ».

Cependant l'esprit hésite dans certains cas. Les trente-six tableaux du *Sang de Danton* de Saint-Georges de Bouhélier doivent-ils leur nombre aux aspects changeants de l'histoire ou à la séduction du film ? On accordera à l'auteur le bénéfice du doute. Pourtant la critique avait remarqué que ces « tableaux se succèdent comme dans un film quelconque ² ». Mais on regrette toute mansuétude quand on surprend ce même Saint-Georges de Bouhélier charcutant des chefs-d'œuvre selon le mode cinématographique. Pour les représentations d'*Œdipe* au Cirque d'hiver, il « a coupé en morceaux la tragédie de Sophocle dans l'intention de la rajeunir » et de « nous donner un mystère du XII^e siècle ³ ». Il est donc malaisé dans le domaine de la pièce historique de rendre à César ce qui appartient à César. La nature même de l'histoire se montre rebelle à la composition dramatique, propice à l'écran, puisqu'elle-même est un film. Elle fournit au spectacle le pittoresque du cadre, mais le poète doit la violenter pour nouer la tragédie.

Que dire du livret, prétexte à mise en scène, auquel Sacha Guitry donne le beau nom d'*Histoires de France*, du *Pasteur* et du *La Fontaine* du même auteur, de l'imagerie qui permet à Paul Fort de ressusciter *Louis XI*, de la fresque aux couleurs violentes où François Porché évoque le *Tsar Lénine* ? Le cinéma inspire-t-il ces albums ? Une muse mauvaise conseillère a-t-elle murmuré au premier d'ouvrir toutes les ressources matérielles de la scène pour rivaliser avec le luxe de l'écran ? L'inexpérience et la profusion lyrique ont-elles engendré la forme un peu lâche du second ? Le sujet lui-même obligeait-il le dernier à disperser l'action ? Tous les emprunts à l'histoire constituent des cas ambigus. On y distingue seulement l'amitié des écrivains pour une structure et des moyens dont use le cinéma, le désir d'accorder une grande importance aux moyens qui occupent les dernières places dans la hiérarchie théâtrale. Il faudrait parler des affinités électives qui les rapprochent du film, mais on ne prouve pas qu'une filiation directe unisse le cinéma à ce genre de production.

A tous les textes dont la mise en scène exige une grande opulence dans la décoration, on appliquera les mêmes remarques. Les vingt et un tableaux de la féerie *Sin* de Maurice Magre restent para-cinéma-

¹ ROLLAND, *op. cit.*, p. 119.

² M. MARTIN DU GARD, *op. cit.*, p. 191.

³ DURECH, *Le Théâtre 1918-1923*, pp. 210 et 211.

graphiques et ne présentent qu'une imprudence, réussie d'ailleurs aux dires des spectateurs¹.

L'absence de rigueur dans la construction, la subordination de l'intrigue au décor ne peuvent passer pour des vertus. Quand le théâtre n'est plus qu'un spectacle, il s'oriente vers le cinéma. Il abandonne ses armes sans conquérir celles de l'adversaire. Il suffira d'indiquer que le metteur en scène est souvent complice de certaines désintégrations. « Les auteurs eux-mêmes, selon Emile Fabre, sont prêts à flatter cette manie du régisseur. Pour lui permettre de montrer son ingéniosité, ils morcellent en 15 ou 20 tableaux des pièces qui ne comporteraient que cinq actes². » D'autres voient dans ce maire du palais de l'art dramatique un libérateur plutôt qu'un ambitieux. Bernard Diebold, dans son admiration pour Piscator, estime que « le metteur en scène délivre l'auteur du soin de réaliser artificiellement l'unité de temps et de lieu³ ». Voici l'artiste et l'artisan accusés solidairement. Mais il semble bien que le virus filtrant du cinéma soit à l'origine de ces tumeurs malignes. « Ce qui me paraît plus grave, dit E. Fabre, c'est que, par assimilation avec le cinéma qui est un art d'essence différente, le metteur en scène a souvent et délibérément jeté l'art dramatique dans le spectacle⁴. »

Mais il est d'autres cas où le cinéma sera lavé de tout soupçon, car le choix de la coupe en tableaux peut être dicté par cent motifs. Le mépris avoué de la psychologie, l'abondance lyrique dont les torrents brisent toute contrainte, le désir manifeste de composer un poème dramatique qui rende des comptes à la seule littérature, celui de jeter bas certaines barrières, la négligence, l'incapacité conseillent au poète une forme plus souple ou plus relâchée.

Tête d'Or ou *La Ville* n'empruntent au film aucun élément de leur structure, bien que Claudel n'ait pas fait mystère de sa sympathie pour le cinéma et qu'il en ait même prévu l'emploi dans *Christophe Colomb* et *Tobie*. La composition de *Tessa* ne rappelle pas l'esthétique de l'écran, même si Giraudoux écrit par la suite les deux scénarios de *La Duchesse de Langeais* et du film de *Béthanie*. Dans *Miguel Mañara* de Miloscz, les tableaux se juxtaposent selon l'inspiration du poète qui procède par thèmes successifs. Obey voulut seulement que le lyrisme ne rencontrât pas d'obstacle dans *La Bataille de la Marne*, écrite « à la manière d'un oratorio sans musique, pour chœur et soli ». Quand *Les Hommes* de Paul Vialar diluent leur force dans dix tableaux, l'auteur désire évoquer la guerre de 1914 et confie à la scène ce que l'épopée ou le poème accueilleraient avec plus de plaisir. On n'affirmera pas toutefois que l'écran l'a séduit, et pourtant « c'est dans ce genre de spectacles qu'on aperçoit — hélas — la supériorité du cinéma ».

Imprudence ou refus de toute contrainte, quand Jacques Chabannes consacre dix étapes à son *Pèlerinage*, « drame intérieur projeté hors

¹ *Débats*, 31 octobre 1921.

² FABRE, *Le Théâtre*, p. 143.

³ Diebold dans *Revue de Paris*, 1929, II, p. 448.

⁴ FABRE, *op. cit.*, p. 143.

de soi¹ ? On ne tranchera pas le problème, mais on écartera l'idée même d'une complicité du cinéma.

Enfin ce dernier réserve sourires et bénéfices à l'heureux Sacha Guitry, mais les défauts de structure des œuvres du prolifique auteur sont-ils dus à l'attrait des images mouvantes ? Il semble plutôt que, selon le mot cruel de F. Mauriac, « c'est par l'absence de sujets que toutes ses comédies se ressemblent² ». Comme ses nuées « sont gracieuses et sans poids, M. Sacha Guitry peut en former, sans qu'elles s'écroulent, les édifices les plus imprévus³ ».

Qui veut déceler l'action du cinéma sur l'architecture théâtrale ne doit donc négliger aucune précaution. Cette influence existe. Personne ne la conteste. Elle représente sans doute la plus efficace des forces qui amollissent, brisent parfois les moules dramatiques, mais, dans le désordre de la désintégration, il est malaisé de l'isoler avec la rigueur dont usent les chimistes. Pour qu'un témoignage fût irrécusable, il faudrait l'aveu des auteurs. Quelques-uns seulement consentirent à le faire. Sans trop de scrupule aussi, l'on admettrait la présence du mal cinématographique dans quelques cas précis : celui, par exemple, d'un écrivain qui a déjà donné des preuves de son habileté ouvrière et cède consciemment à la dispersion. Mais on n'administre aucune preuve, on ne nourrit que des soupçons, si toute architecture trouve l'écrivain hostile et si la désintégration paraît achevée. « Conforme à la vie, déclarent Louise et Edouard Antant-Lara, la comédie spontanée moderne ne connaît ni commencement, ni fin, ni sujet, ni péripéties, mais seulement des réactions enchaînées de personnage à personnage dans les modalités relatives d'un cas. » Et ceci encore qui ne manque pas de verve : « Elle est dégagée de toute structure arbitraire, parce que mosaïque, tandis que la comédie écrite, attachée à l'affabulation, quelle qu'elle soit, est toujours l'esclave d'un enchaînement ordonné⁴. » Pour mesurer l'exacte ampleur de l'influence du film dans ce domaine, on n'évitera donc pas un détour. Il faudra passer en revue les alliés du cinéma qui participent à cette offensive générale dont la liberté ou la décomposition du théâtre restent l'enjeu. Surgissent de toutes parts les secours qui renforcent la puissance de choc de l'écran. La littérature en fournit. Les tendances générales de l'époque lui témoignent de la bienveillance et, paradoxe, le théâtre lui-même ne se montre pas hostile à son rival.

Depuis le Théâtre Libre, la composition dramatique a mauvaise presse, et trois générations de dramaturges se sont succédé qui ne lui firent pas bon visage. Zola déjà donnait fortement de la voix pour qu'on rompit les chaînes : « Que cette action aille à gauche ou à droite, qu'elle importe ? Elle peut même cesser tout à fait, l'art reste, qui suffit à passer⁵. » L'éclat sans génie de Sardon, la virtuosité avec laquelle Dumas fils et Augier manœuvraient les câbles dramatiques, avaient énervé le Boulevard et les années n'ont pas calmé la colère de Jean-

¹ MORTIER, *op. cit.*, pp. 487, 450 et 443.

² MAURIAC, *Dramaturges*, p. 49.

³ *Débats*, 8 janvier 1923.

⁴ LARA, *Art et Action. Cours de comédie spontanée*, p. 4.

⁵ ZOLA, *Oeuvres critiques. Le Naturalisme au théâtre*, p. 324.

Richard Bloch qui rappelle dans un essai récent le mot terrible de Dumas fils : « Un homme sans aucune valeur comme penseur, comme moraliste, comme philosophe, comme écrivain peut être un homme de premier ordre comme auteur dramatique ¹. »

La vivacité de la réaction n'étonne guère. Il suffit au Théâtre Libre d'un peu de complaisance pour affirmer « le plus sérieusement du monde qu'une pièce n'a pas besoin d'être bien faite et qu'elle gagne même à être bâclée ² ». Aussi les tableaux qui éparpillaient la déchéance de *La Fille Elisa* choquèrent-ils déjà la critique. « Plus de sentiment dominant. Rien que des actes ³. »

Cinéma avant l'image, certain Boulevard émiettait sa force, préparant le terrain. Le théâtre de Donnay et de Capus s'insurge contre la rigueur des règles qui leur paraissent vidées de leur substance et propose aux foules parisiennes une sorte d'impressionnisme dramatique. L'audace bien tempérée de l'auteur d'*Amants* offensait déjà les amis de Sarcey. Donnay n'écrit pas toujours « des pièces de théâtre, ce sont des récits amusants pour accompagner des ombres chinoises », et « des scènes dramatiques ne suffisent pas à faire un drame, il faut une progression ⁴ ». Donnay aplanissait donc les sentiers sur lesquels gambaderont les écrivains plus jeunes. En 1935, la critique note que sa « désinvolture les a incités à négliger la composition indispensable à la scène ⁵ ». Capus lui aussi amollit ce qui était trop dur. « Et la profanation, dit-il, c'était qu'un romancier, qu'un journaliste ou qu'un poète se permit d'écrire une pièce qui ne fût pas conforme aux règles ⁶. » On n'a pas oublié que cet aimable auteur n'aime guère les conclusions abruptes. Le chroniqueur qui donne son avis sur *Les deux Hommes* connaissait-il Tchekhov ou Jean-Jacques Bernard ? Il déclare avec résignation : « La mode est aux fins qui ne finissent rien, suivons la mode ⁷ ». Les films aussi évitent les conclusions brutales. Devant l'architecture parfaite des *Temps difficiles* de Bourdet, M^{me} Colette ne veut pas qu'on impose des limites à l'imagination du spectateur. Celui-ci doit trouver « l'occasion de douter, d'espérer, de construire par caprice ». Au reste « y a-t-il plus de raison de finir que de commencer ? ⁸ ».

Paillettes d'esprit, miettes d'observations fines, le théâtre de Duvernois se refuse lui aussi à l'unité. Dans la grisaille de l'âme que la volonté ne soulève pas, Tristan Bernard, comme les dames font de la tapisserie, pique infatigablement des mots et de minces sentiments. Pour Paul Blanchart, qui ne le hait point, ses « pièces sont devenues en leur ligne générale plus sinueuses, plus capricieuses, d'une souplesse qui, pour l'observateur superficiel, risquerait de passer pour de la négligence ⁹ ».

¹ BLOCH, *Destin du Théâtre*, p. 37.

² *Revue des Deux Mondes*, 1919, LI, p. 257.

³ LEVRAULT, *Le Théâtre des origines à nos jours*, p. 312.

⁴ BENOIST, *Le Théâtre d'aujourd'hui*, pp. 11 et 39.

⁵ *Nouvelles littéraires*, 14 novembre 1925.

⁶ CAPUS, *Boulevard et Coulisses*, p. 25.

⁷ SOLVAY, *L'Évolution théâtrale*, p. 110.

⁸ COLETTE, *op. cit.*, p. 146.

⁹ BLANCHART, *op. cit.*, p. 36.

Sous l'épiderme fleuri de toutes ces œuvres se dissimule un système osseux sans calcium et qui se déroberait à la radiographie. F. de Curel lui aussi n'a-t-il pas plus de raideur que de solidité, plus de principes que de science dramatique ? On brise les cadres et le cinéma ne serait-il pas du théâtre sans lois ?

Les poètes aussi désintègrent ce qui déjà n'avait pas de solidité. Néo-symbolistes, bardes qu'entraîne la seule fantaisie, ils manifestent peu de goût pour un idéal qu'Augier avait réduit à un exercice de grammaire. Échos de l'âme, pressentiments insaisissables, mystère des chambres obscures de l'âme, l'esthétique de Mæterlinck fuit la condensation des sentiments. Au tragique des arpenteurs et des géomètres, elle oppose celui des mystiques, l'être à l'action. « Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. » Les poètes entr'ouvrent les portes de la nuit. « Mais voici le point essentiel : ce qu'ils nous ont fait entrevoir en passant, ne pourrait-on tenter de le montrer avant le reste ? »

Ambition que la poésie accompagne parfois, mais que guette le danger de l'uniformité. Dans toute une série de pièces de Mæterlinck, les noms propres sont interchangeable. Une seule angoisse occupe les personnages. L'événement les dissout. Desdémone et Bérénice, Alceste et Perdican, vous êtes bien frivoles. « Que peuvent me dire des êtres qui n'ont qu'une idée fixe et qui n'ont pas le temps de vivre parce qu'il leur faut mettre à mort un rival ou une maîtresse ?¹ » Ingénument, d'autres poètes ne plaident même pas le procès qui doit condamner toute architecture. Le lyrisme se suffit à lui-même. Quand souffle l'esprit, « on parle trop d'un métier nécessaire, de secrets de métier à posséder² », dira Paul Fort.

Légitimes ou non, toutes ces tendances doivent aboutir à la désintégration. Avant que Bourdet, Martin du Gard, Jules Romains, Mauriac et quelques autres ne donnent en exemple leurs qualités ouvrières, le seul effort qui remette en honneur la volonté d'architecture reste celui de Bataille et de Bernstein. Le mauvais goût, la violence un peu fruste, l'anémie littéraire dont les rafales de passion ne chassaient pas l'odeur, jetèrent encore le discrédit sur les vertus organisatrices. Bien pis, la mode, les apports de la psychologie, l'influence du roman, celle du cinéma soumièrent les dernières résistances. On connaît l'évolution des deux auteurs du Boulevard, de Bernstein surtout, dont les pièces renoncèrent bientôt à leur fermeté de structure. Ce cas très typique mérite d'autant plus d'intérêt que le tempérament des deux dramaturges s'oppose à cet éparpillement. On y reviendra quand on aura montré chez leurs successeurs non pas seulement l'absence d'une composition sévère, mais l'orgueil du désordre.

Peu importe si les œuvres de Kistemækers n'ont en général pas de colonne vertébrale. Hélas, des dramaturges plus proches de la littérature craignent aussi les méfaits de l'ossification. Sarment rêve

¹ MÆTERLINCK, *Le Trésor des Humbles*, pp. 162 et 167.

² Dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 28 juin 1923.

d'Hamlet, mais son néo-romantisme nage plus à l'aise dans « le genre de composition, disons mieux : l'absence de composition qu'affectionne la jeune école ¹ ». Gardien des lois, Paul Souday goûta comme tout Paris le premier acte de *Je suis trop grand pour moi*, qui reste cependant « purement épisodique, puisqu'il n'expose ni l'idée, ni l'action ² ».

La pudeur et le sourire à peine triste de J.-J. Bernard colore de teintes fines le silence que le dramaturge fait parler sur la scène. Cependant *Denise Marette* est « moins une pièce que l'ébauche d'une pièce » et la critique déjà n'est plus habituée à la perfection technique. « Il semble que les jeunes auteurs comptent un peu trop sur la collaboration du public pour achever l'œuvre qu'ils se contentent d'esquisser d'un dessin sommaire ³. » Les joues de *Martine* sont presque aussi roses que celles de la Rosette d'*On ne badine pas avec l'amour*. Néanmoins, l'action reste linéaire, s'étale dans « une série de tableaux que l'auteur, s'il l'avait voulu, aurait pu multiplier à l'infini ⁴ ». La muse d'Acbard rit dans les guinguettes. Elle suit en dansant les chemins de traverse, et l'on ne résiste pas à la jeunesse de *La belle Marinière*, « cette pièce qui n'en est pas une ⁵ ». Frotté d'un peu de surréalisme, Salacrou, dont on ne conteste pas le talent, se compromettrait s'il ne riait au nez de Sarcey-Sardou. Dans *Patchouli*, « l'essentiel de la pièce se passe dans les entractes ou, au cours de l'acte, dans la coulisse ⁶ ». Il arrive que Stève Passeur ne contienne pas sa fantaisie d'une main très énergique. On ne rame pas toujours pendant les promenades en bateau, surtout quand la barque s'appelle *A quoi penses-tu ?* Ce que les défuntées époques baptisèrent laisser-aller à les couleurs du charme aujourd'hui. « Ses pièces... ne sont pas ce qu'on appelle des pièces bien faites et fort heureusement ⁷. »

Les cas se ressemblent tous. A quelques exceptions près, toute cette production, qui ne manque pas d'intérêt, hésite entre plusieurs degrés de l'informe. On pense à du cartilage dramatique. Le Boulevard emboîte le pas derrière les jeunes auteurs. Paresse ou cocktail au goût du jour, désinvolture ou cinéma, chez Savoir dont la facilité garde de l'éclat ? *Passy 09-11* est une sorte de comédie annelée. Il faut donc admettre que « nous avons désarticulé l'œuvre théâtrale jusqu'à la réduire à une simple juxtaposition ⁸ ». Cinéma. Pourquoi H. Jeanson, qu'entraîne déjà le rythme du film, proposerait-il une syntaxe à une époque qui n'en veut pas ? Sa comédie *Toi que j'ai tant aimée*, « 3 sketches avec 3 formes de dialogue ⁹ », est une maison légère pour laquelle on n'usa d'aucun ciment. C'est un film qu'on déroule au théâtre.

On aurait évité l'ennui d'une énumération s'il n'avait fallu montrer de façon précise non seulement que le théâtre d'entre les deux guerres

¹ *Mercur de France*, 1924, XXX, p. 944.

² *Revue de Paris*, 1924, II, p. 918.

³ *Mercur de France*, 1925, XXX, p. 709.

⁴ *Le Temps*, 15 mai 1922.

⁵ *Revue des Deux Mondes*, 1929, LIV, p. 470.

⁶ *Nouvelle Revue française*, 1930, XXXIV, p. 438.

⁷ J.-J. BERNARD, *op. cit.*, p. 74.

⁸ RAGEOT, *Prises de vues*, pp. 214-215.

⁹ *Nouvelles littéraires*, 6 octobre 1924.

ressortissait en général au genre invertébré, mais que ce refus de structure passait souvent pour un ornement. Dans toute cette confusion qui chatoie, Bourdet, excellent architecte, paraît nne sorte d'aérolithe. On constate partout « la volonté de ne plus faire de pièces ». « Un dramaturge qui met en ordre les observations, qui compose son œuvre, choque et déconcerte ¹. »

Le hasard n'engendre pas ce désordre dans lequel on salue la liberté. De grandes forces secouent l'art dramatique. Mais les remous de l'actualité permettent mal de les distinguer. On cherche à légitimer l'anarchie par de méchants arguments. Les enfants attaquent leurs pères ou leurs grands-pères, que leur faiblesse rend d'ailleurs vulnérables. Le cinéma et l'évolution générale de la littérature font pencher le vaisseau, mais les marins coupent les cordages pour mieux naviguer. Henri Bataille avait fait une remarque étrange et sa naïveté intellectuelle donnait à celle-ci la dimension d'une découverte. Ce sont les personnages « qui doivent conduire la pièce, non la pièce qui doit les conduire ». « La vie bête, adorable, inconsciente et pour cela sublime ² » inspirait cette esthétique de démolition. Nombre de contemporains ont admis ce credo. C'est au nom de la vie aussi que G. Baty prêche la décomposition. « La belle scène existe rarement dans la vie et, bien que la plupart des spectateurs la jugent essentiellement dramatique, elle est presque toujours pure immobilité ; on semble marcher, mais on s'agite sur place ³. » Qui aura le front de rappeler à l'audacieux metteur en scène que l'art implique une domination de la vie à laquelle les sinuosités du roman lui-même ne sauraient se soustraire ? Son désir de marcher à tout prix n'évoque-t-il pas la fuite des images au cinéma ?

Il est permis de ne pas accorder à Augier, à Dumas fils, à Scribe, les mêmes honneurs qu'à Sophocle ou à Calderon. Quand une règle devient une recette, pourquoi lui obéir ? Les lois du théâtre qu'on invoquait sans cesse ne sont écrites nulle part. Mais on en arriva à douter de leur existence. La réaction fut trop vive, et l'oscillation du pendule si forte qu'elle euraya le mécanisme de l'horloge. Il reste évident que l'œuvre dramatique doit s'assujettir à de nombreuses contraintes, qu'elle ne peut confondre son destin avec celui de la poésie et du roman sans perdre son autonomie. Jules Romains, dans un article déjà ancien, sépare, d'un jugement très sûr, les parties pourries des éléments dont le temps ne peut détruire la nécessité. « Nous vivons sur une idée des lois du théâtre qui nous paraît à la fois sûre et ancienne et qui n'est en réalité que le fruit d'une longue décadence. » À tous les industriels du Boulevard, nous discernons « un éloge très inmérité en leur attribuant la connaissance et la pratique de ces lois internes ⁴ ». Et il déplore que notre époque ignore l'architecture.

Trop de rigueur essouffle un art. Mais où sont les bienfaits de l'anarchie ? « Il ne nous est plus permis de déclarer : ceci est du théâtre et

¹ RAGEOT, *Sens unique*, pp. 45 et 38.

² BATAILLE, *Ecrits sur le Théâtre*, pp. 170 et 159.

³ BATY, *op. cit.*, p. 115.

⁴ *Mercur de France*, 1918, CXXX, p. 583. Voir aussi les pages excellentes que BRISSON consacre à ce problème : *Le Théâtre des années folles*, pp. 163 et 164.

cela n'en est point », déclare Ghéon. Il hisse même le pavillon noir des pirates : « En l'absence de règles fixes, unanimement acceptées, nous avons donc à notre disposition toutes les formes possibles d'art dramatique et nous pouvons, nous devons en user. » Dès lors, le cinéma peut tout se permettre. Déjà son rival a capitulé. La révolte de l'auteur du *Pauvre sous l'Escalier* ne manque pas de virulence, mais ses objectifs restent vagues. Grâce aux progrès techniques de la mise en scène, on peut tout jouer aujourd'hui : *Madame Bovary* ou *Manon Lescaut*. Les frontières du théâtre coïncident désormais avec les confins de toute littérature. Et Ghéon ajoute : « Si l'homme vit, si le dessin de sa destinée est lisible, si les tableaux successifs forment un tout signifiant, la pièce est bel et bien construite ¹. » D'un même trait de plume, il définit ainsi roman, film et drame.

Le cinéma surprend donc le théâtre à une heure où ce dernier doute de lui-même, hésite devant les horizons d'une liberté qu'il veut absolue, récuse son resserrement et sa force. Mais les mille visages du roman proposent encore leurs tentations à l'art dramatique. Le théâtre, hélas, ne parviendra jamais à marcher aussi lentement, à refléter l'âme humaine dans autant de miroirs.

L'action parut un matériau grossier. Seuls les rustres usaient de pareil instrument. Aussi le théâtre, mauvais écolier, se mit-il à l'école du roman. Mais il dansait mal les figures trop compliquées que lui enseignait son maître. On sourit un peu quand la critique relève l'influence de Pronst et de Valéry Larbaud dans *Le Jour de Bernstein* ², car les seize tableaux de la pièce accordent une mince liberté au monologue intérieur et à la recherche du temps perdu. L'inquiétude saisit à peine l'esprit si l'on apprend que Lenormand dans *Les Ratés* a composé un roman théâtral en quatorze tableaux. On donne le prix qu'elle mérite à l'audace d'écrire un mauvais roman dans une mauvaise pièce. Toutefois, le danger constitue une vraie menace quand les docteurs de la loi codifient ces erreurs et quand la psychologie nous habitue à « considérer la vie comme une succession d'états ³ ». Si le roman peut fréter d'assez souples embarcations pour naviguer dans les atolls de la personnalité, le théâtre, moins habile nageur, va se noyer. Il devra cependant tenter ces impossibles périples, puisque la mode et la critique lui interdisent les jeux anciens. La personnalité qui se brise comme l'atome « éliminerait-elle de la littérature, non seulement toute étude de caractères, mais encore tout sujet impliquant le progrès spirituel d'un personnage ? Autrement dit, les conflits de la volonté perdraient-ils toute raison d'être et laisseraient-ils toute la place à des conflits d'intelligence ? ⁴ » Les Shakespeare de demain n'écriront donc que des Hamlet, les Corneille devront se taire et quelques Pirandello acrobates tireront sur des ballons en traversant la corde raide. Mais il faut que l'esprit mène cette idée jusqu'aux dernières conclusions. La dispersion

¹ *Nouvelle Revue française*, 1921, XVI, pp. 745 et 746.

² M. MARTIN DU GARD, *op. cit.*, p. 126.

³ DANIEL-ROPS, *Notre inquiétude*, p. 109.

⁴ CRÉMIEUX, *Inventaires. Inquiétude et reconstruction*, p. 79.

du moi ne change pas seulement la nature ou la couleur du tragique : elle le supprime.

Si les romanciers se méfient de l'action théâtrale, cette nasse aux mailles trop lâches pour capter la fluidité vivante, les poètes la tiendront pour le péché majeur, le signe même du désordre. « La passion est humeur peccante, seulement parce qu'elle tend, par sa nature même, à gêner l'activité de l'âme profonde, centre et foyer de toute activité poétique. Au point de vue esthétique, ce qu'il y a de morbide dans la passion, ce n'est pas tel ou tel dérèglement particulier, c'est la passion elle-même, infirmité métaphysique pour ainsi dire¹. »

Il aura suffi d'indiquer la gravité des blessures que portent à l'essence du théâtre, à sa structure tout au moins, les forces hostiles du roman et de la poésie. Après Sardou, l'art dramatique voit dans toute contrainte non seulement une gêne, mais peut-être une sottise. Fontenelle n'avait-il pas déjà semé les germes de l'incrédulité ? « Il se pourrait bien faire que tout ce qu'il y a d'important pour le théâtre ne fût point réduit en règles, ou du moins ne fût pas fort connu². » Ce désir de briser les cadres, le théâtre le justifie par des arguments que lui inspire la littérature, le roman surtout. Comme lui, il voudrait jeter ses filets dans les profondeurs de l'inconscient, imiter l'ondeolement et les contradictions de la vie. Les richesses qu'il croit acquérir lui font oublier le danger qu'il court en se décomposant.

Il est donc difficile de peser d'une balance exacte l'influence du cinéma dans cette œuvre de libération ou d'ansarchie qui recule indéfiniment les limites du théâtre. *Le Simoun* de Lenormand doit-il la mollesse de sa structure à l'évolution même du théâtre qui supprime ses dernières entraves, à l'influence du roman, à celle du film ? On ne dispose pas toujours d'instruments d'investigation assez subtils pour donner une réponse précise.

Cependant le nouveau moyen d'expression a dû agir avec force sur son adversaire. Sa liberté technique absolue est sans doute le dernier terme d'une longue évolution. En outre, si le théâtre veut s'approprier certaines ressources du roman, il usera nécessairement de moyens qui rappellent ceux du cinéma. Brisant la rigidité de l'action, il la diluera dans un grand nombre de tableaux. Accordant une importance plus grande aux changements dans les lieux et les temps, un intérêt plus vif au cadre de l'intrigue, il aboutit à l'éparpillement cinématographique. A la synthèse, il substitue l'image. Il rejoint le cinéma qui étend son empire entre les terres du roman et celles du drame ou de la tragédie. L'action du film paraît d'autant plus dangereuse qu'il a des alliés partout et dans la place même. Si le théâtre a découvert la « coupe cinématographique » longtemps avant Louis Lumière, si Shakespeare, Musset ou les Espagnols ont créé des chefs-d'œuvre en tissant les fils dénoués de cette souple matière, le cinéma, avec toutes ses ressources techniques, conseille aux auteurs un emploi plus fréquent de cette formule. Les grands maîtres du passé ne renonçaient pas à l'unité drama-

¹ BRÉMOND, *Prière et Poésie*, p. 189.

² Cité par BRÉMOND, *ibid.*, p. 28.

tique. L'exemple du cinéma encourage un art vacillant à supprimer toute liaison, la syntaxe même de l'œuvre.

Même si ces auteurs subissent d'autres influences, on peut donc affirmer sans dénaturer les faits que *Mélo*, *Félix* ou *Le Jour* de Bernstein, *Cyclone* ou *Départs* de Gantillon, *La Vie d'une femme* de Saint-Georges de Bouhélier, *Le Simoun* ou *Les Ratés* de Lenormand représentent, avec cent autres et à des degrés divers, des échantillons de théâtre cinématographique.

Pour le même auteur la critique souvent bésite. S'agit-il d'un romancier égaré sur la scène ou d'un cinéaste qui ne dispose pas de tous ses moyens ? La question reste oiseuse, puisque le cinéma prête au théâtre sa technique pour tenter de traduire la diversité du roman. Bernstein avoue que le cinéma ne l'a « pas non plus laissé insensible et qu'il y a indiscutablement dans *Mélo* un film qui s'est ignoré longtemps, mais qui ne s'ignore plus ¹ ». Le dramaturge tentait une expérience : avec un métier solide il nouait fermement le début et la fin de la pièce, livrant le deuxième acte à la dispersion cinématographique. On peut adresser un certain nombre de reproches à l'art de Bernstein. Il n'est pas cependant, comme Paul Souday l'en accuse, le « jouet des impressions du moment, des rencontres, des paysages et des milieux, de sa folle imagination en des événements fortuits ² ». L'habileté du dramaturge exclut l'hypothèse d'une fantaisie déréglée et prouve du même coup l'attrait du cinéma sur Bernstein. Hélas, cette innovation technique ne correspond pas à un enrichissement. Juxtaposer, c'est renoncer à la hiérarchie des sentiments et « cette suite fragmentée d'épisodes cisaille le drame, l'absorbe et le fait disparaître ³ ».

Dans *Le Jour*, quand notre auteur risque sa chance sans compromis, adoptant une composition nettement linéaire, la critique lui attribue de plus nobles desseins. Il devient romancier. « Chaque scène est à la fois l'aboutissement et le départ de longs versants dont le détail ne nous est pas connu, mais que nous entrevoyons dans la nuit de l'entracte. » Le chroniqueur voit dans cet essai « le rêve d'un art nouveau », car « ce n'est nullement l'abdication du dramaturge devant le romancier qui s'éveille en lui ⁴ ».

Aucune différence technique entre les deux pièces. Plus franc dans le second cas, le procédé n'exclut pas l'idée d'un emprunt au cinéma. Sacrifiant à l'image, on abolit aussi de propos délibéré l'art des préparations, la motivation du drame qui paraissent les ficelles d'un métier, alors qu'elles en constituent l'essence. L'élégance consiste désormais à noyer dans la pénombre la lente évolution des sentiments, à les présenter comme des ruptures. C'est le cinéma, incapable de synthèse, qui donne au théâtre cette dangereuse leçon et qui trouve sa joie dans ces tableaux où la nuit s'oppose brutalement à la lumière. Dans *Félix*, « chaque acte semble indépendant et commence par une exposition des

¹ *Mercur de France*, 1929, CCXI, p. 425.

² *Revue de Paris*, 1929, II, p. 681.

³ BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 212.

⁴ *Débats*, 29 décembre 1930.

faits matériels qui se sont passés pendant l'entracte ou même qui sont entièrement nouveaux et inconnus ». Le plaisir du discontinu l'emporte-t-il sur celui, plus secret, qu'accorde l'architecture ? Bernstein, tous les dramaturges peut-être, aboutissent à une forme qui n'est « ni du théâtre, ni du roman, elle est de la vie spontanée et pantelante ¹ ». Cette dernière phrase définit aussi le cinéma.

La grâce de l'écran a touché nombre de dramaturges. Sur tous les degrés du talent le film exerce son action. C'est un caprice qui conduit les uns à l'imagerie et au cinéma littéraire. Ils y renoncent bientôt. D'autres cristallisent des tentations en credos littéraires, veulent donner force de loi à l'éparpillement qu'ils proposent. Tels sont les expressionnistes français, telle aussi l'éphémère école du silence dont J.-J. Bernard fut le prêtre discret, telle aussi la psychanalyse de Lenormand. Mal à l'aise dans le climat français, l'expressionnisme tira quelques pétards qui ne réussirent pas à illuminer nos nuits. Quand on l'a dépouillé de ses prétentions à la philosophie, le fantôme du cinéma surgit derrière chacun de ses articles de foi.

En Allemagne, où ces fleurs parurent très nouvelles, on vit même à côté du théâtre expressionniste un cinéma qu'animaient les mêmes spectres. Le *Caligari* de Robert Wiene et le *D^r Mabuse* de Fritz Lang offraient en un noir cocktail un mélange « de romantisme profond et de goût du sadisme, de la peur, de la secousse, cette jonction de la sexualité et de la mort ² ». Sur les scènes de Berlin, comme sur celles de New-York et de Prague, Hasenclever, Brecht, Toller, Čapek, Elmer Rice, O'Neill ne reconnaissaient pas tous le cinéma comme père spirituel. Tous lui empruntaient sa technique.

Sans doute définit-on avec peine un mouvement qui ne se constitua pas vraiment en école. Cependant, sous la diversité des formules esthétiques se dissimule toujours l'attrait du film. La branche américaine que représentent Elmer Rice et O'Neill veut « employer les moyens nouveaux pour faire apparaître visuellement au public un état d'âme, une transformation morale ou mentale ». Cette forme littéraire, malgré le talent des deux dramaturges, pratique le hara-kiri, car « il s'agit de suggérer au spectateur ce qu'on ne peut et ne veut plus lui faire entendre par des mots ³ ». A ces déclarations, le cinéma riait d'aise. Déjà Gaston Baty tendait à travers l'océan la main à ses frères d'Amérique.

Mépris de la psychologie, de l'individu, sensualité, goût de l'introspection, problèmes du moi assaisonnent l'expressionnisme allemand. Mais son absence d'architecture, ses courtes scènes qui mitraillent le spectateur, son dialogue tendant au monosyllabe rapprochent la scène du studio. On retrouve chez Brecht, Unruh, Hasenclever et Toller un art d'appréter la sance théâtrale que n'ont pas inventé Pellerin ou Lenormand : « Le goût et l'habitude de la figuration mentale des faits et des idées avec des images correspondantes en même temps que le

¹ RAGEOT, *Prises de vues*, pp. 77 et 80.

² BARDÈCHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 200.

³ JEAN-PROIX, *Le Théâtre d'art à New-York*, pp. 13 et 141.

goût et l'habitude de l'examen intérieur¹. » Actions qui se déroulent parallèlement et sans autres rencontres que celles du hasard chez Kaiser ou Brückner, volonté de dépasser l'infirme pouvoir des mots, rupture de la continuité dramatique chez O'Neill, personnages qu'on éclaire brusquement, car « l'instant est roi, *instans tyrannus* selon le mot de Browning² » : autant de gages d'amitié que le théâtre accorde au cinéma.

On ne dira pas ici les mérites ou les erreurs de l'expressionnisme en général, mais son insuccès relatif en France, échec qui semble dû à deux raisons. Ce désir de rendre visible l'invisible sans avoir recours à la parole donne la part du lion au metteur en scène. Enfin, on comprend mal l'obstination du dramaturge qui reste dans un théâtre au lieu d'émigrer dans un studio. Claude Berton a bien vu l'impasse dans laquelle s'engageait cette petite révolution : « Il s'agit de contempler l'homme à l'échelle extra-humaine, but suprême de l'expressionnisme. Pour y parvenir, il fallait une machine³. »

Ces procédés ne vivent que soutenus par le lyrisme ou le riche tempérament d'un écrivain. On admire à juste titre la puissance d'O'Neill par exemple. Mais ils encouragent aussi la paresse de l'imagination, prêtent une habileté factice à l'indigence, justifient le désordre. Après une représentation de *Feu à l'Opéra* de Georg Kaiser, Paul Souday renvoyait l'auteur au Grand Guignol en bougonnant : « Encore un qui se croit génial⁴. »

En France, les expressionnistes ne bâtissent qu'une chapelle au clocher minuscule. Pourtant ils en ouvrent toutes grandes les portes. Pour y entrer, il suffit d'avoir pratiqué « l'illumination, pour ainsi dire, d'une idée ». Et l'on annexe ainsi, sans les consulter, Tchekhov et Pirandello. On se souvient même tout à coup du *Théâtre ésotérique* de Joséphin Péladan. On prononce le nom de Claudel. Les militants du parti s'appellent Jean-Victor Pellerin et Lenormand. Jean-Jacques Bernard sympathise en silence, car son talent garde une réserve de bon ton. Maigre effectif. Mais cette avant-garde compte sur la protection d'un allié puissant, puisque l'on n'insistera jamais assez sur la portée du cinéma dans l'évolution de son grand frère le théâtre⁵.

Malheureusement, ni Jean-Victor Pellerin ni Lenormand n'ont le souffle des conquérants. Ils appliquent une recette capable tout au plus de désintégrer. Le premier déchiquette de la matière théâtrale et la réduit en découpage cinématographique. *Intimité, Terrain vague, Têtes de Rechange* : autant de pastilles acidulées que l'auteur fait croquer à G. Baty. On économise des mots pour augmenter l'importance du décor. F. Vandérem note sévèrement qu'« au théâtre comme ailleurs toute substitution des moyens matériels aux moyens spirituels constitue pour l'art une perte sèche⁶ ». Sur la scène on feuillette trop lentement ces albums

¹ Berton cité par LAURET, *op. cit.*, p. 124.

² *Mercure de France*, 1926, CLXXXV, p. 53.

³ *Revue de Paris*, 1930, III, p. 949.

⁴ *Revue de Paris*, 1924, II, p. 229.

⁵ *Nouvelles littéraires*, 1^{er} novembre 1924.

⁶ VANDÉREM, *Le Miroir des Lettres*, V, p. 162.

d'images, on y supporte mal l'antisyntaxe. « Peut-être qu'au cinéma ? chuchote Maurice Martin du Gard, le cinéma muet de préférence ?¹ »

Tout cela manque de sérieux. Mais le film entretient d'autres amitiés en terre étrangère et l'on citera le nom de Gantillon. C'est avec G. Baty encore qu'il joue des divertissements à quatre mains. A son crédit on peut porter un certain pouvoir d'évocation. Au temps où l'inquiétude tremble dans toutes les âmes, il sait dire la nostalgie des *Départs*, mais les poèmes se composent avec des mots plutôt qu'avec de la toile et de la colle. Cependant *Maya* n'est pas une œuvre vulgaire. L'écran nous a si bien habitués à la fuite des images que nous acceptons cette suite de tableaux, alors qu'elle « eût semblé il y a une quinzaine d'années presque une mystification de carnaval² ». A la fin du premier acte de *Cyclone*, le silence de l'écrivain cède la parole au metteur en scène. « Le cyclone parle toujours, l'élément spectacle triomphant joue son rôle éloquent et muet et l'on sent fort nettement que le drame continue. » Pourra-t-on parler de cinéma de qualité supérieure, demande M. Brillant ? Cette astuce scénique ne bouleverserait pas l'esprit, si ce même commentateur n'ajoutait : « Baty développe le texte, il en extrait ce qu'il contient véritablement, mais qu'il ne peut exprimer lui-même³. » Inutile désormais de signaler le danger.

Egailés dans le maquis théâtral, quelques isolés pratiquent une guerre d'escarmouches pour défendre l'expressionnisme. Les sketches de *Terminus* de H. Soumagne, les *Passions de fantoches* ou *La Belle endormie* de Rosso de San Secondo unissent un excès de littérature, la volonté de se trouver dans le peloton d'avant-garde et le souvenir du cinéma. Comme G. Kaiser, le dernier nommé de ces dramaturges a même découvert « la tragédie qui se forme entre personnages déjà entraînés dans une autre tragédie. Dans un tel système, le mouvement, au lieu d'être uniforme, est accéléré et le pathétique s'accroît comme les quatrième⁴ puissances⁴ ».

Tous ces essais doivent l'existence à un double désir de leurs auteurs : celui d'augmenter la richesse visuelle du spectacle et celui d'exploiter les ressources du mouvement. On évitera pour l'instant de discuter le premier de ces objectifs, qui offre de franches lippées au metteur en scène, mais il n'est pas inutile d'indiquer que le second ressemble à une chimère. Multipliant les possibilités de l'action, on la divise nécessairement. Accroître l'importance de l'élément matériel, c'est rendre plus malaisée la représentation. Toute l'électricité du monde ne rendra pas les décors plus rapides que les mots. Au reste, les arguments qui mettent en cause la suprématie de la parole viennent paradoxalement au secours du cinéma. On ne s'étonnera donc pas si l'on ajoute le silence de J.-J. Bernard à toutes les efflorescences visuelles qui précèdent. D'illustres parrains ont été proposés aux enfants de cet auteur. Tantôt c'étaient Musset ou Tchekhov, tantôt Mæterlinck, qui le tenaient sur

¹ M. MARTIN DU GARD, *op. cit.*, p. 163.

² *Revue de Paris*, 1927, II, p. 461.

³ BATY, *op. cit.*, p. 67.

⁴ *Débats*, 28 mai 1923.

les fonts baptismaux. Mais il ne faut oublier ni le cinéma ni Henri Bataille. Ce dernier n'avait-il pas imprudemment proposé au théâtre un langage indirect ? Ne témoignait-il pas déjà plus d'amitié au producer des studios qu'à Racine ou Shakespeare ? « Ce qui est varié et profond, c'est ce qu'on ne dit pas, c'est l'insignifiance des paroles auxquelles nous faisons porter tout notre pauvre petit infini ¹. » Le refus de tout effet oratoire, un tact dans lequel certains verraient de l'anémie, rendent sympathique la pudeur de J.-J. Bernard. On ne l'accuserait pas d'agir en complice du nouveau moyen d'expression s'il n'était lui-même entré dans la voie des aveux. « Aucun art n'a plus largement fait appel à ces aspirations vers le rêve. Cette puissance de suggestion qui était en lui, le fait même de son silence, suffit à expliquer son succès mondial. Le film muet, c'était l'art qui pouvait parler à chaque homme le langage même qu'il souhaitait entendre ². » Ainsi l'abus des images aboutit au même résultat que la suppression des mots.

Examiner ici la nature et la valeur du tragique que J.-J. Bernard essaie un peu trop systématiquement d'extraire de l'inexprimé, nous entraînerait dans des chemins de traverse. Seules les affinités de l'auteur avec l'art du film nous retiendront. « La logique du théâtre n'admet pas, dit-il, les sentiments que la situation n'impose pas. Et si la situation les impose, il n'est pas besoin de les exprimer ³. » Aimable sophisme. N'ouvrez donc plus la bouche, Andromaque, et vous, Miranda, car cette esthétique doit être inspirée par *La Ruée vers l'Or* ou le masque mobile de Sessue Hayakawa. Qui entreprend une croisade pour réduire au silence la mauvaise littérature pourrait bien tuer la littérature elle-même. Comme Bataille, J.-J. Bernard veut que le dialogue ne s'alourdisse d'aucun artifice et qu'abandonnant toute prétention, il adhére à la réalité quotidienne. « On pourrait dire en un sens que le théâtre doit éliminer toute littérature. Entendez par là que la littérature du théâtre n'est pas du tout la même que celle du roman ⁴. » Cet excellent avocat d'une mauvaise cause écarterait de la scène Claudel et Giraudoux. Le relâchement du style serait ainsi promu au rang des vertus. Ce sont les mots eux-mêmes, leur éclat, leur musique qu'attaque l'auteur de *L'Ame en peine*. Tous les metteurs en scène de cinéma contresigneraient avec plaisir cette déclaration. L'on ne nie plus l'étendue du péril si la poésie dramatique paraît un genre vétuste. J.-J. Bernard, affirme Guilhou, « s'est avisé qu'il fallait détruire une des conventions les plus enracinées du théâtre, celle de faire exprimer devant les spectateurs toutes leurs pensées ⁵ ». Impertinence ou truisme ?

La théorie du silence n'est valable que dans la mesure où elle combat un excès. Comment appliquer sur la scène les lois qui régissent le film muet ? Une caméra très souple peut créer un lyrisme qui ignore les paroles mais, au théâtre, la faible liberté de leurs mouvements transforme les interprètes en infirmes. « Asseyez-vous, disait plaisamment

¹ BATAILLE, *op. cit.*, p. 129.

² J.-J. BERNARD, *op. cit.*, p. 32.

³ J.-J. BERNARD cité par RAGEOT, *Prises de vues*, p. 188.

⁴ J.-J. Bernard dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 30 juillet 1923.

⁵ GUILHOU, *Quelques tendances du Théâtre d'après-guerre en France*, p. 12.

G. Marcel à propos de *Martine*, nous avons des choses importantes à nous taire¹. » Au cinéma certes, l'avion, l'automobile et le transatlantique suppriment les commodités de la conversation.

Pendant quelques saisons une atmosphère diffuse donne aux pièces de théâtre le charme du brouillard. Les vertèbres du drame se dissolvent doucement dans un silence qui garde le mérite de la pudeur. Le cinéma avait prouvé que dans la plupart des œuvres théâtrales courantes on parle trop. Les personnages y déroulent de la rhétorique plutôt que de la vie. Un peu abusivement, on invoquait l'autorité des symbolistes, citant à la barre des témoins Stéphane Mallarmé lui-même. N'avait-il pas écrit que « nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la puissance du poème » ?

Amiel et Obey sacrifèrent aux mêmes dieux. *La souriante Madame Beudet* ne manque pas de distinction. Elle flotte dans l'inexprimé. Les auteurs ont désarmé la tragédie. Aussi, pour « un romancier qui va beaucoup au théâtre, dit François Mauriac, la supériorité de son art apparaît-elle plus nettement chaque jour »². Ce dernier cependant ne traiterait pas *Athalie* comme M^{me} Beudet. Faut-il se demander si le film, l'esthétique du roman, les ombres de *Bataille* ou de *Mæterlinck* ont inspiré *Le Voyageur* de Denys Amiel ? A ce propos, on nous permettra de montrer que toute une tendance littéraire tente des efforts parallèles à ceux du cinéma et s'oppose à la rigueur de l'architecture dramatique.

Denys Amiel entrevoit :

Un essai de théâtre presque uniquement basé sur l'emploi du silence, avec, de loin en loin, des mots comme des simples résultantes... sortes de centres synoptiques autour desquels l'action viendra se ranger docilement³.

Henry Bidou conseille à Estaubé de ne plus perdre ses soirées :

Comme le théâtre, s'il y va, doit le faire souffrir. En scène les personnages ne ressentent rien de ce qu'ils disent : ils ne disent que quand ils parlent et encore pas toujours⁴.

Alberto Consiglio veut éviter dans le film les excès de l'éloquence :

Le cinéma réduit non seulement le dialogue aux proportions naturelles, mais les résout souvent en quelques répliques allusives, le dialogue n'est pas comme au théâtre l'essence même de la poésie, mais une décoration, un moment musical, un appel de plus grand réalisme⁵.

Denys Amiel parle de cinéma à propos de théâtre :

Un jour viendra où nous aurons appris si parfaitement la rouerie et l'hypocrisie faciale que le visage suffira à exprimer tout ce que l'on voudra, avec le minimum de verbe, véhicule indispensable de l'action⁷.

¹ Sept, 16 novembre 1934.

² SOLVAY, op. cit., pp. 265 et 264.

³ MAURIAU, *Dramaturges*, p. 109.

⁴ Amiel dans une enquête de Rambaud et Varillon, *Revue hebdomadaire*, 1922, XII, p. 343.

⁵ Consiglio dans *Rôle intellectuel du Cinéma*, pp. 180 et 181.

⁶ *Revue de Paris*, 1924, V, p. 220.

⁷ Amiel dans une enquête de Rambaud et Varillon, *loc. cit.*

Pierre Brisson enfin remet toutes choses en place. Le silence convient à l'écran mieux qu'à la scène :

Il y a un art du cinéma parlant...
l'art des silences¹.

Le silence, l'allusion et ces échos des mots qui prolongent les sentiments, tous les grands dramaturges en connurent l'emploi. Hélas, le subconscient qui répand ses mystères dans le roman contemporain et le succès des images muettes persuadèrent quelques hommes de théâtre d'emprisonner l'insaisissable dans le corset d'une théorie. Faute d'oxygène, c'était corrompre une authentique vertu. De louables intentions nuisaient à la santé de l'art dramatique. Par un étrange détour, le cinéma où s'épanouit l'action condnît le théâtre à la répudier.

Cette mode devait se faner bientôt. On en retrouve des traces dans le talent de Vildrac. Les personnages du *Paquebot Tenacity* n'existent qu'à la condition de ne pas agir et ces mangeurs de rêves ont le charme ou l'inconsistance de leurs désirs. J.-J. Bernard adresse un salut fraternel au *Karl et Anna* de Leonhardt Franck qui noie dans le mutisme le drame du retour. Mais le cinéma, lui aussi, ne voulait plus se taire.

Faut-il vraiment accorder de l'intérêt au cinéma littéraire, à l'art un peu vénéneux de Lenormand ? Aussi ferme dans ses théories qu'incertain dans son goût, ce méchant dramaturge reste un témoin de notre époque. Au croisement des routes, il aspire à pleins poumons toutes les influences, se pare d'une originalité qui ne lui appartient pas, désarticule le théâtre, persuadé qu'il œuvre en créateur. Son étrange démon donne à ses erreurs un tel caractère d'absolu qu'on crut à son génie.

Nul ne fut plus loué. Le délire sacré s'empara de bons esprits. On parla de Dostoïevski et d'Ibsen. On compara cette anarchie à la rigueur de Becque. Oubliant que le cinéma avait précédé *Le Simoun* ou *Le Lâche*, on vit une révolution dans les films théâtraux de Lenormand. « Avec cet auteur hardi, profond et nouveau, il se peut qu'un art nouveau soit créé². »

Toutes les fautes de Lenormand découlent d'une sorte de péché originel : celui d'avoir installé la psychanalyse sur la scène sans aucune transposition. Il devait ainsi sombrer dans le cinéma, car la méthode psychanalytique s'oppose évidemment à toute volonté de synthèse. Il faut dire crûment que l'auteur du *Mangeur de Rêves*, contraint d'obéir aux injonctions de ses sujets, n'a rien inventé. On déroule la suite de ses erreurs, comme on démontre un théorème. Dubech distingue trois éléments dans *Le Simoun* : l'atmosphère, les personnages secondaires et le drame lui-même³. On les retrouve dans tous les textes de Lenormand qui s'effondreraient si l'un d'eux manquait à l'appel.

Même si on pratique l'introspection avec les moyens assez grossiers dont dispose le théâtre, elle crée l'immobilité dans une sorte de film

¹ BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 370.

² *Débats*, 3 janvier 1921.

³ DUBECH, *Le Théâtre 1918-1923*, p. 156.

sédentaire, interdit le développement de l'action, conduit à la coupe en tableaux, substituée à la force tragique la densité de l'atmosphère ou le pittoresque extérieur. Dès lors, mince découverte, on propose au spectateur du cinéma sans mouvement. Ce n'est plus le drame qui progresse, c'est le décor qui bouge. L'immobilité engendre aussi les actions secondaires sans lesquelles la lenteur du procédé apparaîtrait de façon cruelle. Enfin, toute transition dramatique rompue par la discontinuité du spectacle, l'auteur doit nécessairement nouer le conflit avec une brutalité sans nuance qui rappelle souvent le Grand Guignol.

Ainsi H. Lenormand réussit à créer une atmosphère convenablement, moins bien cependant que le film. Les seize tableaux de *Mixture*, les quatorze scènes des *Ratés*, les treize changements de décor du *Simoun* rivalisent mal avec 1500 mètres d'images. Sa réelle habileté parvient à créer des intrigues divergentes, mais ce sont là hors-d'œuvre variés pour le metteur en scène. La pièce elle-même garde l'inconsistance des fantômes qu'elle décompose et la faiblesse de structure de tous ces drames ne doit rien à la haute liberté du génie. « On fait honneur de la réforme à Shakespeare ; en réalité on imite le cinéma ¹. » Entre Sardou, dont les astuces s'écaillent trop vite, et cette matière spongieuse qui sent le vert-de-gris, comment fixer son choix ? Gaston Rageot nous paraît un bon juge, qui déclare : « Jadis on nous rebattait les oreilles avec la scène à faire, aujourd'hui ne tombons-nous pas dans un excès contraire, en ne faisant plus aucune scène ? ² » Comme Lucien Dubech, on se demande quel prodige amène Lenormand sur la scène, car « il apparaît comme un homme que rien ne prédisposait à la carrière dramatique, ni ses goûts, ni ses dons ³ ». H. R. Lenormand a prétendu à plusieurs reprises qu'il ne devait rien à Freud. « Malheur, dit-il même d'un ton prophétique, malheur à l'artiste qui voudrait se servir de la psychanalyse, l'exploiter et l'appliquer dans ses ouvrages. Elle leur conférerait un caractère d'irréductible caducité ⁴. » Ainsi jadis la Pythie proposait à tel roi d'Asie la destruction d'un grand empire. Notre auteur n'est point esclave de ses lectures. « J'observe la nature humaine, je la peins, je suggère des explications vraisemblables, en utilisant au besoin les études des savants de mon temps, mais je ne démontre rien ⁵. »

Il faut se ranger cependant à l'avis de Gabriel Marcel, car sa double qualité de dramaturge et de philosophe donne quelque poids à son jugement. Or, l'auteur du *Quatuor en fa dièse* reprocherait plutôt à Lenormand le manque de transposition. « La littéralité excessive avec laquelle il applique les thèses freudiennes me touche et me rassure ⁶. » On ne s'aventurera pas plus avant au pays du refoulement et du complexe. Mais l'énergie très sincère avec laquelle Lenormand préserve son indépendance explique à la fois la violence crue et l'immobilité de ses drames, à la fois ses dons et ses erreurs.

¹ *Débats*, 20 juin 1921.

² RAGEOT, *Prises de vues*, p. 137.

³ DUBECH, *Le Théâtre 1918-1923*, p. 153.

⁴ DANIEL-ROPS, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, p. 122.

⁵ Lenormand cité par GÉMIER, *op. cit.*, p. 229.

⁶ *Nouvelle Revue française*, 1924, XXIII, p. 203.

Tous les sujets qu'il attaque, freudiens ou non, l'obligent à piétiner. « Il place tous ses héros dans des situations telles que la volonté paraisse vaine, presque ridicule ¹. » Il suffit de parcourir son œuvre pour cueillir des gerbes d'orchidées qui, faute de sève, se fanent avant d'avoir fleuri. Cet Hamlet de boulevard refuse l'action sous toutes ses formes. Le mouvement même de la pensée fatigue la névrose de ses personnages. « Tout homme est condamné à la même imbécillité. Pourrir sans avoir rien compris, sans avoir rien achevé, aussi seul et inutile qu'une charogne dans les sables ². » On pardonnerait à cette putréfaction son mauvais style si elle n'attaquait le cerveau. « Qui sait, déclare ce philosophe d'occasion, s'il y a quelque chose à quoi l'on puisse penser ? ³ » Et cependant il nous condamne « à voir se traîner ces bêtes malades, ces espèces de fantômes intelligents qui ne peuvent ni vivre, ni mourir, ni créer, ni détruire, qui pensent, qui pensent... ⁴ ». Et voilà le portrait d'une œuvre exsangue tracé par la main même de l'écrivain.

La virtuosité seule permet d'animer cette lenteur. Il faut admirer l'athlétisme que déploie Lenormand pendant vingt drames. C'est qu'il a gardé de ses débuts au Grand Guignol le goût des contrastes, celui des sensations à vif. Quoi qu'il en ait, il aime le gros vin rouge de l'action. Il ne déteste pas secouer le système nerveux. Quand on représentait *L'Homme et ses Fantômes*, les spectateurs gagnaient la sortie pour éviter l'évanouissement qui vous guette au Grand Guignol ⁵.

Ce débardeur de l'art dramatique, qui s'éprenait des sujets les plus complexes, ne disposait que d'une ressource : celle du film-théâtre, du découpage à perte de vue. Il s'acharnait à cette épreuve qui dépasse les forces de l'homme et méconnaît toutes les lois. Le bénéfice de l'opération reste médiocre. Lenormand n'a fait plaisir qu'au metteur en scène. Ceux qui se penchent vraiment sur l'angoisse du subconscient n'aiment guère cette philosophie digne des cours du soir. Aragon s'irrite à voir « Freud fardé outrageusement dans une toilette suggestive arpentant le bitume de la surprise ⁶. » Le cas d'un médiocre auteur ne nous aurait pas retenu si longtemps, si l'on ne voyait en lui le plus cinématographique des écrivains. Une technique trop souple peut donc dissimuler de lourdes fautes. Elle leur accorde l'apparence de la séduction.

Si les expressionnistes et les silencieux cherchent avec une dévotion toute proche de l'esprit de système à réciter au théâtre les leçons du film, ce dernier exerce son influence sur quantité d'autres écrivains. Souvent on ne peut nier cette action qui s'étale au grand jour. Plus secrète et lointaine dans ses effets, on la pressent parfois plutôt qu'on ne la décèle.

Il faut rappeler tout d'abord l'emploi du cinéma à l'état brut. On ne parle pas ici des astuces de certains metteurs en scène qui corsent le menu aux dépens de l'auteur, mais du cas où le dramaturge lui-même

¹ DANIEL-ROPS, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, p. 45.

² LENORMAND, *Les Ratés*, 13^e tableau.

³ *Le Temps est un songe*, 5^e tableau.

⁴ *Mixture*, 2^e intermède de l'acte II.

⁵ *Le Temps*, 16 juin 1924.

⁶ ARAGON, *Traité du Style*, p. 144.

prévoit le film dans son œuvre. Sacha Guitry dans *Une petite main qui se place* laisse au cinéma le soin de dénouer une situation délicate. Dans *Les Frénétiques* de Salacrou, les stars et les producteurs, héros de la pièce, s'installent dans une cabine de projection, contemplent le film de leur passé et les moyens du cinéma permettent de distendre la durée. Comme une bobine de pellicule qu'on enroule, la soirée finie, *L'Inconnue d'Arras* remonte le temps, quand le coup de revolver a tué le personnage. Mais c'est Claudel, dont la vigueur sanguine fait éclater toutes les gênes, qui tente l'essai le plus digne d'admiration, le plus concerté aussi. Dans *Christophe Colomb*, comme dans *Tobie*, il allie poésie, musique et cinéma, contraignant les lieux et les temps à s'unir. Cette audace pose un problème. Elle ne touche pas seulement au vêtement scénique, mais à la structure de la tragédie. Claudel s'en prend tout d'abord à la toile peinte : « Pourquoi en un mot ne pas utiliser... le cinéma... ne pas traiter le décor comme un simple cadre, comme un premier plan conventionnel derrière lequel un chemin est ouvert au rêve, à la mémoire et à l'imagination ? » Mais le cadre, devenu mouvant, reflétera aussi l'âme des personnages : « Pourquoi ne pas utiliser pour l'expression des nuances les plus fines du sentiment, du souvenir et de la pensée, le rapport infiniment délicat des ombres ? »¹ Et voici ouvertes les perspectives qui conduisent au drame intégral. Toutes les ressources dramatiques, obéissant à la voix impérieuse de la muse, concourent désormais à l'œuvre d'art. On quitte ainsi les talents étroits qui empruntent les richesses de l'écran pour les transformer en faiblesses. Avec franchise, Claudel s'empare du film lui-même. Sa force veut dominer sa conquête.

Au reste, il serait vain d'imiter le schéma dramatique de *Christophe Colomb*, d'écrire une quantité de *Lorenzaccio* où le film autoriserait l'absolue liberté du lyrisme. Comme le cinéma s'est mis à parler, on rencontrerait de grandes difficultés matérielles et financières si l'on accompagnait toutes les œuvres polyphoniques d'une partition d'ombres et de lumières.

Mais *Christophe Colomb* ne représente qu'une étape. Claudel y a mesuré les effets de son audace. Il sait maintenant que le théâtre où s'affrontent les amours de Prouhèze et de Rodrigue contient la houle des océans et des astres, rassemble les continents en une rose unique. A propos du *Soulier de Satin*, un critique affirme : « Il est évident que c'est l'art de l'écran qui a engagé Claudel à multiplier les tableaux brusquement éclipsés, brusquement remplacés, qui l'a incité à ce déménagement perpétuel des visions². » Le cinéma a-t-il réduit en poussière les conventions déjà malades d'un théâtre qui, en France surtout, témoigna trop de déférence aux règles ? A-t-il montré à notre siècle les chemins de la liberté et, nous proposant la sienne en exemple, est-il le parrain des Lope de Vega qui verront le jour demain ?

L'esprit qui entrevoit de fabuleux bénéfices pour la scène hésite cependant entre l'enthousiasme et la crainte, car les dangers et les pertes compensent peut-être les gains.

¹ CLAUDEL, *op. cit.*, pp. 35, 36 et 37.

² Bounoure dans *Nouvelle Revue française*, 1931, XXXVI, p. 135.

De petits dramaturges se sont crus shakespeariens parce que leurs défauts étaient à la mode, qu'ils détruisaient avec zèle ce que Racine voulait composer. Cependant l'entreprise est ici de plus haut vol. Supprimer de façon absolue les contraintes, est-ce encourager la naissance d'un art total ?

Le cinéma deviendrait ainsi l'allié du romantisme qui manqua de courage, à l'exception de Musset, et coula son ardeur dans de vieux moules. Il achève 1830. Son exemple permet d'annexer au théâtre presque toute la littérature. Désormais Manon Lescaut appartient à la scène aussi bien que Tartufe. La poésie ou simplement le talent deviennent les seules nécessités. La conduite d'une pièce de théâtre ne connaît pas beaucoup plus d'entraves que celle d'un roman. Toutes les règles sont mortes. Le théâtre n'est plus qu'une des orthographes possibles de la littérature. Son champ d'activité s'accroît. Il a perdu son indépendance.

Cette libération permettrait de guérir une maladie grave, car le théâtre est doublement affaibli par la médiocrité sans doute inévitable du boulevard et la sécession des poètes. Un grand nombre de ceux-ci empruntent parfois la forme dramatique, mais ils composent leur œuvre sans le soutien de la représentation. Confiée à un livre, elle ne diffère pas toujours d'un poème. Cette grande liberté, la soumission désormais acquise de toutes les ressources matérielles à la volonté du créateur, engageront-elles tous les Mussets à désertter les bibliothèques ?

Mais la promesse de ce Chanaan ne fait pas oublier de réels périls. L'hygiène artistique montre ceux de la dispersion. Une sévère architecture exige de plus grands dons que la fantaisie. Elle n'interdit aucune forme de la poésie. Il fallait la griffe d'un puissant lion pour que *Le Soulier de Satin* représentât tout un siècle et ne restât pas à l'état de puzzle.

Erato écrase Melpomène de son pied nu et l'on connaît le mépris de Claudel pour la psychologie. Ce dernier s'accommode fort bien d'une structure dispersée, puisqu'il procède par thèmes successifs, refusant de monter les lents degrés de la progression des sentiments. Le lyrisme pur exige une forme dramatique très lâche. Les ressources du cinéma, l'absence de syntaxe théâtrale l'aident souvent, ne l'embarrassent jamais.

Dernière phase d'une longue évolution. Les poètes du romantisme faisaient éclater parfois la prison où le jeu serré des passions les maintenait, contraignaient l'action au repos, étalaient leur abondance sur des paliers lyriques. Avec le Claudel du *Soulier de Satin*, seuls subsistent ces paliers. L'architecture ne garde plus une absolue cohérence. Le cinéma arrivait donc au bon moment. Sa discontinuité ne pouvait plus choquer une poésie dramatique qui avait brisé ses chaînes. Les dramaturges de demain imiteront-ils Claudel et Giraudoux qui, lui aussi, compose ses tragédies à la façon des musiciens, récusant l'enchaînement logique des causes et des effets ? Dans quelle mesure subiront-ils l'influence de l'écran ? On ne répondra pas de l'avenir, mais on est convaincu que les deux arts suivent des chemins parallèles.

Pourtant la création d'un drame intégral auquel la peinture, la danse, l'architecture, la musique et le mouvement collaboreraient laisse perplexe. L'expérience a montré combien il est difficile d'établir une

hiérarchie entre ces pouvoirs antagonistes. Dans cette tentative la littérature pourra s'enorgueillir de quelques gains, prévoir aussi d'amères défaites. L'excès des richesses, l'opulence technique ne constituent pas une garantie de succès. Shakespeare ne disposait pas du théâtre Figalle ni des studios de Hollywood. La réciproque reste également vraie.

Supprimer le théâtre de bibliothèque, retrouver sur la scène une action vive et diverse, accorder toutes les franchises au lyrisme, serait-ce assurer le salut du théâtre ? On ne veut pas couper les ailes de cette chimère. Mais il faut avouer aussitôt qu'on a perdu la foi en ce miracle. Le théâtre de bibliothèque continuera à fleurir. Nombre de raisons expliquent cette erreur prospère, la plus importante étant précisément le cinéma qui aspire tous les désirs du public, augmente la largeur du fossé entre la foule et les écrivains, rend la sécession des poètes plus dangereuse parce qu'elle leur est imposée.

Mais l'influence du cinéma s'exerce sur le style, sur l'esprit de l'œuvre aussi bien que sur son architecture. L'économie du dialogue, le goût des images, certain refus de l'éloquence, une concision qu'accompagne une volonté de rupture dans la syntaxe, pourraient trouver des modèles et des encouragements sur l'écran. A des titres très divers et pour ne citer que des exemples, J. Cocteau, B. Cendrars, J. Delteil, P. Morand, A. Salacrou ne sont pas indifférents à l'art du film. Mais on parvient assez malaisément à prouver cette amitié. Le fait d'avoir travaillé pour le cinéma ne constitue qu'un indice.

En effet, les moteurs à explosion, l'amour des voyages, l'électricité qui parcourt le siècle peuvent engendrer les mêmes effets. « Je crois que ce qu'on appelle souvent l'influence du cinéma sur la littérature est dû à une confusion. On entend par là que la littérature est empreinte d'un certain cosmopolitisme ultra-rapide. S'il existe, il est dû directement à l'atmosphère moderne qui agit sur les lettres comme sur les autres arts et sur le cinéma ¹. » A quoi l'on ajoutera ce commentaire de Cocteau : « L'homme, véritable nègre, est ébloui par le progrès : télégraphe, cinématographe, aéroplane. Il n'en revient pas. Il en parle, comme M. Jourdain annonce à tous qu'il s'exprime en prose. C'est ce que le naïf appelle poésie moderne, confondant le mot et l'esprit. Il donne la première place au décor ². »

L'argument porte sans doute, mais il ne convainc pas absolument et Cocteau accordera de bonne grâce qu'il faut parmi toutes les influences possibles laisser la première place à l'écran et ne pas assimiler un moyen d'expression à un moyen de transport. Sans rappeler les nombreux et récents gages de tendresse que l'auteur de *La Voix humaine* donne au studio, on se souvient de ses débuts au théâtre. Ce vélocé acrobate, sautant de tous les trempilins sur tous les trapèzes du siècle, écrivit *Parade*, *Roméo*, *Antigone*, *Les Mariés de la Tour Eiffel* dans un esprit qui témoignait peu d'hostilité au cinéma.

Il a voulu « exploiter les ressources du théâtre en soi, négliger jusqu'à nouvel ordre la dramaturgie en faveur d'une beauté qui ne peut

¹ *Cahiers du mois*, 16/17, p. 173.

² COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, pp. 187 et 188.

se mouvoir hors les planches ». On l'en félicite. Mais notre rusticité se méfie un peu de ce prestidigitateur qui escamote les poignards pour présenter des colombes. On ne voit pas très bien comment on sauvera le théâtre, si le salut est payé par l'exil de la littérature. La mauvaise poésie n'a rien à faire au théâtre, pas plus qu'ailleurs, mais Sophocle et Shakespeare sont hors de tout soupçon. « Cependant Roméo, direz-vous, c'est un texte, un texte prétexte. Nous l'estimons inséparable des surprises visuelles qu'il motivait¹. » C'est ainsi que le cinéma traite les chefs-d'œuvre. Il a moins de talent certes, car Cocteau manie le sécateur avec des doigts fins. Souvent les esprits très littéraires méprisent la littérature : « L'action de ma pièce est imagée, tandis que le texte ne l'est pas. J'essaie donc de substituer une poésie de théâtre à la poésie au théâtre. La poésie est une dentelle délicate impossible à voir de loin². » Adieu Bérénice. Il est vrai que l'auteur abjura plus tard son hérésie et revint dans les vieilles églises. Si la tragédie est morte, « alors vive la tragédie. Voilà bien des années que je caressais ce rêve : écrire une tragédie en vers...³. »

Cependant l'action imagée d'un texte sans images ressemble comme une sœur à celle qui s'ébroue au cinéma. Le prêtre de la littérature anti-littéraire encourage les jeunes gens à « poursuivre des recherches, où la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole combinés, réapparaîtraient sous une forme inédite...⁴ ». On aura remarqué l'ordre des valeurs. Mais ce genre de spectacle, à la fois riche et invertébré, diffère assez peu du film. C'est du cinéma destiné au faubourg Saint-Germain des lettres.

On ne s'appesantira pas sur le cas de Morand dont le style évoque les prises de vues, ni sur celui de Deltail qui n'a jamais caché son amour pour la caméra, ni sur celui de Mac Orlan qui n'eut pas de chance au studio, car *L'Inhumaine* fut « un des échecs les plus certains de l'intelligence au théâtre⁵ ». Ces écrivains appartiennent au théâtre par accident. Néanmoins la critique remarque à propos de *La Cavalière Elsa*, adaptée par Demasy, que le film « a accoutumé le public à des visions rapides, naïvement expressives, il est vrai, mais sans phrases⁶ ».

Salacrou est-il débiteur du cinéma ? Le désordre plein d'idées de *Pont de l'Europe*, l'émiettement de *La Vie en rose*, les lignes de force enchevêtrées dans *Marmelade*, la composition très lâche mais pittoresque de *La Terre est ronde* : apprit-il tout cela au studio où il fut metteur en scène ? On ne jurerait pas le contraire. Certes, ses premières œuvres nageaient dans le même aquarium que *Poisson soluble*, mais il s'est montré surréaliste à la façon des peintres du dimanche et, s'il fallait distinguer les influences qui agirent sur Salacrou, on pourrait aussi montrer sans peine que l'esthétique de Breton ne déteste pas le cinéma.

¹ COCTEAU, *Antigone*, pp. 9 et 10.

² COCTEAU, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, p. 20.

³ COCTEAU, *Renaud et Armide*, préface.

⁴ *Les Mariés de la Tour Eiffel*, p. 24.

⁵ BARDÈCHE et BRASILLACH, *op. cit.*, p. 164.

⁶ *Nouvelles littéraires*, 20 juin 1925.

Ainsi la force de l'écran agit tantôt en pleine lumière. Elle y éclate avec orgueil. Tantôt elle se répand de façon sourde dans les œuvres, complice de la fantaisie ou des pouvoirs anarchiques, amoureuse de la liberté ou de la paresse. Le pittoresque l'attire. La rigueur lui paraît démodée. Certains dramaturges sont cinématographiques sans le savoir. On imagine que d'autres sont atteints de ce mal, qui peut-être y échappent. Comme au temps de la Terreur, on écrit le nom des innocents sur les tables de la proscription.

Que dire du charmant Arnoux, soucieux de poésie et de mesure ? Il a consacré au cinéma des pages de tendresse. Son théâtre n'offense jamais le bon goût, mais il reste toujours un visuel. « Quand le lyrisme n'était que verbal, il était plus apparent et peut-être moins profond ¹. » Il ne croit cependant pas à une influence profonde du cinéma, ni sur lui, ni sur d'autres, mais ses féeries ne respirent à l'aise que dans la variété des décorations. Il joue « de la flûte et une églantine sauvage a fleuri par miracle sur l'alternateur ² ».

À première vue, on ne distingue aucune affinité entre le film et la fraîcheur de la foi de Ghéon. Pourtant Mauriac déclare, quand il bâille à la représentation du *Pauvre sous l'Escalier* : « Nous fîmes bien ennuyés d'un jeu solennel au point que nous pensions assister à une expérience de cinéma ralenti ³. » Les découpages dramatiques de Ghéon ne veulent obéir à aucune règle. Sans le savoir, le dramaturge est cinéaste. Sa verve qui fleure hon le foin coupé se serait-elle exercée aussi librement à une époque de discipline, quand le cinéma n'avait pas rendu naturelles toutes les audaces ?

Il faut admettre que le climat de la première moitié de ce siècle est propice au cinéma. Le dernier reproche qu'on pourrait adresser au talent de J. Romains serait le manque de rigueur dans la construction. Pourquoi donc l'auteur de *Cromedeyre* s'est-il amusé à tailler une trentaine d'images à l'emporte-pièce dans *Donogoo* ? Pourquoi, dans un texte solide comme *Knock*, J. Romains cède-t-il au plaisir de la lanterne magique ? Tout l'acte de la consultation ne juxtapose-t-il pas des images ? L'agrément du *Mariage de M. le Trouhadec* ne permet pas d'ignorer « que cette pièce est faite de morceaux médiocrement cousus et un peu disparates ⁴ ».

Chez les maîtres comme chez les écoliers de l'art dramatique, sur le Boulevard et sur les scènes plus littéraires, flotte un parfum qui rappelle celui du cinéma. Il importe peu de multiplier les témoignages. Les jeunes auteurs n'ont pas montré plus de répulsion pour le film que leurs aînés. Doumic gourmande en vain Martial Piéchaud. Il n'a « pas beaucoup aimé le truc qui nous montre en une scène muette la rue déserte et la porte où sonne le visiteur. Bon pour le cinéma. Nous sommes à la Comédie-Française ⁵ ». La mode appellera vertus des imprudences et, même si l'on témoigne de l'estime au *Dernier Empereur* de J.-R. Bloch,

¹ Arnoux dans LANG, *op. cit.*, p. 97.

² ARNOUX, *Petite Lumière et l'Ourse*, p. 158.

³ MAURIAC, *Dramaturges*, p. 59.

⁴ *Débats*, 9 février 1925.

⁵ *Mercur de France*, 1928, XLIV, p. 947.

ce drame n'en reste pas moins divisé « en 13 tableaux à la Shakespeare et à la mode cinéaste, ce qu'il faut approuver, mais aucune de ces scènes ne contient une action, un élément de lutte, une question et une réponse, ces essentiels mobiles dramatiques¹ ».

Telle est la puissance du cinéma qu'on la soupçonne partout présente. Sarment compose *Madame Quinze* et ce pittoresque d'Épinal inquiète P. Lièvre qui découvre le « signe d'une contamination du théâtre par le cinéma² ». Sans doute ils ne mouraient pas tous. Mais T. Bernard, tombé au studio dans *Le Ravin sans fond*, n'a pas oublié sa chute dans la *Jeanne Doré* qu'il destine à la scène. Sarah Bernhardt ne put sauver « ce mélodrame sommaire et cinématographique³ ». *L'Insoumise* de Frondaie porte bien son nom : le cinéma inspire son dévergondage sans fortifier sa santé. Que *La Femme masquée* de Ch. Méré reste voilée, car elle « relève tout au plus du cinéma, tel qu'il est et tel qu'on l'a fait, et je n'entends pas là faire son éloge⁴ ». A tous les étages de la production théâtrale, jusqu'au sous-sol, on retrouve les ombres mouvantes du film. Il faut renoncer à dresser une liste complète des cas. Certains écrivains n'ont que la rougeole, d'autres la diphtérie, quelques-uns sont atteints de méningite.

A-t-on le droit de sourire quand A. Lang déclare : « Les auteurs, tous les auteurs, à cinq ou six exceptions près, méprisent ou sous-estiment le cinéma, le maintiennent en servage, le traitent en bâtard de la littérature et du théâtre⁵ » ? Non, car une forme de sympathie qui n'est pas toujours consciente ne suffit pas à l'enthousiasme d'A. Lang, il désirerait que la collaboration fût plus active. Les dramaturges de demain devront partager leurs loisirs entre la scène et l'écran. Un autre danger menace ainsi le vieux théâtre. Après avoir été contaminé, il connaîtrait l'abandon.

Déjà ce péril existe, même s'il n'est pas tout à fait exact que « les auteurs qui ne veulent pas rester toute leur vie des ratés d'avant-garde vont au cinéma⁶ ». L'exemple d'un Giraudoux, plein de méfiance pourtant à l'égard des studios, celui de Pagnol n'apaisent pas toutes les craintes de l'art dramatique. Si l'on n'avait pas inventé la caméra, l'esprit de Jeanson consentirait à briller plus souvent sur les planches, Deval aurait composé plus de comédies, Carco n'écrit plus de scénarios. Déjà, le catalogue des dramaturges qui travaillent pour les usines d'images signalerait la mort d'une foule de drames et de vaudevilles.

Pour les jeunes écrivains, la tentation a deux visages. Ils imaginent en toute loyauté d'esprit qu'on rendra les honneurs à leur talent, qu'ils contribueront à élever le niveau d'un art industriel. Toutes les richesses d'une esthétique leur sont offertes. Ils se résignent mal à admettre que le rôle du scénariste reste ingrat. Le malheur des autres ne les instruit

¹ *Nouvelles littéraires*, 27 novembre 1926.

² Lièvre dans *Mercur de France*, 1935, CCLIX, p. 136.

³ BAINVILLE, *Une Saison chez Thespis*, p. 191.

⁴ Boissard dans *Nouvelle Revue française*, 1922, XVIII, p. 593.

⁵ LANG, *op. cit.*, p. 346.

⁶ *Confluences*, n° 13, p. 180.

pas. « Ma petite expérience, écrit Hugh Walpole, m'a conduit à penser qu'aucun écrivain ayant une personnalité ne peut, dans l'état actuel des choses, écrire pour l'écran avec satisfaction ni succès ¹. »

L'attrait d'un gain facile peut aussi conduire au studio les Marivaux de demain ou les petits Mussets d'aujourd'hui. Enfin, si le nombre des théâtres diminue à Paris comme à Broadway, l'or et la nécessité habitueront les dramaturges à l'appareil de prises de vue. Est-ce pour cette raison qu'André Lang déclare : « Les artistes viendront au cinéma, inmanquablement, forcément, naturellement ² » ? Quoique la puissance de ces adverbes ne constitue pas une preuve, elle pose néanmoins une question. Le pessimisme de G. Duhamel permet d'en mesurer la portée : « Nombre d'esprits créateurs vont se détourner de ce qu'on pourrait appeler l'expression typographique ³. »

Larvée ou apparente, l'influence du film sur le théâtre déjà paraît immense. Quels bienfaits lui a-t-elle apportés ? Elle lui a permis d'assouplir une technique pour happer quelques bribes d'inconscient, de suivre comme les romanciers les méandres, les retours, les contradictions de l'âme. Strowski n'a-t-il pas déclaré que « le changement, le mouvement, l'action et la réaction, l'imprécision, le perpétuel état de mutation et branle, c'est le signe vivant de la vie, donc c'est le vrai domaine de l'art dramatique ⁴ » ?

Moins enthousiaste, nous rappellerons que le théâtre s'essouffle à cette épreuve, détend son action, perd ses facultés de synthèse, use avec maladresse d'instruments qui ne lui conviennent pas. Le film aurait-il conseillé aux dramaturges le mépris d'une vaine éloquence ? Avec un peu de méchanceté, René Fauchois, qui est pourtant homme de théâtre, voit que « nos tristes écrivains, ô ironie — reçoivent du cinéma des leçons de style et de concision ⁵ ». Peut-être Jeanson, Deval et quelques autres ont-ils aiguisé les couteaux de leur dialogue dans la lumière des studios ? Cependant l'argument de Fauchois peut se retourner contre lui. L'image n'est pas l'ennemi de la seule éloquence, mais de la littérature elle-même. Les intéressants essais de J.-J. Bernard reposent sur un paradoxe et l'on a le droit de se demander en quel état le texte du *Soulier de Satin* ou d'*Amphitryon 38* réapparaîtrait dans un film.

Examinant ce même problème et après d'importantes réserves, Gaston Rageot estimait, il y a vingt ans, que « les avantages de cette conception cinématographique sont manifestes : ils suppriment certaines conventions, allègent le dialogue, permettent de rejeter toute littérature. Ils offrent un moyen de faire appel directement aux sensations visuelles par la variété des décors, aux sensations auditives par l'emploi de la musique ⁶ ».

Si l'on n'insiste pas sur la question du dialogue, les seuls éléments qu'on doit porter à l'actif de ce nouveau style resteraient les plaisirs

¹ *Technique du Film*, p. 16.

² Lang dans *Art cinématographique*, III, p. 100.

³ DUHAMEL, *Défense des Lettres*, p. 93.

⁴ STROWSKI, *Le Théâtre et nous*, p. 29.

⁵ LAFERRÉ, *op. cit.*, p. 282.

⁶ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 146.

de la mise en scène. Mais on les obtient précisément par la mort des conventions. A sa parure l'on sacrifie la chair de l'œuvre. Oans la mesure où se dilue la tragédie, s'accroît la richesse du spectacle. Il faut déplorer surtout le mépris dont on accable les conventions. Si elles portent un nom qui souvent les fait haïr, elles cachent derrière elles les lois ou, du moins, la recherche des lois qui régissent les arts, déterminent leur structure, assurent leur vigueur. Le navire du théâtre augmente sa voilure, hisse le grand pavois. Où ira-t-il sans gouvernail ? Le vent qui souffle promet de grands horizons. Mais les arts périssent d'un excès de liberté. L'anarchie séduit les jeunes gens qui peuvent reconstruire ce qu'ils ont fracassé. Elle convient mal aux civilisations d'un certain âge.

Enfin, les richesses matérielles fournissent de mauvaises excuses et la simplicité élizabéthaine n'a aucun rapport avec toute cette toile, tous ces décors, tous ces projecteurs. Lenormand ne nous fera jamais croire que Jean-Victor Pellerin, Alfred Savoir, Simon Cantillon et lui-même sont les petits-fils de Marlowe ou de Ben Jonson. « Ce ne sont pas là des innovations, mais simplement un retour à la technique élizabéthaine, des tentatives pour briser les unités classiques et restituer au théâtre des libertés que les Anglais s'étaient arrogées du premier coup ¹. » Plus modeste, René Clair ne fait pas remonter son arbre généalogique à Shakespeare.

La liberté reste une conquête de l'esprit. On ne la confond pas avec le luxe des nouveaux riches. « C'est peut-être ici le lieu de remarquer qu'il y a une loi qui veut qu'en art plus les moyens sont rudimentaires et plus aussi les chances de réussite sont grandes ². »

A cette grave menace, le théâtre répondra-t-il par un effort vers un classicisme nouveau ? On devrait l'espérer. « Après tant de vaines jongleries, tant de grâces et de grimaces, tant d'efforts vers l'originalité, tant d'exotisme et de littérature cinématographique, l'heure n'est-elle pas venue d'une simplicité nouvelle?... ³ » Après-demain, peut-être. L'avenir prochain n'apaise pas notre inquiétude, car le trouble de la société reste propice au cinéma. Enfin, le film accroît sa puissance par le seul fait que d'autres moyens d'expression sont malades. Comme Thibaudet l'a fort bien remarqué : « L'écran sonore est né dans la crise du concept de littérature et, comme on dirait, sous le signe de cette crise ⁴. » Cette fièvre lui rend service. Mais il se pourrait qu'elle le contaminât.

¹ Lenormand dans *Cahiers du Sud*, n° 54, p. 89.

² Ramuz dans *Formes et Couleurs*, 1946, n° 6.

³ ARLAND, *Essais critiques*, p. 28.

⁴ *Nouvelle Revue française*, 1936, XLVI, p. 254.

DU THÉÂTRE INTÉGRAL AU THÉÂTRE PUR

LE CINÉMA ET LA MISE EN SCÈNE

Viendra le jour où le théâtre
n'aura plus de pièces à représenter
et créera des œuvres
propres à son art¹.

Cet art fragile de la mise en scène qu'expriment l'inflexion des voix, les lumières fugaces, la poussière des couleurs, les mouvements de fantômes chaque soir évanouis, aucune stabilité ne le fixe. L'incertitude des traditions le maintient avec peine. C'est le domaine du théâtre le plus exposé au choc cinématographique.

Attentifs seulement à la chose écrite, certains critiques accordent peu d'intérêt à ce problème qu'ils ne jugent pas essentiel. Le comédien n'est qu'un interprète, disent-ils ; les tentures ou les colonnes habillent la tragédie, elle ne la créent pas. Mais le théâtre ne peut vivre dans l'exil des bibliothèques. Il n'est pas prouvé non plus que les conditions matérielles de la représentation n'influent pas sur la nature des œuvres. Enfin, on ne peut négliger la vie dramatique tout entière, comme un détail.

Certes le cinéma n'agit pas seul sur elle. Depuis longtemps le spectacle et la parole se disputent la scène. Gaston Baty n'est pas un prophète. Mais les pouvoirs du film accélèrent à tel point l'évolution de l'art dramatique que le théâtre dans son inquiétude cherche à définir son essence, remet en cause ce qu'on ne discutait plus. Il hésite à se confiner dans une tradition vétuste. Les richesses nouvelles dont il connaît le danger le fascinent. Sans succès encore, il tente d'établir un équilibre entre la littérature, le mouvement et les arts plastiques. Il voit en ces derniers tantôt des alliés, tantôt des ennemis.

A première vue pourtant, les changements n'apparaissent pas immenses et la France ne s'est pas jetée avec frénésie dans la révolution. On imagina même que le film apportait une bouffée d'air dans une chambre longtemps fermée. Gentiment, il présentait au théâtre quelques cadeaux. En effet, il tue définitivement le décor en trompe-l'œil, ressuscite le corps des acteurs. La pantomime et la comédie de l'art dansent sur la scène en suivant son exemple. Il contraint le directeur de troupe, soucieux de lutter contre une difficile concurrence, à ne plus mépriser le décor qu'on stylisera peut-être mais qui sera désormais promu à

¹ CRAIG, *De l'Art du Théâtre*, p. 142.

l'existence. Il donne du mouvement à un art trop sédentaire. Il accompagne, hélas, ces présents de graves menaces.

La hardiesse, la naïveté parfois, autorisent le cinéma à cobabiter avec le drame sur la scène. On connaît les essais qu'avec un fracassant génie Piscator tente en Allemagne. *Le Bateau ivre* de Paul Zech, *Hoppla, ihr leben de Toller*, les *Aventures du brave soldat Chevik* créent, grâce au film, d'étonnantes symphonies visuelles : le mouvement de la bande entraîne celui des acteurs. L'ancienne structure théâtrale est morte. On repart de zéro. « Il faut, déclare Piscator, rompre complètement la forme dramatique ; le déroulement épique d'une époque doit être aussi fidèle et aussi complet que possible, de ses racines jusqu'à ses dernières conséquences ¹. » Ce tumulte rejoint parfois avec bonheur celui de la vie et Piscator continue *Les Burgraves* avec d'autres moyens. Il remplace l'alexandrin par la caméra. Est-il utile de redire que les metteurs en scènes russes, Meyerhold en particulier, puisent la doctrine rigide de la bio-mécanique dans la fluidité de l'écran ? Pour *Le Revizor* de Gogol « l'action se déroule sur de petites plates-formes à roulettes qui sortent des coulisses dans une demi-obscurité et sont soudain illuminées par des projecteurs au son des fanfares ². Serge Eisenstein, qu'illustrera *Le Cuirassé Potemkine*, ajoute aussi au menu théâtral le piment du cirque et du film. Américains, Italiens, Tchèques et bien d'autres ne montrent guère moins d'enthousiasme. Ivre de simultanéité, A. G. Bragaglia imagine une scène sextuple. Celle-ci « permet de monter une véritable pièce, une œuvre littéraire qui soit en même temps cinématique... nous sommes bien dans l'ère du cinéma ³. Quant à Schiller, du Théâtre de Varsovie, il ne marque pas non plus de haine au nouveau moyen d'expression et « pratique le fondu enchainé ⁴ ».

Pareilles violences n'émurent pas le spectateur français. Si l'on excepte le cas de Claudel, les emprunts directs sont rares. Ils se ne signalent ni par la virulence ni par l'esprit de système qui fleurissent dans les révolutions. *Relâche*, « ballet instantanéiste en 2 actes et un entracte cinématographique » de Picabia, fut mal accueilli par les critiques que « M. Erick Satie appelait délicatement dans le programme les têtes de veau réactionnaires ⁵ ». La *Parade* de Cocteau, où s'amusait l'esthétique du cinéma, fit courir et crier, mais on y vit plutôt « l'entrée de ce qu'on appelait cubisme au théâtre ⁶ ». Avant de confier à la scène *Roméo et Juliette*, le même Cocteau avait étudié la prise de vues. Les acteurs paraissaient, non point selon le rythme ordinaire de la vie, mais comme cinématographiés au ralenti, chacun prolongeant une attitude autant qu'elle pouvait s'accorder avec la situation. Toutefois les fusées que tirent de jeunes talents dans des cieux trop calmes n'abattent pas les vieux édifices, tandis que l'artillerie de Piscator allie le courage et le mauvais goût à l'efficacité. Il est vrai que G. Baty orchestre *Le Feu*

¹ LAURET, *op. cit.*, p. 165.

² GOURFINKEL, *Le Théâtre russe contemporain*, p. 75.

³ Dans une enquête de Lacour, *Comœdia*, 4 septembre 1925.

⁴ POUPEYE, *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, p. 82.

⁵ *Le Temps*, 10 décembre 1924.

⁶ *Revue de Paris*, 1925, IV, p. 918.

du Ciel de Pierre Dominique « avec une ampleur magnifique » et l'on entrevoit « un art dramatique nouveau, puissant, comme une symphonie ». Prudent, le commentateur ajoute néanmoins que « cet art reste entièrement à régler ¹ ».

Cependant le cinéma agissait sourdement, s'attaquant aux racines mêmes du théâtre. Le Français, qui aime à légiférer, voulait que fût légitime l'emploi des nouvelles ressources. On rédigea donc un nouveau code de la scène. L'offensive fut menée en plusieurs temps et l'on peut distinguer la phase de la jalousie, la croisade contre les mots, le rêve d'un théâtre intégral et le projet, plus bizarre encore, d'un théâtre pur.

Souvent le péché d'envie fut commis et avoué. Dans *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud réclame l'égalité des droits. « Nous voulons disposer, pour un spectacle de théâtre, des mêmes moyens matériels qui, en éclairage, en figuration, en richesses de toutes sortes, sont journellement gaspillés pour des bandes ². » Sur les modes mineur et majeur, Gaston Baty a souvent chanté cette mélodie et les esprits tentés par l'opulence technique se prévalaient d'arguments qui paraissent vigoureux. Le cinéma n'a-t-il pas prouvé, selon Strowski, « que la partie spectaculaire et visible d'une pièce peut devenir aussi métaphorique et aussi artistique que la partie verbale ³ ».

Au cinéma, le metteur en scène n'est-il pas l'auteur du film, et, tel l'organiste auquel obéissent tous les instruments, ne mobilise-t-il pas tous les arts ? Dans l'ancienne hiérarchie le poète occupait le sommet. La justice ne veut-elle pas qu'on distribue maintenant deux couronnes ? Un raisonnement un peu spécieux fait entrevoir à Léon Moussinac un empire bicéphale. « Entre la valeur du texte et la valeur du spectacle, il n'y a même plus de différence de qualité, il n'y a qu'une différence de technique ⁴. » Quand les dramaturges témoignent de la complaisance aux ingénieurs de la scène, ceux-ci montrent ce dont ils sont capables. Si les premiers oublient leur génie, les seconds n'en manqueront pas et « M. G. Baty qui a mis en scène le cruel drame de Lenormand aurait pu le signer avec lui ⁵ ». Hélas, il reste vrai que *Les Perses* ou *Les Choéphores* manquent de tact à l'égard du metteur en scène. Mais une révolution ne s'opère pas sans sacrifices et le paradis tout brillant du film vaut bien la mort de quelques poètes. « Il s'agit pour Meyerhold d'adapter au drame les ressources, les enchantements du cinéma. Il voit dans le cinéma, dans ses surprises, ses féeries, la création d'un fait poétique nouveau et il emploie son génie à rapprocher le théâtre de cette poésie nouvelle, de ses miracles ⁶. » On peut admirer cette hardiesse, comprendre cet enthousiasme, on s'étonnera cependant que l'artiste d'aujourd'hui s'obstine à labourer les vieilles terres du théâtre quand le cinéma lui offre des continents encore vierges.

¹ *Débats*, 24 février 1930.

² ARTAUD, *op. cit.*, p. 135.

³ STROWSKI, *op. cit.*, p. 100.

⁴ MOUSSINAC, *Tendances nouvelles du Théâtre*, p. 14.

⁵ MAURIAC, *Dramaturges*, p. 75.

⁶ Romoff dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 20 septembre 1925.

Aucun obstacle ne résiste à l'électricité. Elle a déjà rendu de grands services au théâtre, donné du relief à la scène, permis le décor construit qu'on pourra porter au crédit de notre siècle. Peut-être engendrera-t-elle sur le plateau les mêmes miracles que dans les usines à images, car sa magie crée « des effets autrefois impossibles à obtenir et le goût du public, stimulé par le cinéma, pousse à des efforts toujours renouvelés dans ce sens¹ ».

Au reste, la différence qu'établit le consentement universel entre les arts majeurs et les arts d'interprétation s'applique mal au cas du théâtre. Le texte naît seulement à la lumière des chandelles. Il doit s'incarner dans l'acteur. A propos des spectacles de Meyerhold, B. de Schoelzer écrit donc : « Nous avons d'ordinaire tendance à nous représenter les rapports entre un texte dramatique et sa réalisation scénique sur le modèle qui existe entre un texte musical et son interprétation au concert. Mais cette analogie est fort discutable². »

Une nouvelle esthétique vagit déjà. Les lévites du théâtre cinématographique prétendent même à la rigueur de l'orthodoxie, car ils combattent un autre excès, celui du chef-d'œuvre injouable. Mais Henri Gouhier a fort bien remis les choses au point dans son excellent ouvrage sur *l'Essence du théâtre* : « La crainte d'une représentation littéraire sans texte ne justifie pas un texte sans représentation³. » Henri Ghéon laisse au poète le soin de conduire le chœur des muses, mais pour lui le verbe « a peut-être pris trop de place sur notre scène ou, pour mieux dire, il n'en a pas laissé assez aux autres éléments du drame depuis l'âge classique français⁴ ».

Aussi Gaston Baty, par la plume et le projecteur, s'est-il fait le champion du cinéma au théâtre et a-t-il entrepris une guerre sainte contre Sire le Mot. Son cas n'est pas simple. A beaucoup d'erreurs, il mêle toujours quelque vérité. Au reste, une méchante esthétique ne fait pas oublier son réel talent. Il faut dire aussitôt qu'il doit le tumulte créé autour de ses théories à leur intransigeance plutôt qu'à leur originalité. L'essentiel de sa doctrine, il l'emprunte à d'autres metteurs en scène, mais il a beaucoup fait parler de lui parce que tous les articles de son credo pourraient être appliqués au film sans la plus légère modification. Il n'a pas craint de l'avouer. « En définitive, j'aime mieux le cinéma que le théâtre, le théâtre des autres, ajoute-t-il en souriant⁵. »

Dans toute l'histoire du théâtre, les champions du spectacle et ceux de la tragédie livrent un duel que renouvelle chaque époque. Mais grâce au cinéma, la guerre est devenue totale. Le film a donné de la cohérence à l'attaque, en lui fournissant des armes et des exemples. L'erreur qu'autrefois on trouvait agréable, on la défend comme un article de foi. C'est le principe même de la littérature dont on veut la ruine. Cette audace que n'eut jamais le théâtre s'explique à la fois par la puissance du cinéma et l'acharnement avec lequel la littérature elle-même désire son suicide.

¹ *Le Temps*, 20 août 1923.

² *Nouvelle Revue française*, 1930, XXXV, p. 275.

³ GOUHIER, *op. cit.*, p. 82.

⁴ *Nouvelle Revue française*, 1921, XVII, p. 363.

⁵ *Revue du Cinéma*, mars 1930.

Sans remonter au déluge, on rappellera que Théodore de Banville annonçait déjà la tendance de Baty. « Nous sommes arrivés à un moment où le théâtre fou de complications, de mobiliers, d'allées et de venues, de tohu-bohu et de surprises... supprime parmi ses moyens d'action la parole humaine ¹. » Zola constate qu'au théâtre « la littérature ne suffit plus, elle fait bâiller ». Il le déplore cependant. « J'ai toujours été très étonné, dit-il, qu'un public lettré ne se contentât pas d'une belle langue, d'une composition littéraire ². »

Dans le théâtre symboliste flottent souvent la peur des paroles qui ne savent traduire l'impalpable et le désir wagnérien d'une fusion des arts. Avec une patience nordique, Mæterlinck sape la confiance dans les mots. « Il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres. » L'art de la scène qui ne peut manger du silence, même si on le met au régime, lui paraît donc d'une monstrueuse maladresse. « Lorsque je vais au théâtre, il me semble que je me retrouve quelques heures au milieu de mes ancêtres, qui avaient de l'existence une conception simple, sèche et brutale que je ne me rappelle plus et à laquelle je ne puis plus prendre part. » Et voici *Les Fausses Confidences*, l'*Œdipe à Colone*, *La Tempête* ensevelis côte à côte dans un tombeau mérovingien. La logorrhée d'Andromaque ou de Monime les empêche d'accéder à la vie suprême. Ces personnages « ne peuvent pas se taire ou ils ne seraient plus. Ils n'ont pas de principe invisible ³. Les amis de Gaston Baty n'oublieront pas une excommunication qui comble leurs vœux. La poésie verbale ne doit plus sortir des livres. « Pour goûter Racine et pour s'enivrer de son philtre harmonieux, la lecture suffit ⁴. » C'est exactement le propos que tiendrait un metteur en scène de cinéma.

Si les poètes eux-mêmes méprisent l'instrument dont ils usent, pourquoi l'ambition des artisans du théâtre connaîtrait-elle des limites ? G. Kahn, dès 1889, signe un blanc-seing qui légitime les futures audaces. Un canevas suffira et l'auditeur, « non gêné par un inutile bruit de paroles », sera capable « de voir à sa fantaisie tel thème ailleurs développé et de se le développer pour lui-même à sa guise ». Ce prophète des temps nouveaux imagine même pour *L'Homme des foules* d'Edgar Poe une mise en scène déjà cinématographique. On donnerait l'illusion du mouvement par des « décors alternatifs de foule et de désert ». On userait de jeux de physionomie. « Dans ces poèmes de formes et de couleurs, la parole serait de trop et gênerait l'évocation d'une ombre de mystère sur le cerveau du spectateur ⁵. » Cette littérature un peu lasse d'elle-même salue Charlie Chaplin et contient toute l'esthétique de G. Baty. Les talents les plus contestables, les recherches les plus sincères, les plus vifs courages, les plus grandes faiblesses donnent des armes à l'écran. Ceux que préoccupent l'inconscient, ceux que la couleur ou le mouvement ne laissent pas insensibles, tous s'efforcent de faire éclater les cadres. A bas le jansénisme du théâtre et l'infirmité des mots.

¹ BANVILLE, *Critiques*, p. 264.

² ZOLA, *op. cit.*, p. 323.

³ MÆTERLINCK, *op. cit.*, pp. 11, 166 et 33.

⁴ BATY, *op. cit.*, p. 18.

⁵ *Revue d'Art dramatique*, 1889, XV, pp. 350 et 351.

Henry Bataille avait découvert que « l'homme ne s'exprime entièrement dans la vie qu'à de rares occasions. Ce qu'il dit n'est généralement qu'un aspect de lui-même, un rapport momentané de soi avec les êtres et les événements ¹. » Ce méchant argument n'a cependant pas tari la fécondité du dramaturge. Les expressionnistes ont vu la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, *Tempête sur l'Asie* de Poudovkine, et M^{me} Léonie Jean-Proix constate à propos de *La Machine à calculer* d'Elmer L. Rice qu'« ils ont le sentiment du petit rôle que la parole joue dans la vie réelle et de l'excès d'explications verbales qui est la maladie de l'art dramatique ² ».

A la poubelle toute forme écrite. On retrouvera donc la vigueur muette des comédiens de l'art, l'extase presque silencieuse du théâtre de Bali. Une fois disparu le cliquetis des mots, on entendra le murmure de la mer intérieure de l'âme. Toutes ces tendances, d'origine très diverse, ne sont point ennemies du cinéma. Antonin Artaud a-t-il puisé sa colère dans l'eau noire du subconscient ou dans les richesses de l'écran ? Peu importe : le résultat sera le même. « Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre. » L'Orient a su maintenir le style sacré de la scène « indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le conservons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui ». Tuons donc les dernières habitudes et lançons-nous dans le vide. « On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite ³. » Ouf !

L'avidité des metteurs en scène n'avait pas besoin d'autant de complaisance. Ils ne peuvent travailler qu'au delà et au-dessous des mots. Mais leur impérialisme devient sans peine tyrannique. Max Reinhardt, patron de Gaston Baty, transformait souvent un drame de Shakespeare en une revue à grand spectacle. Certes, il n'a pas tort de vouloir « qu'une œuvre dramatique soit effectivement du théâtre et non de la littérature dialoguée ⁴ ». Toutefois, si l'art de la scène était défendu par un Saint-Office, celui-ci condamnerait Gordon Craig sans beaucoup hésiter. L'illustre Anglais n'a-t-il pas murmuré : « Serait-ce un crime affreux si l'artiste du théâtre usait d'un autre moyen d'expression que le poète ? ⁵ » Il songeait au mouvement de la danse et des pas, au décor qui dessineraient sur la scène une forêt de vivants symboles. Ce péché d'orgueil pouvait induire au mal des âmes moins fortes. Une petite secousse encore et l'on créait un grand schisme. C'est donc avec sagesse qu'A. Mortier juge les mérites et les fautes de G. Baty. « J'accorde que le théâtre n'est pas uniquement un art littéraire, mais dès que le spectacle empiète, il y a danger de baisse ⁶. »

Il fallait combattre les excès de verbalisme et, pour guérir la scène, G. Baty relègue la parole au dernier rang. Il opère comme ses confrères du studio. « L'équilibre admirable a été rompu par la prédominance du

¹ BATAILLE, *op. cit.*, p. 128.

² *Débats*, 21 novembre 1927.

³ ARTAUD, *op. cit.*, pp. 13, 73 et 83.

⁴ Dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 10 septembre 1925.

⁵ CRAIG, *op. cit.*, p. 171.

⁶ MORTIER, *op. cit.*, p. 576.

mot. » Qu'à cela ne tienne! La tyrannie changera de visage. Les valets useront du pouvoir des maîtres. On mettra un bâillon sur la bouche du poète, « car dire avec des mots ce que signifient les décors ou les gestes, ce que suggère la musique, c'est en vérité un pléonasmе; les mots doivent rester dans leur domaine, non pour formuler inutilement ce qu'ont exprimé à leur manière les couleurs et les formes, mais pour conduire l'idée du point où la traduction plastique cesse d'être suffisante jusqu'à la frontière des émotions trop vastes, trop imprécises où ils défontent à leur tour et au delà desquelles règnent les sons ¹ ».

Ce cocktail esthétique fut brassé par une âme sincère. Mais pareille méthode permet aux grands vassaux de ceindre la couronne et fait du théâtre le frère siamois du cinéma. Est-ce Baty, René Clair ou King Vidor qui déclare : « Il ne s'agit pas de parler de tout cela, mais de rendre tout cela sensible ² »? Craig, Baty et les cinéastes chantent la même mélodie à l'unisson. Aussi Léon Moussinac, célébrant la naissance du nouvel art, recourt-il à l'autorité du premier. Craig, dit-il, « considère cet art pur et absolu du théâtre comme un art presque uniquement visuel ... les lois qu'il découvre pour lui trouvent ainsi une application inévitable dans les recherches de l'art le plus visuel qui soit : le cinéma ». Orson Welles, Eisenstein sont les ennemis du pléonasmе comme Craig et Baty. On pourrait graver sur les tables de la loi de l'écran ce commandement unique qu'un homme de théâtre a dicté : « Lorsque nous les satisfaisons par les yeux, il ne faut pas les troubler, ou tout au moins troubler ce sens de la vision qui est si délicat, en faisant en même temps tinter à leurs oreilles des sons ou des mots. ³ »

L'hygiène du film se trouvera fortifiée par semblable théorie. Mais l'art dramatique périra de langueur dans cette opulence. Si, dans la confusion de notre époque, « il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible ⁴ », il faut du moins admettre les conséquences qu'implique cette crise du langage, c'est-à-dire adopter le cinéma et fuir le théâtre. Les arts s'acharnent aujourd'hui à emprunter les ressources des autres moyens d'expression. Celui qui désire l'ubiquité doit tourner des films et ne pas demander au théâtre ce qu'il ne peut, ce qu'il ne doit pas donner. Pourquoi d'inutiles regrets? La scène et le film n'ont pas les mêmes armes. Une contamination de la première par le second n'engendrera que maladie et insuccès. « Au théâtre, selon Claude Bertou, avec les moyens actuels, pour parvenir à la simultanéité et à la polyphonie des impressions et des sentiments du monologue intérieur, la parole ne suffit pas ⁵. » Qu'on abandonne la simultanéité à l'écran et que le monologue intérieur, procédé plus naïf que la conduite scénée d'une tragédie, ne s'échappe pas du roman. Le *Strange Interlude* d'O'Neill, dont l'audace mérite l'estime, reste une erreur. On ne peut confondre impunément tous les genres littéraires.

¹ BATY, *op. cit.*, pp. 36 et 211.

² BATY, *Théâtre nouveau*, p. 14.

³ MOUSSINAC, *Naissance du Cinéma*, p. 155.

⁴ ARTAUD, *op. cit.*, p. 114.

⁵ *Revue de Paris*, 1930, III, p. 948.

D'étranges excès fleurissent donc dans l'art dramatique actuel. On les favorisait un peu quand on se proposait de combattre l'abus d'une littérature gratuite. Mais c'est l'exemple du cinéma qui encourage leur cancéreuse prolifération. Si le théâtre n'appartient pas à la seule littérature, il perd néanmoins sa propre force quand il l'attaque. Il se nie quand il la tue. Qu'aura-t-on gagné en décrétant : « Le théâtre littéraire est fossile. La vie moderne a broyé toutes les fausses richesses ; ce qui n'exprime pas socialement un mouvement ou ses correspondances, est condamné ¹ » ? Les fausses richesses ne seraient-elles pas précisément celles que produit la seule technique et qui ne dépassent pas l'ordre des apparences ? Dans la préface du *Père Juillet*, Léon Moussinac et Paul Vaillant-Couturier chassent à coups de fouet la tragédie désormais sans cothurne. « La littérature, la putasserie et le mercantilisme ont tué le théâtre. » Ils appellent à la rescousse « tout ce qui est matière théâtrale exclusivement, la grimace, le geste, l'attitude, la danse, le mot, le chant, la musique, la mascarade, les couleurs, pour tout dire le mouvement et la lumière ». Le mot deviendra vassal. On ne respire l'air de la liberté qu'« en bannissant la littérature ² ».

S'il méprise le mouvement, signe de l'action, l'art dramatique commet une imprudence, mais le remède que le cinéma administre au malade l'enverra chez les morts. On installe ainsi le film sur la scène et l'on ne réalise nullement le vieux rêve d'un théâtre intégral.

Les esprits étaient hantés par la fusion des arts avant le cinéma. Mais ce dernier rend plus vives les tentations, donne de l'audace à l'hérésie, car le théâtre s'essouffle à le rejoindre. L'écran se montre bon conducteur de toutes les électricités. Il accueille chacun des arts. Cette tolérance qui prouve à la fois sa mobilité technique et la faiblesse de sa structure profonde devint objet d'envie et, tout naturellement, elle « a conduit le théâtre à la recherche du spectacle pour plaire aux yeux ». Le danger ne paraîtrait pas menaçant si les habitudes du public n'étaient transformées par le succès matériel du cinéma et si l'on ne s'avisait pas déjà de penser qu'un style plus austère n'est plus possible. Gaston Baty estime trop nombreuses les récoltes de la littérature : « Le sol maintenant est épuisé. » Enfin, pour donner une bonne conscience aux auteurs qui se consacreront au théâtre cinématographique, « il est nécessaire, dit-il, que le chemin soit frayé à l'œuvre par la doctrine ³ ».

Fièrement, *La Chimère* convoquait tous les arts dans sa baraque. « La sculpture donne l'attitude, le geste, la danse ; la peinture, le costume et le décor ; la littérature, le texte ; la musique, la voix de l'acteur, les bruits, le chant, parfois et souvent la symphonie ⁴. » Haute ambition. On ne chicanera Baty ni sur les détails, ni sur le désordre d'une énumération sans hiérarchie. On ne lui rappellera pas que les quatre arts deviennent parfois sept pour tendre les cordes de la lyre antique, soit « peinture, sculpture, danse, prose, vers, chant, symphonie ⁵ ». Qu'on

¹ MOUSSINAC, *Tendances nouvelles du Théâtre*, p. 26.

² MOUSSINAC et VAILLANT-COUTURIER, *Le Père Juillet*, p. 7.

³ BATY, *Théâtre nouveau*, pp. 12 et 18.

⁴ VILLEROY, *Dix ans de théâtre* (extrait du bulletin de la Chimère).

⁵ BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, p. 36.

ait déjà entendu ailleurs les voix de cet impérialisme artistique, que Craig et Max Reinhardt aient déjà offert à la scène d'aussi nombreux présents, que Wagner ait noué lui aussi en une gerbe tous les arts, peu importe.

Baty n'aimerait guère qu'on comparât Bayreuth au Théâtre Montparnasse, bien que cette obsession un peu germanique de l'intégralité le hante aussi. Plus de chaînes. Nous entrons dans le total. Grâce à tous ces moyens conjugués, « nous pouvons échapper aux vieilles servitudes, passer les frontières et traduire dans le drame intégral notre intégrale vision du monde¹ ». En bon chorège, Baty veut cependant introduire de l'ordre dans ce pays sans frontière. Il s'oppose à Wagner en donnant plus de poids aux erreurs de ce dernier. « La tâche consiste à découvrir dans le thème commun les éléments qui relèvent de chaque art et que seuls il doivent exprimer². » Le voici hiérarque ou démiurge. Le poète lui prête hommage. Comme Baty reste soucieux d'éviter les pléonasmes et que les mots ne doivent redire ni les décors, ni les lumières, on voit la littérature s'asseoir au hanc des humiliés et des offensés. Plus d'orgueil encore, plus de franchise aussi chez Craig, car si l'homme de théâtre anglais annexe tous les arts, il veut être seul à les exercer. Le musicien, le peintre, l'écrivain n'ont qu'à rester chez eux. « Qu'ils retournent à leurs chasses gardées, à leurs domaines propres, et laissent les artistes du théâtre rentrer en possession du leur. » Sophocle, Molière, Racine se tairont. « Lorsqu'à son tour [le régisseur] saura combiner la ligne, la couleur, les mouvements et le rythme, il deviendra un artiste. Ce jour-là nous n'aurons plus besoin du dramaturge. Notre art sera indépendant³. »

Avec audace, Baty et Craig ont défini le cinéma plutôt que le théâtre. L'artiste du théâtre qui porte le sceptre et la couronne ressemble comme un frère au metteur en scène du studio où l'on tient captive la parole. La vraie révolution, c'est le film qui l'a accomplie et non pas le directeur de la Chimère, comme ses amis le prétendent. Pour M. Brillant, « Baty est peut-être le seul qui ait vu le problème dans son ampleur... C'est vraiment une réforme d'ensemble, c'est, enfin, une révolution⁴ ». Moins enthousiastes, nous savons Baty un homme sincère, un metteur en scène d'une réelle ingéniosité, mais un fâcheux théoricien. Sans doute a-t-il vu travailler Reinhardt, a-t-il lu Craig, mais l'essentiel de sa doctrine, il l'a pétri dans un étrange mélange où la technique du cinéma et l'inconscient eurent chacun leur part.

De la psychologie contemporaine, le metteur en scène a retenu les seuls éléments qui flattaient son ambition. « Comment la vie inconsciente de l'homme, dit-il, pourrait-elle se traduire par des dialogues ? » Et il ajoute sans sourire : « Elle cesserait par définition d'être inconsciente⁵. » Hélas, Racine n'a donc pu pénétrer le secret de Phèdre. Mais Baty serre ensuite la main de Craig qui lui ouvre la porte du cinéma, car « il faut

¹ BATY, *Théâtre nouveau*, p. 16.

² *Le Masque et l'Encensoir*, p. 34.

³ CRAIG, *op. cit.*, pp. 122 et 145.

⁴ BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, p. 48.

⁵ BATY, *Théâtre nouveau*, p. 14.

révéler l'invisible par le mouvement¹ ». On ne voit pas très bien pourquoi le mouvement traduirait mieux l'inexprimé que la parole.

Proche du cinéma, presque fraternel, Baty l'est encore par une sorte de panthéisme dramatique. Il étouffe sur la scène. Le mouvement ne se trouve à l'aise que dans les limites de l'univers. Mais l'amour un peu diffus que Baty porte à la création entière, il voudrait cependant qu'un théâtre le contint. Il ne lui suffit pas de mobiliser tous les arts, toute chose encore doit devenir matière dramatique, tous les animaux, toutes les plantes aussi. L'unanimité lui fournit même d'utiles indications et il ne répugnerait pas à dire le drame de l'usine, du navire et de la ville. Sa course ne connaît pas de fatigue. Elle poursuit « le soleil, la mer, le brouillard... La mort, les présences invisibles, tout ce qui est par delà la vie et l'illusion du temps² ». Nous ne plaisantons pas.

Si on lui pardonne les fantômes et l'ambition de peindre la mort, on consentira que toute cette matière reste proprement cinématographique et non pas théâtrale. La caméra qui brasse sans effort le temps et l'espace disperse le drame, lui donne plus d'étendue, s'efforce de rejoindre les dimensions cosmiques. Cependant Baty se trompe s'il voue son intérêt aux choses, car la vigueur de la tragédie consiste à isoler les passions dans un cadre dont il vaut mieux souligner l'artifice. L'écran lui-même n'hésite-t-il pas à accorder le premier rang au décor puisque le film doit malgré tout raconter une histoire ? Mais c'est bien le virus du cinéma qui donne tant d'ardeur à Baty. En effet, ce dernier ne déteste pas que le décor parle et que les personnages se taisent. S'il faut en croire son exégète, l'excès de faste dans la mise en scène n'est jamais indécent. « Ce n'est point quand elle est trop riche, c'est quand elle est insuffisante qu'elle porte préjudice à l'auteur³. » On n'a pas oublié non plus que le cinéma justifie la multiplicité de ses décors en déclarant que les arbres, les oiseaux et les nuages deviennent personnages du drame. Une même esthétique unit donc Baty et les studios.

D'une plume ferme, H. Gouhier rétablit les distinctions nécessaires. « Le théâtre, dit-il, naît non du mouvement mais de la volonté qui est pensée et action, pensée d'une action et action informée par une pensée. » Et encore, avec une égale justesse d'esprit : « Il y a d'ailleurs peu d'actions sans paroles et certaines paroles sont des actions⁴. »

Jouant un peu sur les mots, Baty oppose la sobriété des moyens matériels dont use la tragédie au luxe que permet sa propre formule. A l'esthétique catholique « rien n'est plus opposé que le puritanisme et le jansénisme de l'art ». Mais si Baty éprouve quelque tendresse pour le *mistère* médiéval, il n'y respire pas seulement la fraîcheur de la foi. « Il y découvre entre autres une souplesse et une liberté, une ampleur extraordinaire qui manquèrent aux Grecs anciens⁵. » On ne disputera pas sur cette métaphysique incertaine, mais on citera un témoin qui ramènera Baty dans notre siècle. Elie Faure écrit quelque part : « Le

¹ BATY ET CHAVANCE, *Vie de l'Art théâtral*, p. 266.

² BATY, *Théâtre nouveau*, p. 14.

³ VILLEROY, *op. cit.*, p. 34.

⁴ GOUHIER, *op. cit.*, pp. 64 et 65.

⁵ BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, pp. 45 et 44.

cinéma est aujourd'hui le plus catholique des moyens d'expression que l'évolution des idées et des techniques ait mis à la disposition de l'homme si l'on veut bien restituer à ce mot son sens humain original¹. » Un certain nombre d'affinités électives rendent donc vraisemblable l'amitié de Baty pour les images mouvantes.

L'équité oblige d'avouer que le cinéma donne d'utiles leçons au théâtre, en lui rappelant l'existence de moyens qu'il néglige. Si l'on craint les dangers auxquels le théâtre intégral expose la littérature, on contestera malaisément son principe. De fait, Baty s'appuie souvent sur des prémisses exactes pour en tirer des conclusions fâcheuses. Mais on admettra sans peine que le théâtre, art composite, doive, sans en répudier aucune, établir un équilibre entre les forces qui le constituent.

Parfaite, l'œuvre dramatique déroulerait une vaste partition où les couleurs, les lumières, les silences, les mouvements, l'inflexion des voix accompagneraient le poème de leurs signes. Comme Antonin Artaud, mais avec moins de haine pour les mots et en tenant plus fermement la bride à l'improvisation, on désirerait parvenir « à une composition inscrite, fixée dans ses moindres détails et notée avec des moyens de notation nouveaux ». Désir gratuit cependant, car on ne voit pas quel alphabet symbolique ramènerait à l'unité des valeurs si différentes. Il faudrait en outre qu'on fit « cesser cette absurde dualité qui existe entre le metteur en scène et l'auteur² » et que le poète se résolut à manier les outils de l'artisan. Le cinéma ne peut accorder toute liberté au créateur, mais le théâtre la lui laisse, en lui rappelant toutefois qu'il lui faudra vaincre sans cesse des tentations, montrer les vertus de l'artiste complet. Ceux qu'attirent passionnément les images devraient abandonner la scène et satisfaire leur appétit au studio. Il est utile de répéter qu'au théâtre seule l'autorité du texte permet la collaboration des arts. Encore cette dernière, rare comme la poésie pure, naît-elle dans le concours d'exceptionnelles circonstances.

Un argument d'ordre social conseillerait à l'art dramatique de ne pas mépriser à priori l'élément spectaculaire. Le grand public d'aujourd'hui n'a pas trouvé un style théâtral qui lui convint. Ne devrait-on pas tenter de séduire les foules ? Après Romain Rolland et beaucoup d'autres, Gaston Rageot regrette les Grandes Dionysies, le théâtre n'ayant cessé de « trahir sa destinée qui était d'offrir un grand spectacle mêlé de danses, de chants, de beauté plastique, à une foule de 50 000 assistants³. » Il rêve d'un art intégral.

Les Grandes Dionysies ne sont pas mortes. Elles se sont adaptées aux exigences d'une époque qu'on aimerait ne pas trouver vulgaire. Le théâtre intégral existe, mais il s'appelle le cinéma. Il vaut ce que nous valons, nous donne ce que nous lui demandons. Eloignant les foules du théâtre, le film a peut-être porté un coup mortel à ce dernier. Il ne menace pas seulement ses bénéfices temporels ; il compromet sa santé artistique. Il contraint la scène à imiter le studio, malgré l'infériorité

¹ *Rôle intellectuel du Cinéma*, p. 197.

² ARTAUD, *op. cit.*, p. 119.

³ RAGEOT, *Sens unique*, p. 23.

des moyens dont elle dispose, ou condamne le théâtre à la seule littérature. Il ne lui permet plus d'adopter une attitude moyenne, de vivre dans un climat tempéré. Gaston Baty n'est qu'un exemple, un symptôme. Il est à peine coupable de ses erreurs. Le théâtre tout entier s'agite et ignore son destin.

Ils sont nombreux, les obstacles que doit vaincre l'artiste pour créer le théâtre intégral, c'est-à-dire une dramaturgie alliant les vertus du théâtre aux avantages du cinéma. Même avec les armes de la prudence, de la charité et de la tempérance, Perceval ne terrasse pas toutes les guivres et tous les dragons. Les périls sont de trois ordres.

Les premiers résultent de la complication de la formule. L'excès d'abondance embarrasse l'artiste et gave le spectateur. Les arts ne se donnent pas la main, comme l'imagine G. Baty, pour venir danser sur la scène. Ils n'associent pas leurs forces, car leurs moyens restent antagonistes. La poésie n'aime pas toujours chanter dans le mouvement ; l'extrême variété du décor ne satisfait pas toujours la tragédie. Dans le cas où tous les instruments accorderaient leur voix en un concert bien réglé, le danger du luxe subsisterait cependant. Pauvre spectateur ! « Si vous frappez ensemble et avec la même force tous ses sens, sa pensée s'arrête ¹. » Ce malheur guette déjà le cinéma qui ajoutera bientôt le relief à la couleur et rêve de parfumer les héros et les paysages.

Il n'est pas prudent non plus d'emprunter un instrument de travail à son voisin. Les arts s'appauvrissent par leur mutuelle jalousie. Ce monceau de richesses enfin permet malaisément d'établir une hiérarchie des forces. On s'en convainc, quand on lit le nouveau *Génie du Christianisme* rédigé par J.-J. Bernard à la gloire de G. Baty. « L'homme qui entre dans une église, croyez-vous que ce soit le sermon du prêtre qui lui apportera la preuve de l'existence de Dieu ? Non, ce sont les arguments qui atteignent l'âme directement sans le secours de la raison, la musique, le parfum troublant, la pénombre colorée, l'orgue et l'encens, le vitrail... ². » Etrange désordre de l'esprit. On persiste à croire la théologie de Bossuet ou de saint Paul plus solide que celle de Chateaubriand, l'art de Racine plus complet que celui de Jean-Victor Pellerin ou de Saint-Georges de Bouhélier.

Il ne faut pas oublier ensuite que la littérature sort méconnaissable d'un pareil traitement. Le destin que le cinéma réserve au scénario mérite la pitié. Si le théâtre suivait la voie où marchent G. Baty et quelques autres, il ne pourrait témoigner beaucoup de générosité à l'égard du texte. La parole et l'image ne contractent pas au théâtre une union plus heureuse qu'au studio.

Si Baty ressent « une sorte d'aversion pour les textes trop pleins, où tout se trouve et où le metteur en scène n'a plus rien à découvrir, je ne m'en scandalise point, déclare un chroniqueur. Ce n'est pas d'hier que nous le savons ; les œuvres trop fortes ne peuvent être jouées ³. » Et il cite le cas des *Burgaves*. Encore une étrange confusion dans les

¹ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 120.

² J.-J. BERNARD, *op. cit.*, p. 32.

³ *Débats*, 23 avril 1928.

idées. Une pièce n'est pas littéraire parce qu'elle ne se plie pas aux convenances de la scène. *L'Agamemnon* ou *Le Misanthrope* valent bien la partition verbale pour grand orchestre de Hugo. Ainsi la littérature deviendrait par définition une sorte de péché.

Comme le cinéma, le théâtre intégral n'aimera que les textes réduits à leurs linéaments. C'est ranimer la vieille querelle du dialogue qu'avaient ouverte les gens de métier et les naturalistes. « Quant au style du théâtre, disent-ils, c'est une tout autre affaire, puisque le théâtre est un art essentiellement objectif. Il semble qu'en principe le seul style consisterait à n'en point avoir, c'est-à-dire à faire parler chaque personnage selon le style qui lui convient¹. » Les résultats, on les connaît maintenant. Jean-Victor Pellerin écrit comme on parle au téléphone et les scénarios font parler les amoureux comme on écrit au télégraphe. Le lyrisme paraît la première victime de ce qu'on a voulu appeler la visualisation des idées.

Comme au cinéma enfin, l'œuvre du dramaturge ne représente pour la jeune école qu'un élément parmi d'autres ou plutôt un fortis qu'acconchera le metteur en scène. Pour comprendre Meyerhold, déclare avec prodence B. de Schelzer, « il faut admettre, ne fût-ce qu'en théorie, que le texte n'est que la matière dont use le théâtre autonome² ». L'instant paraît venu d'entonner un péan en l'honneur du metteur en scène. Au studio, sa puissance ne se brise qu'en heurtant le métal des coffres-forts. « Quant au cinéma, qu'en dire sinon que le metteur en scène y réalise dans sa plénitude le rôle vers lequel il tend au théâtre³. » En effet, les pouvoirs de ce condottière du théâtre n'ont cessé de croître, parallèlement au succès du film.

On ne juge ici ni les talents ni les personnes. L'institution même semble pernicieuse. Certes, le bel orgueil de Copeau se fit modeste quand il aima Shakespeare ou Molière, Juvet toujours soumet son respect du métier à l'amitié du poète et les charmantes farandoles que la commedia dell'arte dénoue dans le théâtre de Dullin ne lui font pas détester la littérature. D'une âme sincère, on admire Jean-Louis Barrault et beaucoup d'autres. Il semble toutefois que la variété et l'étendue des dons de ces artistes ne doivent pas faire oublier un danger plus important et d'une portée plus générale. Dans tous les cas où le metteur en scène cède à la tentation du théâtre intégral, c'est-à-dire toutes les fois où il imite le cinéma d'une façon consciente ou involontaire, son autorité constitue un danger pour les lettres et le théâtre.

Sans les accompagner d'un jugement de valeur, H. Bidou a prononcé des paroles prophétiques : « Ce théâtre (celui des textes-images dont G. Baty reste l'animateur), ce théâtre sera parce qu'il correspond aux idées nouvelles qui façonnent lentement nos contemporains⁴. »

Le succès a-t-il affermi la confiance de Giraudoux, qui plaide la cause de la tragédie ? Pour le spectateur français, dit-il, « le vrai coup

¹ MORTIER, *Dramaturgie de Paris*, p. 198.

² *Nouvelle Revue française*, 1930, XXXV, p. 274.

³ Abraham dans *Europe*, juin 1938.

⁴ BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, p. 120.

de théâtre n'est pas... la clameur de deux cents figurants, mais la nuance ironique, le subjonctif imparfait ou la litote qu'assume une phrase du héros ou de l'héroïne ». Ne faut-il pas préférer les plaisirs du goût aux pouvoirs élémentaires de la sensation ? « L'action théâtrale consiste pour lui non pas à se soumettre à un massage forcené de vision et d'émotion presque physiques d'où il sort exténué comme du hammam, mais de brancher ses soucis et les conflits de sa vie et de son imagination personnelle sur un dialogue modèle qui peut les élucider. »

Dans un parallèle qui ajoute quelques arpèges à Siegfried, Giraudoux oppose ainsi la France à l'Allemagne, la sobriété de Copeau ou de Jouvet au luxe de Reinhardt, mais ce qui s'applique à l'Allemagne convient aussi à l'esthétique du cinéma. L'auteur d'*Intermezzo* croit-il que seule la France sorte, avec la fraîcheur d'un esprit reposé, d'un hain de violence auquel des milliers de salles de cinéma soumettent des millions de spectateurs ? Charme de la rhétorique, vous, tous les mots qu'irise la science de l'écrivain, vous ne l'emportez pas toujours. Et « vous apprenez pour votre gouverne, alors que tous les domaines de l'activité sont ouverts en France à la littérature, qu'il en est juste deux dont l'activité lui est formellement interdite, le théâtre et le cinéma¹ ».

Un même principe régit le film et certain style théâtral d'aujourd'hui. Au studio, le metteur en scène qui lit un scénario le considère à bon droit comme une matière brute à laquelle son talent donnera l'existence par des moyens proprement cinématographiques. Au théâtre, nombre d'esprits, soucieux de poésie, estiment que l'œuvre doit encore naître à la vie théâtrale. Cela paraît légitime. L'hérésie commence pourtant à l'instant précis où l'on voit dans le texte seulement une matière littéraire. Elle est achevée sans doute. On ne lui ajoutera aucun mot. On n'en retranchera pas davantage. Cependant les travaux d'une seconde création commencent. Quels seront désormais les droits du metteur en scène ? L'ambition ou la fidélité peuvent avoir le même visage, la vertu et l'erreur être désignées par un mot semblable. La fonction même du metteur en scène constitue un danger, un paradoxe tout au moins. Elle n'est sauvée que par la valeur personnelle, la culture et le tact de ceux qui exercent ce difficile métier.

Egayer un texte avec un peu de musique, quelques pas de danse, les figures silencieuses de la pantomime, ce n'est pas commettre un péché mortel. Tel Caton, E. Fabre condamne ces petits jeux. « Par assimilation avec le cinéma... le metteur en scène a souvent et délibérément jeté l'art dramatique dans le spectacle, sous couleur d'ajouter ici des divertissements et des chants, là tout un cortège, ailleurs tout un tableau muet...² »

La querelle qui oppose les principes semble plus sérieuse, ses effets plus néfastes. Dès la minute où l'on admet que le metteur en scène n'ordonne pas seulement des éléments épars, mais crée comme Dieu ou le poète, la porte s'ouvre à tous les excès. Il est le prince du cinéma. Pourquoi renoncerait-il à ses droits au théâtre ? Le décor, la lumière,

¹ GIRAUDOUX, *Littérature*, pp. 280-281 et 236.

² FABRE, *op. cit.*, p. 143.

les costumes mériteraient-ils moins de soins sur la scène ? Grâce aux « visions sensationnelles du cinéma », le metteur en scène « apparaît comme une figure du travail moderne, contraignant peu à peu les grandes sociétés organisées à accepter l'entreprise de groupe et la spécialisation dans le travail ¹ ».

Pudiquement, on a dit d'abord de ce satrape de la poésie, qui représente au théâtre les yeux et les oreilles d'un roi lointain : « S'il crée, c'est au second degré ². » Mais Giraudoux déclare aussi : « La définition du metteur en scène d'un théâtre allemand est très simple : il est le théâtre ³. » Mieux encore qu'à l'art dramatique de Berlin ou de Munich, la formule s'applique au cinéma. Encore un pas du reste et nous sommes au studio. Il suffit de suivre Antonin Artaud. « C'est autour de la mise en scène considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale que se constituera le langage-type du théâtre ⁴. »

S'il se veut démiurge, le metteur en scène non seulement croit à la valeur de son travail, mais recherche les occasions d'en montrer l'excellence. Martial Piéchaud ne doit donc pas s'étonner si « le directeur de la Chimère... accorde à la mise en scène une importance tout à fait démesurée ⁵ ». Baty reste sincère dans son erreur. Les deux attitudes que l'esprit peut adopter à l'égard du problème de la scène deviennent irréductibles, car elles sont filles d'a priori antagonistes. L'offensive contre le mot inquiète Souday. Il a raison. « Sur les planches comme dans la vie, l'aphasie est un symptôme de paralysie générale et de mort prochaine. *Exitus letalis* comme disait Charcot ⁶. » Vaine indignation cependant puisque le cinéma et la tragédie ne parlent pas le même langage.

Si l'on quitte le plan des idées pour atterrir sur celui des faits, on constate qu'au sens primitif du mot la littérature sort navrée de la bataille, car « une pièce ne doit pas être jouée mais interprétée ⁷ ». Quelle loi contraint dès lors l'audace, heureuse parfois, plus souvent effrontée, du metteur en scène, quelle balance la pèse ? Il cherche des effets comme son confrère du studio des angles de prises de vues. Le goût sera juge. On appréciera le charme du petit jardin mobile qu'ouvre Jouvét dans *L'École des Femmes*. Mais on avait l'habitude de voir une comédie dans *Le Malade Imaginaire* et l'on s'étonne un peu qu'on puisse « alterner musicalement les répons de la cérémonie en leur donnant l'ampleur tragique d'un *dies irae* ⁸ ». D'autres, moins indulgents, n'aiment guère ces simulacres, « girouettes méprisables d'un instant ⁹ ».

Les opinions se heurtent. La vérité ne jaillit cependant pas de leur choc. « Je suis certaine, dit M^{me} Sorel, que le succès de *Coriolan* vient

¹ *Nouvelles littéraires*, 18 septembre 1926.

² Roze dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 28 août 1925.

³ Giraudoux dans CÉZAN, *Louis Jouvét et le théâtre d'aujourd'hui*, p. 8.

⁴ ARTAUD, *op. cit.*, p. 100.

⁵ Piéchaud dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 29 juillet 1923.

⁶ *Revue de Paris*, 1928, IV, p. 695.

⁷ GIRAUDOUX, *op. cit.*, p. 268.

⁸ VILLEROY, *op. cit.*, p. 31.

⁹ *Mercur de France*, 1929, CCXI, p. 664.

de ce que la mise en scène a été faite presque en music-hall. » Notre époque « est celle de la T. S. F., du cinéma, de la vitesse¹ ». Mais quand Baty interprète Musset en ajoutant au texte quelques piments colorés, M. Martin du Gard se fâche. Ira-t-il sur le terrain « demander raison de son inconvenance à M. Baty² » ?

Il est glissant, le chemin de l'hérésie. Le zèle y prend la figure de la témérité et l'on gagne tout doucement sa damnation. On interprétait d'abord, maintenant « il faut traduire plastiquement la pensée de l'auteur et souvent la compléter³ ». Ainsi parlent les cinéastes. Mais un sophisme de plus ne coûte guère. Les écrivains méritent-ils le respect ? Celui qu'on leur voue n'est-il pas superstition ? Ne faut-il pas distinguer entre le *trouveur* qui a découvert un sujet et des passions et l'*écrivain* ? En tant que tel, ce dernier reste infirme. « Il n'a pu exprimer avec des mots qu'une partie de sa pensée. » Il traduit malaisément son idée, « au même titre que le comédien, le décorateur, le musicien, etc., tous groupés sous les ordres du metteur en scène⁴ ». Le diable n'est pas si subtil. Mais le cinéma lui aussi n'accueille que le *trouveur* et réduit l'*écrivain* à la condition d'ilote. C'est pourquoi F. Mauriac, qui a vu la représentation de *Césaire* de Schlumberger, calme l'ambition des dramaturges, car Baty « aurait, dit-on, quelque tendance à mettre les auteurs à leur place, la dernière⁵ ».

Les méchants écrivains voient leurs chances augmenter, car le metteur en scène du théâtre intégral préfère le texte dont la composition n'offre pas une trame trop serrée et qui, semblable au scénario, ouvre des échappées à la fantaisie. De *Beggar's Opera* — *L'Opéra de quat' sous* — l'on a tiré un film. Baty a joué cette pièce. On comprend Brasillach quand il déclare : « Il faut bien dire que, de quelques-uns de ses succès, la lecture paraît proprement insoutenable⁶. » Mais l'amateur de littérature ne s'amuse pas à lire des scénarios. En tout état de cause, l'instinct de Baty sans cesse le rapproche du film. Dans le génie même, il préfère l'ébauche à l'œuvre et, je ne sais quel démon le poussant, il donne la tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark, dans le texte de 1603. Cet essai fut le prétexte d'« un massacre cinématographique⁷ ». Pêché véniel, semble-t-il, puisque à la même époque, en Allemagne, « acteurs et metteurs en scène se font confectionner un canevas ou un libretto dont ils font eux-mêmes un film, un ballet, ou une revue⁸ ». Dans les myrtes élyséens, l'ombre d'Henry Bataille doit regretter l'existence. L'auteur de *La Tendresse* n'a-t-il pas affirmé « qu'une pièce pour avoir complètement atteint son but doit devenir méconnaissable à la lecture⁹ » ? Il ne commettait d'erreur que sur les moyens.

¹ *Paris-Midi*, 20 janvier 1934.

² *Nouvelles littéraires*, 2 janvier 1937.

³ BOLL, *Du décor de théâtre. Ses tendances modernes*, p. 29.

⁴ Baty dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 17 août 1925.

⁵ MAURIAU, *Dramaturges*, p. 96.

⁶ BRASILLACH, *Animateurs de théâtre*, p. 146.

⁷ *Débats*, 29 octobre 1928.

⁸ *Revue de Paris*, 1929, II, p. 437.

⁹ BATAILLE, *op. cit.*, p. 70.

Le talent de Baty, l'extrême de sa position, l'enthousiaste raideur de sa doctrine haussent son cas à la hauteur du symbole. Mais on ne le croira pas pour autant seul de son espèce. Cousin germain du cinéma. Firmin Gémier compose des films sur scène. Ce visuel peint des fresques autour des textes. Il ajoute des couleurs à Shakespeare. Selon l'esthétique de *Ben-Hur*, il introduit une scène d'orgie dans *Antoine et Cléopâtre*. « Et c'était un des clous de la représentation. Preuve que de Shakespeare et de M. Gémier, c'est Gémier qui avait raison ¹. »

Ce cinéaste de la scène, dont le tempérament fait songer à celui d'Abel Gance, ne refuse aucune richesse matérielle. « Le théâtre, pour mieux s'emparer de l'âme et des sens et pour mieux exercer toute son action sociale doit grouper tous les arts ². » Malgré son évangélisme humanitaire, cette déclaration s'inspire de Craig et aboutit au film. Comme tous les intégraux, cet homme sincère ne craignait pas les coups de force. « Gémier m'a formellement promis, écrit Charles Du Bos dans son *Journal*, qu'à partir de cet automne on ne toucherait plus au texte lui-même ³. »

Veut-on d'autres exemples ? La recherche de l'effet visuel, la fusion des arts, le rôle du silence, la coupe en tableaux se retrouvent aussi chez Saint-Georges de Bouhélier. Dans *La Tragédie du Nouveau Christ*, en sept tableaux (1901), il cherchait selon Laurent Tailhade à « réunir tous les éléments du théâtre : le drame antique, la tragédie shakespearienne, enfin l'opéra ». Dans *La Tragédie royale*, il ajoute à la littérature ce qu'on appelle un décor sonore. « Par l'évocation, à l'aide des bruits de coulisses, de l'atmosphère d'une ville en pleine émeute, c'est véritablement la tragédie totale des révolutions ⁴. » Au temps glorieux du cinéma muet, le pianiste jouait aussi du tambour pour imiter les mitrailleuses. Quoi qu'il en soit, Saint-Georges de Bouhélier pourrait être l'oncle ou le parrain de Baty.

Certes, le film n'est pas à l'origine de toutes les influences qui orientent le théâtre vers le spectacle. Sur la scène, depuis des siècles, cohabitent des forces ennemies. Toutefois les éléments qui satisfont les sensations, entretenant une permanente révolte contre le verbe, vivaient dans les faubourgs d'un art dont les exigences se montraient plus hautes. Ils formaient une sorte d'humus, constituaient à la fois un remède et un avertissement pour le théâtre que la littérature désincarne. Modestes, ils restaient utiles.

A la manière dont certains produits chimiques créent des précipités, le cinéma donne à ces parents pauvres la conscience de leur pouvoir. Il émancipe les forces. Il affirme qu'elles représentent à elles seules un art. Il leur accorde la souveraineté. Partout, sur le Boulevard comme à l'avant-garde, on pourrait suivre à la trace les progrès de l'offensive. Elle agit non seulement sur la décoration ou l'architecture, mais sur l'essence même du théâtre. Le simultanésisme auquel la poésie répugne.

¹ *Revue des Deux Mondes*, 1919, L, p. 704.

² GÉMIER, *op. cit.*, p. 213.

³ DU BOS, *Journal*, I, p. 76.

⁴ BLANCHART, *Saint-Georges de Bouhélier*, pp. 31 et 42.

comme l'ont démontré les plaisanteries d'Heuri Barzun, hante les théoriciens. Pour un esprit aussi juste que celui de Paul Arnold, « il importe avant tout que le spectateur n'éprouve pas la moindre gêne à suivre une action se déroulant simultanément ou successivement en plusieurs lieux ¹ ». Il propose donc d'ajouter à la scène un ou deux plateaux ou d'adopter un dispositif qui rappelle celui des Elizabethains. La simultanéité est une vieille tentation qu'a déjà vaincue le théâtre. Le cinéma la ressuscite. Mais cela ne signifie pas que la conquête de l'ubiquité soit une ressource dont puissent profiter les intérêts supérieurs de l'art dramatique.

Théâtre intégral, lassitude de la littérature : le cinéma favorise le désordre. Désorienté, l'art dramatique ne connaît plus ses limites. P. A. Birot chasse de la scène son *Homme coupé en morceaux*, drame pour acrobates, jongleurs et équilibristes, tandis qu'au Théâtre des Arts Edouard Dujardin « a présenté sa pièce [*Le Retour éternel*] sous forme d'une lecture dialoguée, sans décors, sans costumes, sans accessoires, laissant tout l'effort suggestif au texte même ² ».

Dans la Comédie spontanée moderne de Louise et Edouard Lara, l'imitation de la vie n'admet ni sujet, ni péripéties, ni commencement, ni fin. Mais les metteurs en scène tentent d'orchestrer verbalement *Un Coup de dé*, on joue *Le Neveu de Rameau* et *Le Bateau ivre*. Le talent ou l'ingéniosité que ces essais manifestent ne doivent pas faire oublier l'anarchie dont ils résultent. Quand le théâtre devient farouchement littéraire, méprise les principes de l'action, il tombe lui aussi dans le spectacle. Comme une boussole affolée, l'art dramatique hésite entre les solutions extrêmes. La violence du choc qu'il subit se mesure au fait qu'il ne reconnaît plus son destin. A l'école du cinéma, nombre d'écrivains ou de metteurs en scène veulent sauver la scène en tuant le théâtre. D'autres s'imaginent assurer le salut de ce dernier quand ils s'écartent des planches.

On avait espéré que le cinéma agirait comme un abcès de fixation, ferait réagir la santé d'un vieil organisme. On laisserait au studio l'amas des décors, les dispendieuses facilités du réalisme. Une concurrence sans espoir orientait donc « les metteurs en scène vers les présentations simplifiées et qui n'en seront d'ailleurs que plus riches de suggestions et de prolongements... ³ ». Si l'on n'examine que les apparences, cette prévision s'est révélée souvent exacte. La décoration cherche un style. Souvent le succès récompense l'effort. Tout ce qui compte dans l'histoire de la mise en scène contemporaine répudie le trompe-l'œil ou la photographie, car le cinéma « a rendu définitivement impossible toute velléité d'instaurer à nouveau le règne du réalisme à la scène. Le ridicule en apparaîtrait extrême ⁴ ».

Mais si le style du décor mérite souvent l'estime, parfois l'admiration, la part faite à l'élément visuel ne cesse de croître et le théâtre n'a

¹ ARNOLD, *L'Avenir du Théâtre*, p. 149.

² MORTIER, *Quinze ans de théâtre*, p. 482.

³ J.-J. BERNARD, *op. cit.*, p. 22.

⁴ MOUSSINAC, *La Décoration théâtrale*, p. 115.

pu rester indifférent au faste de l'écran. A de rares exceptions près, il ne prêche pas la pauvreté volontaire. On ne reproche pas aux chorégraphes actuels, dont les meilleurs restent les amis de la poésie, le luxe des costumes, l'éclat des tentures, l'excellence des matériaux, l'ingéniosité qui préside à la mise en scène. Mais on ne distingue pas pour autant une réaction janséniste. Si l'on excepte l'effort de Copeau, celui de Pitoëff peut-être, le théâtre ne prononce pas de vœux. Il ne récuse aucun des moyens que la technique moderne et l'exemple du film lui fournissent. S'il accepte de servir la littérature, il n'aime guère l'austérité. Certains ont pu dire : « Le cinéma parlant ne tuera que les metteurs en scène ¹. » Cependant l'état de ces derniers n'inspire aucune inquiétude. Au début de l'autre guerre, on constatait « qu'en ces dernières années, le théâtre fut trop une fête pour les yeux. Si cette erreur devait subsister, nous aurons à redouter plus que jamais la concurrence du cinéma ² ». Aujourd'hui cet avertissement reste valable.

L'invasion du théâtre par le spectacle peut inquiéter chacun ; elle a préoccupé Benjamin Crémieux qui parla de théâtre pur. Il assurait que le salut de l'art dramatique dépendait de cette pureté ou de cette purification. Selon cet excellent critique, le XIX^e siècle avait substitué à l'expression dramatique « la représentation statique d'époques ou d'événements historiques (romantisme), de scènes de mœurs (naturalisme) ou d'états d'âmes (symbolisme) ». Parmi les coupables figure aussi et à bon droit l'influence du roman. On aurait pu ajouter à ces facteurs d'ordre littéraire le peu d'inclination que témoigne notre époque pour le théâtre psychologique, l'abondance lyrique de nos meilleurs dramaturges. Enfin, dit-il, « on cherche à annexer au théâtre le music-hall et le cinéma... sans s'apercevoir que le music-hall et le cinéma sont avant tout des spectacles, tandis que le théâtre, s'il ne veut pas sombrer, doit fuir à tout prix ce qui est *représentation* pour redevenir avant tout *expression* ³ ».

Mais s'opposer à une révolution que les siècles ont mûrie, résister à la puissance matérielle énorme du cinéma, c'est assumer une tâche qui fait songer aux travaux d'Hercule. Il faut dire encore que représentation et expression diffèrent en qualité et non pas en essence. La nécessité fait du théâtre un art impur. C'est là son humiliation et sa gloire. Si l'on veut abolir le spectacle, il faut que le théâtre se réfugie dans les livres, extrémité que l'on estime fâcheuse. Crémieux ne doit pas s'étonner si l'on a pu écrire « que le théâtre pur tendait à la suppression du décor et même des acteurs ⁴ ».

Le théâtre a toujours vécu dans un équilibre instable. Seuls les chefs-d'œuvre concilient les deux tendances. Mais aucune paix ne peut désormais apaiser ce débat, depuis qu'une autre forme de spectacle prospère aux côtés de la scène. Les vertus et les défauts du nouveau moyen d'expression ne jouent sans doute pas un rôle négligeable dans ce problème,

¹ Duvernois dans LANG, op. cit., p. 198.

² GUILLOT DE SAIX et LECACHE, *Le Théâtre de demain*, pp. 47-48.

³ *Nouvelle Revue française*, 1926, XXVII, pp. 233 à 236.

⁴ *Nouvelles littéraires*, 19 mars 1927.

mais le seul fait important, c'est l'existence même du cinéma. Quoi qu'il fasse, le théâtre est condamné à l'infériorité dans le domaine du spectacle. D'autre part, il ne peut abolir absolument le spectacle sans se renoncer lui-même. L'équilibre qu'il établissait aux périodes heureuses entre le texte et l'image se trouve brusquement rompu, parce qu'un art de l'œil et du mouvement impose des comparaisons. Et l'on a beau moquer la médiocrité du cinéma. Elle a le mérite d'exister. Elle raconte des histoires, donne des habitudes à des millions de spectateurs.

On a vu dans la rivalité du théâtre et du cinéma un faux problème, car leurs moyens restent différents. Mais le film oblige la scène à le suivre, même si elle croit lui résister. L'avenir contraindrait-il l'art dramatique à opérer un choix définitif entre le style cinématographique de Baty, qui n'a point d'amitié pour la littérature, et le calme tombeau des livres ? Préférerait-il une vie sans honneur à l'abandon de toutes les ressources qui donnent un corps à son âme, permettent son humaine respiration ?

Avec raison, Henri Gouhier voit dans ces deux attitudes une double hérésie¹. Hélas, le pire des malheurs atteint le théâtre, maladie sans doute unique dans l'histoire des arts. Il est doublé par un moyen d'expression dont le but est à peu près semblable à celui qu'il se propose et dont les exigences ne s'accordent pas avec les siennes. L'esprit conçoit malaisément non pas qu'existent dix ou cent styles de peinture, mais que la couleur et le dessin ne constituent plus les ressources majeures des Léonard ou des Poussin de l'avenir.

Pour l'aimer d'un cœur sincère, on souhaite que le théâtre sorte victorieux de cette épreuve. Aujourd'hui, il combat encore dans le tumulte. Avec Baty, on admet qu'il « n'est grand que lorsque le poète, les interprètes et les spectateurs en sont ensemble les officiants² ». Mais certains artistes affirment aussi sans rire : « C'est la mise en scène qui est le théâtre, beaucoup plus que la pièce écrite et parlée. » Ce que nous avons nommé le théâtre intégral, ils l'appellent pur et « démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots³ ».

Brasillach rappelle le conseil désabusé de Copeau. « Quand le théâtre contemporain n'est pas digne du poète, le poète doit se réfugier dans le livre⁴. » Cette retraite ne sera propice ni à l'un ni à l'autre. Mais la réconciliation ne dépend plus de la seule bonne volonté du théâtre. A côté de lui s'est installé un rival qui ne lui permet plus de mépriser les images et qui lui conseille de ne pas se vouer à l'adoration des mots.

Enfin le metteur en scène, et nous le supposons dévoué à la poésie, peut nuire de façon indirecte mais efficace à l'art tragique. Sans cesse en effet sa virtuosité déplace les bornes du domaine théâtral.

Jean-Louis Barrault a représenté *Le Soulier de Satin*. C'était à la fois une gageure dans l'ordre technique et une revanche pour Claudel et la poésie. Il s'attaque ensuite au *Procès de Kafka*. Avec André Gide,

¹ GOUHIER, *op. cit.*, pp. 81 à 95.

² BATY ET CHAVANCE, *op. cit.*, p. 294.

³ ARTAUD, *op. cit.*, pp. 42 et 57.

⁴ *Revue universelle*, 15 décembre 1935.

il trouve une solution scénique à ce roman. C'est cette victoire précisément qui donne à réfléchir.

On n'incrimine ni l'esthétique de Kafka ni l'art de Barrault, mais, prolongeant les lignes du débat, on constate que désormais seuls comptent les dons littéraires. Tous les textes peuvent être joués si l'auteur a du talent, si les personnages respirent dans une atmosphère pathétique et, dans les cas les moins heureux, si la variété et le pittoresque donnent de la mobilité au récit théâtral.

L'absolue liberté que le metteur en scène offre à l'écrivain n'est pas sans danger. Sans doute le patrimoine de la scène se trouve-t-il tout à coup augmenté de toutes les richesses possibles de la littérature, mais l'architecture du drame s'en trouvera aussi ébranlée. Où s'arrêter ? Si un poète écrit ses mémoires, s'intéresse à la vie de Mérovée, il fournit une matière scénique. Après *Madame Bovary*, on joue *Manon Lescaut*. Pourquoi pas la *Genèse*, *La Chanson de Roland* ou *La Guerre et la Paix* ? Seule la longueur de l'œuvre empêcherait la représentation de l'*Ulysse* de Joyce ou des *Mille et une Nuits*. Encore pourrait-on envisager, pour les offrir à la scène, ce travail de chirurgien que Cocteau appelle une contraction. A suivre ce chemin, le théâtre court de nombreux risques.

Ces essais, qui sont souvent des tours de force, exigent un appareil scénique d'une grande complication. Mais servant la littérature, ils ouvrent du même coup la porte aux richesses du spectacle. On ne peut nier que *Le Procès* de Kafka soit du cinéma littéraire au bon sens du terme. Seuls les fondus enchaînés permettent au romancier de nous dire son angoisse. L'évolution littéraire, les progrès techniques de l'art théâtral, l'ambition des metteurs en scène qui peut se montrer magnifique : aucun de ces éléments ne réagit contre le film, ne combat ses faiblesses.

Au studio, la souveraineté du metteur en scène ne connaît guère d'obstacles. Quand Baty se livre à certains excès, on crie à une continuation du théâtre par le cinéma. C'est exact, mais incomplet. La scène aussi donne de grands pouvoirs au metteur en scène. Celui-ci peut avoir du goût, le respect des poètes. Il n'en reste pas moins vrai que son rôle consiste non seulement à élucider les intentions du texte, mais à « ordonner la couleur, la lumière, les gestes et les voix ¹ ». Une part de son travail est identique à celui de son confrère au studio. S'il a une nature d'artiste, il cherchera à s'exprimer et cela par des moyens qui nécessairement ne seront pas ceux de la littérature.

Sans paradoxe, on affirmera donc qu'en consacrant l'autorité du metteur en scène, le théâtre accepte la lutte avec le cinéma. Les chefs d'orchestre de l'art dramatique rendent de grands services, imposant l'unité à tous les instruments de travail. Mais il n'est pas certain que le théâtre ait raison de vouloir posséder un orchestre. Il est possible même — l'histoire en apporte la preuve — que tout effort vraiment valable « a été fait contre le spectacle et pour le théâtre ² », c'est-à-dire la littérature.

¹ BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, p. 323.

² Brasillach dans *Revue universelle*, 15 décembre 1935.

Nous ne sommes pas de ceux qui conseillent à l'art dramatique d'abandonner le plateau. Il nous faut donc accorder notre confiance au metteur en scène. Celui-ci vaincra la tentation cinématographique s'il fait vœu de pauvreté et d'obéissance. On n'évite le péché que dans la sainteté. Mais le public qui a vu des millions d'images sur l'écran le lapidera peut-être. Enfin les saints sont moins nombreux que les metteurs en scène.

LA TRAGÉDIE SANS VOIX

INFLUENCE DU STUDIO SUR LE COMÉDIEN

Le théâtre doit beaucoup au cinéma qui a étendu la quantité du public des spectacles et qui a permis à tant d'acteurs de la scène d'éviter les dangers de la crise¹.

Fais-toi, donc : le cinéma c'est la fin du comédien².

Avant que nous fassions son éloge, Jovet, parfait artiste de théâtre, nous pardonnera d'avoir cité deux textes qu'une contradiction semble opposer. Au reste personne ne s'étonnera d'entendre à la fois la confiance de l'honnête homme et la voix courtoise du directeur de troupe qu'inquiète le temporel de ses administrés. Un beau métier que tout menace trouve au cinéma une sécurité d'espèce médiocre, mais il y acquiert de nouvelles habitudes. Celles-ci agissent-elles sur le style du comédien, inquiètent-elles la tragédie ? Infirmes comme toutes les formes du réalisme, s'opposent-elles enfin aux exigences plus générales de l'art ?

Le cinéma n'attire pas seulement, affirme Georges Huisman, « les meilleurs des écrivains et des compositeurs. Les plus grands acteurs partagent leur activité entre la scène et le studio : d'aucuns ont même totalement délaissé la scène ». Comment ceux-ci résisteraient-ils aux séductions de l'usine, puisque, selon le même auteur, « le cinéma est parvenu à annexer la nature et la poésie, la philosophie et la morale³ » ? Aussi modeste, mais moins bien élevé, tel autre se déclare partisan de la lutte à outrance, refuse de rendre les prisonniers : « Les plus beaux talents de producteurs, de metteurs en scène et d'acteurs ont déjà été attirés par l'écran et... les plaintes amères de la scène contre l'écran seront très prochainement à peu près réduites au silence⁴. »

Cette guerre sera donc gagnée par les gros bataillons, puisque l'on compte les morts dans un seul camp. Dès 1912, la fierté du conquérant inspirait les paroles de Charles Pathé. En Amérique, disait-il, « toutes les célébrités de l'écran ont dû abandonner le théâtre lorsqu'il était leur profession⁵ ». Aujourd'hui le départ pour Hollywood n'est pas dans tous les cas un voyage sans retour, mais aucun comédien de la scène n'aime à refuser le contrat d'un film. Tous veulent connaître

¹ Jovet dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 325.

² Jovet dans LIÈVRE, *op. cit.*, p. 26.

³ Huisman dans *Cinéma, Style en France*, p. 1.

⁴ *Silence, on tourne*, p. 77.

⁵ L'HERBIER, *op. cit.*, p. 219.

les savants maquillages qui font d'un visage humain celui d'un héros ou d'une déesse.

Comme Charon dans sa barque, le cinéma n'appelle pas chacun. Il choisit et il repousse. Indignes de la lumière, certaines âmes errent sur les berges du fleuve, cependant que les inquiète le sentiment de l'exil. En 1930, Georges Charensol félicitait « Suzanne Desprès, Gaby Morlay, Falconetti, Signoret, Féraudy, Tramel, Alcover, Blanchard, etc.¹ », qui avaient adapté leur art au métier nouveau.

Sonore, le film eut besoin de ceux qui savent articuler et nuancer un texte. La liste des acteurs qui aujourd'hui bénéficient d'une sorte de double nationalité dans le domaine du spectacle serait fort longue. Mais il n'est pas très rassurant pour la scène qu'on la considère comme un arsenal ou une école préparatoire. Que la future star se résigne à faire ses classes. Pour l'acteur de l'écran, « il vaut mieux... qu'il passe plusieurs saisons dans une troupe théâtrale. On a suffisamment l'œil sur les théâtres dans tout le pays pour qu'un acteur qui promet ait toujours la chance d'être soumis à un essai² ». Tranquille orgueil des puissances matérielles.

Mais le théâtre n'est plus seulement le Conservatoire du cinéma. Il pourrait devenir une sorte de succursale de province où le studio dépose le matériel humain dont il n'a plus l'emploi. « On tend de plus en plus à mélanger les deux genres (vedettes de théâtre et vedettes de cinéma), par raison d'économie aussi, car un contrat à l'année par une firme permet d'exploiter l'artiste, à la fois sur la scène et sur l'écran. » On a constaté en effet « le récent intérêt que les maîtres du cinéma ont porté à la situation difficile de certains théâtres de Paris, non plus pour les transformer en cinémas, comme naguère, mais pour y utiliser leurs vedettes à des fins publicitaires, à l'aide de sketches écrits spécialement pour les faire valoir³ ». Et voilà avertis les Shakespeare de demain.

Il est difficile, anormal sans doute de pratiquer deux métiers. Cette double activité du comédien nuit déjà sérieusement à la vie théâtrale. Celle-ci doit respecter toutes les libertés individuelles et s'agite dans le discontinu. Lauret montre qu'en Allemagne le cinéma désagrège les troupes. « Il faudrait, dit-il, déplorer la disparition des ensembles⁴. » En France aussi, elles sont de plus en plus rares, ces communautés où la longue habitude du travail accorde au spectacle l'unité de l'esprit sans laquelle on n'atteint aucune perfection. Copeau, Jouvet, Baty, Barrault et, dans la mesure où le permirent les embarras de trésorerie, Pitoëff et Dullin furent à la tête de véritables maisons théâtrales. Si l'on réserve le cas de la Comédie-Française et quelques rares exceptions, presque partout ailleurs on assemble des noms et des talents pour une entreprise qu'une ou deux saisons dénouent.

L'auteur a terminé sa pièce en trois actes ou douze tableaux. Il énumère dans ses rêves les noms des interprètes qui prêteront leur chair

¹ CHARENSOL, *op. cit.*, p. 169.

² *Silence, on tourne*, p. 139.

³ MOUSSINAC, *L'Age ingrat du Cinéma*, p. 169.

⁴ LAURET, *op. cit.*, p. 222.

à ses personnages. Imprudence. « Actuellement, il apparaît malaisé, presque impossible de distribuer un ouvrage dramatique dans des conditions favorables, car la majeure partie des comédiens en renom... sont liés pendant cinq ou six mois consécutifs par des contrats cinématographiques. » Même s'il est téméraire d'affirmer que « les artistes ne font plus sur les planches que de fugitives apparitions, condescendantes ¹ », il faut admettre qu'un désordre grave secoue le métier de l'acteur et que le cinéma favorise cette incohérence.

A ce malaise très général, on ajoutera la fatigue inévitable du comédien. M^{me} Casarès mérite à la fois l'admiration et la pitié, car « elle dîne après le théâtre, se couche à minuit et demie, se lève à 5 heures pour aller à Epinay, tourne au studio jusqu'au soir et recommence tous les jours ² ». Seuls les pur sang résistent à ce régime et M^{me} Colette craint que les acteurs ne défaillent aux yeux du public. Le cinéma en effet ne restitue au théâtre « que des vedettes éteintes, de jeunes millionnaires neurasthéniques, las de leur existence de forçat au studio, dédaigneux des maigres profits de la scène... ³ ». Ainsi le film permet à cette dernière de maintenir une vie fiévreuse qui compte sur l'appui du hasard.

On ne reprochera pas aux comédiens d'adorer le veau d'or. L'art dramatique les engraisse peu. Ils cherchent au studio le nécessaire avant d'obtenir le superflu. Certes, sa pauvreté ne déshonore pas le théâtre, mais elle complique le problème de ses relations avec le cinéma, rend plus incertain le retour à une existence normale. Au reste l'organisation théâtrale que les siècles transforment à peine et qui fait songer à celle des métiers du moyen âge peut-elle lutter avec quelques chances de succès contre les trusts ou les grandes sociétés de son rival ?

Que cherchent donc les comédiens au studio ? Ils savent tous que « la qualité principale de l'acteur, professionnel ou non, est de savoir se soumettre, avec naturel, aux indications du metteur en scène ⁴ ». Ils savent qu'ils ne créeront pas leur personnage et que les éclairs de vie dont ils sont illuminés ne constituent pas un art.

A Joinville ou à Epinay, ils ne trouvent donc qu'un gagne-pain et Pierre Fresnay n'en fait nul mystère : « Trois à quatre mois de comédie à Paris, deux mois en Angleterre, un film par an, parce que tout de même il faut bien vivre, sur un scénario choisi, avec un metteur en scène sensible : voilà, me semble-t-il, un sage programme ⁵. » Encore cet excellent acteur ne paraît-il pas nourrir un excès de confiance dans la valeur artistique du cinéma.

Cependant le théâtre ne se consolera pas s'il apprend que le film nourrit les corps sans satisfaire les esprits, car l'exode continue. Si un Marivaux ou un Molière sont morts à Verdun, leur gloire anonyme adoucit notre regret. Mais on trouve moins d'excuse à la tristesse si l'on pense que le film ravit peut-être à la scène un Talma ou une seconde

¹ SÉE, *op. cit.*, p. 205.

² GUTH, *op. cit.*, p. 113.

³ COLETTE, *op. cit.*, p. 111.

⁴ VIGNEAU, *op. cit.*, p. 61.

⁵ *Excelsior*, 7 janvier 1934.

Mlle Mars. Mme Dussane s'en émeut. « Rien ne nous prouve que le cinéma ne nous a pas déjà pris par exemple quelque beau jeune homme ignoré qui eût pu faire un magnifique tragédien¹. »

Protégée par la rigueur de ses règlements, la Maison de Molière elle-même ne put résister, car « tous les gens de raison comprenaient fort bien qu'une institution comme la Comédie-Française ne pouvait continuer à vivre en ignorant délibérément le cinéma parlant ». Dans l'Assemblée générale du 29 juillet 1929, elle veille sur son patrimoine en interdisant aux sociétaires de « paraître dans aucun film dont le sujet ou le titre serait emprunté au répertoire ». Néanmoins, elle ne peut empêcher les artistes qu'elle nourrit mal de courir le cachet. Mais elle croit limiter les dégâts, car les producteurs ne pourront lui emprunter qu'un seul acteur par film. Aussitôt elle est contrainte de lâcher du lest : autorisation de jouer dans n'importe quelle bande tirée du répertoire, « pourvu que cette pièce ait été créée ou reprise depuis plus de cinq ans² ».

Mme Marie Bell, que tente le film, suggère un moyen d'allier de respectables traditions aux progrès de la technique moderne. On abandonnerait au studio les pièces à grand spectacle, les figurations nombreuses, mais le relief va permettre « l'illusion parfaite de la représentation théâtrale ». Pourquoi ne pas filmer notre travail ? « Est-ce que le seul moyen de sauvegarde efficace que nous ayons actuellement, si une loi n'intervient pas, ne serait pas de devancer tous ceux qui songent, volontairement ou non, à nous déposséder de notre rare privilège d'être la Maison des chefs-d'œuvre français ?³ »

La Comédie renonça à créer une concurrence à Pathé Nathan ou à la Metro Goldwyn Mayer, mais Léonce Perret installa sa caméra sur l'illustre scène. Lors de la première du film, les champions du théâtre, forcés dans leurs derniers retranchements, souriaient à leur vainqueur sous l'œil attendri du président de la République. Cela se passait le 22 février 1935.

Tous ces gains du cinéma restent d'ordre matériel. Ils peuvent inquiéter l'esprit parce qu'ils introduisent un trouble permanent dans la vie théâtrale, mais — influence dont les effets s'affirment plus dangereux — le studio agit aussi sur l'art du comédien. De nombreuses raisons contraignent l'acteur de cinéma à suivre assez servilement les apparences, à imiter sans créer. « Un bon comédien, dit Gaston Rageot, ne joue pas selon la vie ni la vérité, il joue selon la convention fondamentale qui constitue le théâtre... Or le cinéma vous rend la vie, donc pas de comédien dans le cinéma⁴. »

Assurément les deux techniques n'ont guère de point commun : d'un côté le calque du réel, de l'autre un style nécessaire dans lequel une observation peu attentive aurait tort de voir seulement un grossissement. Mais le danger commence à l'instant où l'acteur transporte sur la scène les habitudes de l'écran.

¹ *Revue universelle*, janvier 1931.

² SIAUD, *La Comédie-Française, son histoire, son statut*, pp. 194 et 196.

³ *Comoedia*, 30 juin 1929.

⁴ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 16.

Chacun sait qu'une diction souple, mais grise, nuancée mais sans éclat, juste mais sans musique est devenue la règle. Le rugissement des monstres sacrés s'est feutré. Désormais le lion a la voix de l'homme du monde. La jeune école des comédiens considère même avec un certain mépris le mauvais goût de l'ancienne génération. Mais les défauts de leurs aînés, cette vibration de l'air qui produit un bruit d'orgues, le ronflement oratoire, ces rythmes dont on souligne la persistance font oublier aux acteurs d'aujourd'hui qu'aucun art, même celui des interprètes, ne doit ignorer le style.

A la mode du jour, on peut attribuer trois origines : l'influence du Théâtre libre, la nécessaire accommodation des voix et des gestes à des scènes plus petites, et enfin le cinéma. Mais on ne manque pas de déférence à l'égard d'Antoine si l'on suppose que les milliers d'heures et de jours passés au studio marquent le jeu des acteurs de façon plus décisive que son exemple. Enfin c'est la puissance matérielle du film qui a contraint le théâtre à se contenter de salles-bonbonnières. Ainsi donc le cinéma aurait imposé à son vieux rival un naturalisme qui supprime le style ou le mauvais goût, l'emphase comme le vrai sublime. Sans vertus, sans défauts. Neutre. Mais « n'aura sans doute le bénéfice de l'immortalité que celui qui aura su recomposer la vie sur ce rythme essentiel, existentiel, subjectivement plus vrai que l'apparente rugosité, l'aspect d'apparence contracté du dialogue quotidien ¹ ».

Les acteurs chinois comme ceux de la Grèce, la Champmeslé comme Sarah Bernhardt, tous, malgré la différence des époques et des tempéraments, consacraient une mélodie à la fable tragique, élevaient le discours au-dessus de ses habitudes vulgaires. La pompe extérieure, comme la richesse véritable de la tragédie, embarrassent en général l'acteur d'aujourd'hui. Il donne au poème la voix de la prose comme si le souverain bien consistait à imiter la vie.

Quand Paul Valéry donne à la *Petite Scène* des conseils sur l'art de dire les vers, il rappelle qu'on ne doit pas « confondre le ton du drame ou le mouvement de l'éloquence avec la musique intrinsèque du langage », car « l'interprète gagne en effet ce que le poème perd en harmonie ». Mais le comédien devra « se fonder sur le chant, se mettre dans l'état du chanteur, accommoder sa voix à la plénitude du son musical et la redescendre jusqu'à l'état un peu moins vibrant qui convient aux vers ² ». Sans cesse cependant le cinéma persuade l'acteur d'échanger le brodequin pour la pantoufle.

Certains comédiens, assez nombreux il est vrai, se refusent à marcher dans un univers sans musique. La voix légère et haute de Ludmilla Pitoëff se pose sur les fils invisibles de l'incantation. Celle de son mari, qui décorait les textes d'une sourde mélodie grégorienne, résonne encore dans nos mémoires. On admire le style de Louis Jouvet qui soutient le ton tragique par un récitatif sans complaisance, nudité méprisante tout pittoresque. De nombreux autres comédiens savent ne pas désobéir à la poésie. Mais l'autre tendance semble l'emporter. Une renaissance de

¹ ARNOLD, *op. cit.*, p. 106.

² VALÉRY, *De la Diction des vers*, pp. 17-18 et 43.

la tragédie obligerait la scène à former de nouveaux interprètes qui respireraient avec difficulté dans l'atmosphère des studios. Pour l'instant le cinéma a fait croire « que les monstres sacrés... étaient de bonnes actrices d'une époque où le public se contentait de peu ». Tout naturellement on oublie « que le théâtre était quelque chose de religieux ¹ ».

*

Voici achevée cette longue promenade dans tous les secteurs de l'activité théâtrale. Partout on a décelé l'influence du film. Annexant la province, menaçant le boulevard, celui-ci a déjà conquis une grande partie des terres de son rival. Déjà il s'attaque à son patrimoine puisqu'il attire au studio les genres inférieurs du répertoire. Avec la complicité du roman, il contribue à miner l'architecture d'un art désormais flottant, mais dont l'essence refuse le désordre. Il agit non seulement sur la mise en scène et les interprètes, mais tend à modifier l'essence du théâtre. Il a enlevé le grand public à son ennemi. Il incite ce dernier à imiter son luxe matériel ou à chercher refuge dans les livres. Seule la naïveté affirme donc que cinéma et théâtre sont deux moyens d'expression différents qui s'exercent dans des domaines différents.

Le premier secoue le second avec la force des ras de marée ou des tremblements de terre. Tous les effets de cette violence n'ont sans doute pas encore éclaté, mais une menace pèse sur la vie du théâtre. On prévoit malaisément l'issue de la crise. Dans l'histoire des arts, son ampleur correspond à celle des écroulements de la géologie.

¹ COCTEAU, *Les Monstres sacrés*, p. 37.

ABSORPTION ?

Il faut bien reconnaître que cet art en puissance constitue la forme la plus moderne de la matière dramatique ¹.

Le théâtre sent la charogne, pour employer — ou à peu près — le mot d'un de ses critiques ².

Quand on a compté sur le corps du théâtre les blessures et les ecchymoses, on a prouvé la puissance du cinéma sans élucider pour autant le débat plus général qu'impose à l'attention le succès du film et l'avenir de l'art dramatique. Certes la sagesse interdit toute prévision et l'art des images peut orienter ses recherches dans un sens que l'esprit n' imagine pas, obtenir des succès dans un domaine où l'évidence de sa faiblesse apparaissait.

Ni les victoires matérielles ni l'abondance des ressources d'une machine ne prouvent la supériorité du film si l'on se place sur le terrain de l'absolu. Cependant elles ont la valeur des faits. On ne récusera pas leur importance. L'esthétique flottante du cinéma, son manque d'originalité puisque ses conquêtes ne dépassent pas l'ordre technique, l'asservissement actuel du nouveau moyen d'expression aux appétits de la finance, l'organisation d'un métier qui semble pernicieuse à la santé d'un art n'ont pas nui au succès du film. Peut-être même l'ont-ils favorisé. Les mots de défaite et de victoire ne revêtent donc plus un sens précis.

L'avenir dénouera cet imbroglio d'idées et de faits. Mais on peut dès maintenant supposer qu'aucun vainqueur ne dansera sur le champ de bataille. On constate le recul du théâtre, sa contamination par le cinéma, mais l'art dramatique lui a rendu tous les coups. Lui aussi, il s'est installé dans le camp de son adversaire. Pour reprendre un terme que les metteurs en scène russes mirent à la mode, la *théâtralisation* du cinéma ne représente pas seulement un accident ou un malheur dans la vie de l'écran. Elle a la force d'une nécessité.

On ne reprochera pas au film d'avoir emprunté à la scène ses acteurs, de se nourrir des mêmes textes, de transporter sans pudeur drames ou comédies au studio. L'enfance d'un art, les vertus d'économie des financiers, la paresse enfin expliquent ces erreurs, les excusent parfois. Mais le mal a des racines plus profondes. Quand le cinéma renonça au silence, il se condamnait au théâtre, entraînant celui-ci dans une voie qui con-

¹ Deval dans *Revue des Deux Mondes*, 1929, XLIX, p. 701.

² MOUSSINAC, *L'Age ingrat du Cinéma*, p. 172.

traignait les deux adversaires à des compromis, néfastes à l'un comme à l'autre. La parole oblige l'image à céder du terrain. Elle ordonne les éléments du film dans un univers dramatique, même quand le cinéaste exploite intelligemment la souplesse de la caméra.

Le problème dépasse donc celui que pose l'adaptation maladroite d'un drame ou d'un vaudeville. Il est bien évident « qu'il reste des traces théâtrales dans toute transposition d'une œuvre dramatique à l'écran¹ ». Aucun film, excepté les documentaires, ne répudie tout à fait la structure théâtrale, si lâche que soit sa composition, si manifeste qu'y éclate le désir d'une création originale.

Dès l'instant où le cinéma abandonnait l'espoir de proposer une esthétique dont l'image constitue à la fois la seule gloire et le seul instrument, il n'apportait plus aux spectacles de notre époque qu'un cadeau : la liberté dans le temps et l'espace. Le film n'ajoute à un art ancien qu'un métier désormais sans contrainte. Le mouvement lui-même n'appartient pas au seul cinéma. Savants et ingénieurs n'ont donc trouvé qu'une machine qui lui donnerait plus d'aise. Les naïfs furent persuadés qu'il acquerrait ainsi une valeur en soi. Or, le mouvement n'offre qu'un cadre à l'action. Ce cadre, il faut l'emplir d'une matière humaine, lui donner un contenu dramatique. On en conclura sans plaisir que le cinéma n'est pas un art autonome, mais une forme nouvelle de l'art dramatique. Après un effort d'adaptation qu'exige la caméra, le théâtre s'installera donc au studio. Il ne s'agit pas simplement pour le film d'imiter d'un cœur naïf les œuvres de la scène. L'art dramatique tout entier évolue. Il occupe la maison somptueuse mais vide que lui a préparée le cinéma.

On commet donc une double erreur en imaginant que celui-ci pourrait tuer le théâtre. Sous son ancienne forme, ce dernier persiste à vivre pour l'honneur des lettres ; grâce à sa nouvelle technique d'autre part, il a conquis les foules.

Il faut donc admettre avec Marcel Pagnol « que le film parlant est l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre² ». Avec Jean Cocteau, l'on consentira aussi que « de plus en plus le cinématographe s'éloigne de l'autonomie et cherche à se confondre avec le théâtre, théâtre postiche, morne et ne bénéficiant plus de cet espéranto surnaturel des images³ ». Si l'on refuse d'accorder une plus grande valeur aux moyens qu'au but, à la machine qu'à l'homme, à l'accessoire qu'à l'essentiel, on estimera qu'« au fond, c'est bien le théâtre qui a absorbé le cinéma⁴ ».

Avec franchise, l'observateur doit avouer que le cinéma se présente comme « un successeur du théâtre où les personnages apparaissent en chair et en os. En fait, pour une immense partie du monde civilisé, il l'a supplanté et il semble qu'il ait satisfait la plupart des spectateurs parmi lesquels les jeunes générations ignorant à peu près complètement tout autre genre de spectacle⁵ ». Sans contester les faits, on reproche

¹ COISSAC, *op. cit.*, p. 41.

² Pagnol dans LAPIERRE, *op. cit.*, p. 293.

³ Cocteau, *ibid.*, p. 189.

⁴ Henry dans *Cinéa-Ciné*, décembre 1931.

⁵ *Technique du Film*, p. 91.

son orgueil et son simplisme à l'auteur de cette déclaration. Ce dernier contemple avec joie l'étendue du succès matériel, oubliant que cette richesse est acquise par de nombreux abandons dans un domaine où l'on ne vend ni n'achète.

Les propositions que Marcel Pagnol adresse au théâtre permettent de mesurer les pertes et les bénéfices d'un art dramatique qu'accueilleraient les studios. En 1930 déjà, l'auteur de *Topaze* « annonce la mort du muet, la mort du théâtre », car « le commerce du théâtre est près de la faillite¹ ». Nombreux apparaissent déjà les emprunts du nouveau moyen d'expression à la scène. Entre le film et la pièce jouée sur la scène, aucune différence de nature. Avec ses ressources techniques sans cesse accrues, son succès universel, le cinéma, deuxième expression de l'art dramatique, promet une nouvelle jeunesse à la tragédie. « Le théâtre va voir s'agrandir à l'infini son champ d'expansion et le cinéma va puiser avec une vigueur nouvelle aux sources les plus pures de l'art.² »

Victimes de leurs illusions, ceux qui croient à l'autonomie de l'écran n'ont pas considéré l'idée de M. Pagnol avec le sérieux qu'elle mérite. Parce que cet ancien dramaturge cède souvent dans ses films à la tentation du dialogue, ils furent persuadés que son manifeste justifiait les œuvres seules dont le style et la contexture rappelaient d'une façon trop visible celles du théâtre. Mais le plaidoyer de M. Pagnol a une portée beaucoup plus générale. Il affirme que l'art dramatique a trouvé une nouvelle forme et tous les apôtres du mouvement, de l'image pure, du rythme cinématographique ne sauraient le nier. En dernière analyse, les vertus de la mécanique ont moins de valeur que la tragédie de l'homme. Jadis les salles obscures s'appelaient Théâtres cinématographiques. Aujourd'hui encore, elles restent fidèles à leur nom primitif.

On peut dès lors envisager deux éventualités. Selon la première hypothèse, l'écran transcrirait avec tout le respect dont il serait capable les chefs-d'œuvre passés ou futurs de la littérature dramatique. Laurence Olivier n'a-t-il pas tourné au studio le *Henry V* de Shakespeare et plus récemment encore *Hamlet*? Cependant cette orientation de l'industrie du film paraît peu probable. Malgré leurs éminentes qualités, et peut-être en raison même de leurs vertus, ces textes feront peur aux directeurs de production. L'audience universelle, qu'un jugement hâtif estime à l'égal d'une conquête, constitue une gêne terrible pour le cinéma, car elle lui interdit d'obéir aux exigences les plus hautes de l'esprit.

A cet argument, il faut ajouter ceux que suggère l'art du théâtre. On redouterait qu'après Eschyle un cinéaste s'emparât de la bataille de Salamine. Le nombre, l'éclat des réussites d'ordre plastique d'Olivier peignant Azincourt n'ajoutent rien à Shakespeare. L'image, dont la matérialité s'affirme trop précise, reste un instrument moins noble que la parole. Plus désincarnée, celle-ci garde plus de liberté, n'enclôt l'imagination dans aucune limite. Quand on transpose un chef-d'œuvre à l'écran, on n'évite pas non plus les pléonasmes que craint G. Baty.

¹ LAPIERRE, *op. cit.*, p. 285.

² Perret dans *Comoedia*, 22 février 1935.

L'image double le mot, alourdit et retarde sa démarche. Enfin, soumis aux exigences de la littérature, le cinéma n'obéit pas à son destin.

Aussi croit-on plus vraisemblable une seconde hypothèse selon laquelle le film, désireux d'exploiter ses richesses, consacrerait la primauté de l'image et du mouvement. Pivotant sur son axe, l'art dramatique s'orienterait donc vers le spectacle. Les courses de chars succéderaient aux comédies de Térence. Comme l'antagonisme du mot et de l'image, la médiocre importance du scénario n'est un secret pour personne. On peut dès lors compter les pertes que multiplie l'existence de millions de salles de cinéma, car « les grands débats de conscience, l'expression profonde des sentiments, la haute poésie dramatique n'ont que faire de pareilles libérations ¹ ». En effet, déclare M. Pagnol, « le film parlant qui apporte au théâtre des ressources nouvelles doit réinventer le théâtre ² ».

Georges Huisman a « la conviction que le cinéma en cinquante ans est devenu un art majeur ». On ne partage pas cet optimisme, mais on admet avec lui que le film doit « sous toutes ses formes s'affranchir de la tutelle des auteurs dramatiques et des écrivains ³ ». Il aura ses artistes qui ne peindront plus les passions seulement avec des mots. Les Baty et les Craig de l'écran, ce véritable théâtre intégral, assument la lourde succession de Molière et de Marivaux. En effet, « je ne connais pas de pire folie, déclare Lenormand, que de vouloir pour un auteur dramatique faire tourner une de ses pièces en demandant que tout (ou presque) son texte soit respecté ⁴ ».

Cette folie peut être tentée dans des conditions que ne réproouve pas l'honnêteté intellectuelle. Elle garde néanmoins les apparences du paradoxe, car « il ne faut pas attendre du cinéma, qui est autre chose, la transposition exacte de la littérature ⁵ ». Certes, le nouveau moyen d'expression ne peut pas prétendre à l'autonomie, car sa nature reste théâtrale. Mais il sortira de l'enfance s'il chasse les poètes des mots, accroît les pouvoirs et la compétence du metteur en scène qui doit devenir un artiste complet et ne pas rester un ingénieur. Charlie Chaplin, René Clair et quelques autres ont indiqué la route à suivre. Mais si le théâtre cinématographique se délivre de toute influence littéraire, il n'aura pas rompu pour autant les chaînes dont l'entoure la finance. Il n'est pas certain non plus qu'il parvienne à ennoblir le travail d'une machine, car « une œuvre composée uniquement afin d'utiliser et de mettre en valeur un système de décors, un moyen mécanique ou un instrument quelconque a bien peu de chances d'être intéressante ⁶ ». Comment humaniser un art industriel ?

Pour l'instant, il n'a même pas conquis cette liberté précaire. A l'époque du muet déjà, René Clair soupirait : « Le film dramatique, égaré par la vogue néfaste des adaptations, est bâti sur le modèle des

¹ BAISSON, *Au hasard des soirées*, p. 370.

² LAPIERRE, *op. cit.*, p. 293.

³ *Cinéma*, Revue Masques.

⁴ *Ibid.*

⁵ MANDION, *op. cit.*, p. 54.

⁶ BAISSON, *Au hasard des soirées*, p. 392.

œuvres théâtrales et littéraires, par des cerveaux habitués à la seule construction verbale. » Il ne connaît ni ses limites ni ses devoirs. La puissance même de la machine ne lui permet pas de trouver un style. Elle lui fait chérir la complaisance du roman sans acquérir sa subtilité. Elle le contraint à des effets de théâtre sans admettre la nécessaire rigueur de l'art dramatique. En 1925, Jacques Feyder faisait à la chose écrite des emprunts à courts termes. « Provisoirement, il paraît donc préférable de filmer des adaptations pourvu qu'elles soient parfaitement visuelles ¹. » Mais le compte débiteur s'allonge sans cesse. Tous les grands auteurs auront bientôt subi cette « dégradation de la littérature », selon le mot de Thibaudet. Après Hugo, Balzac ; après Dostofevski, Stendhal. On attend le *Bajazet* de l'écran avec quelque crainte. R. Mandion ne déclare-t-il pas sans avouer son remords : « Tâcher de rajeunir une pièce de théâtre et surtout de l'adapter sur l'écran alors qu'elle a été conçue pour la scène, ce n'est pas forcément la vulgariser ² » ?

Ainsi, le cinéma paraît contaminé. Partout règne le désordre. D'une façon constante, on confond les moyens d'expression. Après une patiente recherche, la sagesse conseillerait-elle de suspendre tout jugement ? On inclinerait à lui obéir.

Pourtant, si l'on renonce à élucider de façon tout à fait satisfaisante un problème où s'agitent tant de contradictions, à simplifier abusivement ce qui est complexe de nature, on peut recourir aux vieilles ressources du syllogisme, ajoutant quelques *donc* à quelques *si*.

Et l'on dira avec prudence :

Si le cinéma renonce à imiter la littérature, s'il s'émancipe par l'emploi des moyens qui lui sont propres ;

s'il parvient à se nettoyer en répudiant son organisation industrielle et commerciale ;

si, d'autre part, le théâtre ne cède pas aux séductions d'ordre technique du film et reste le serviteur de la poésie écrite ;

si enfin, malgré la concurrence du cinéma, la vie de la scène subsiste sur un territoire modeste (comme l'Europe connaît les Etats de l'Eglise, l'art dramatique doit sauvegarder les Etats du théâtre afin que la poésie trouve incarnation et ne se réfugie pas dans les livres),

alors l'actuel désarroi ne supprime aucun espoir. Les pertes, si grandes qu'elles apparaissent, ne sont pas définitives. L'issue de la crise n'entraînera dans aucun cas la mort du théâtre, car le cinéma n'est qu'une forme d'art dramatique, bâtarde assurément, mais prospère. Cette crise déterminera seulement la valeur de l'art dramatique en lui assignant des buts et des moyens plus ou moins nobles. C'est une partie du vieil édifice de la littérature qui constitue l'enjeu. Même impur, le théâtre a déjà sauvé son existence.

Toutes ces conditions remplies, on pourrait même se réjouir de sa prospérité. Jamais il ne disposa d'autant de ressources. La scène, dont l'électricité assouplit la technique, feint d'ignorer les lois que l'usage et la sévérité de l'esprit lui avaient toujours imposées. Elle considère désor-

¹ L'HERBIER, *op. cit.*, pp. 138 et 281.

² MANDION, *op. cit.*, p. 51.

mais un grand nombre de textes littéraires qui n'ont pas une forme strictement dramatique comme une matière théâtrale.

Affirmer que le théâtre sent la charogne, c'est céder à une colère que ne justifient pas les faits. Pendant l'entracte qui sépare les deux guerres, la littérature dramatique n'avait pas à combattre le seul cinéma. Les tendances de la poésie et du roman lui témoignaient une systématique hostilité et cependant elle s'est défendue honorablement. Le début du XX^e siècle n'a pas à rougir d'une confrontation avec d'autres époques. *Le Soulier de Satin* vaut *Les Burgraves*, *L'Annonce faite à Marie* paraît d'un métal plus solide que *Marion Delorme*. Certes, le temps n'a pas encore décanté l'œuvre de Giraudoux, mais, malgré les différences de style et d'inspiration, il n'est pas indécent de suggérer qu'il occupe à peu près aujourd'hui la place d'un Musset. Le théâtre de Montherlant ne paraît pas inférieur à celui de Vigny et l'on ne comparerait ni la subtilité d'un Mauriac, ni l'intelligence d'un Jules Romains au métier un peu vide de Dumas et d'Augier sans offenser les premiers. Cocteau, que son agilité d'acrobate ne fera pas sauter à coup sûr dans l'immortalité, prouve toutefois tous les talents. Une foule de *dii minores* groupent des mérites très divers et Crommelynck, Marcel Achard, Stève Passeur, Salacrou, Pagnol ne laissent pas l'esprit indifférent. Ce palmarès d'une époque de crise étonne même par sa richesse et sa diversité.

La vie théâtrale n'a guère moins d'éclat. Copeau, Jouvet, Dullin, Pitoëff ont travaillé pour l'honneur de leur métier. Jean-Louis Barrault le défend avec éclat et toutes les erreurs de Baty n'abolissent pas son talent. La santé de l'art dramatique n'inspire donc pas d'inquiétudes immédiates.

Aux dépeceurs de cadavres, on accordera cependant que la structure dramatique est devenue flottante. Notre temps a dissous les rigueurs nécessaires de l'architecture. Le goût maladif de l'introspection, l'imitation maladroitement des procédés du roman, l'indifférence des poètes à l'égard du théâtre pourraient valoir de graves maladies à ce dernier si ces tendances devenaient des habitudes. Enfin les valeurs positives de l'homme n'ont guère été honorées sur la scène et cette imprudence que commet la littérature augmente singulièrement les chances du film, créateur de mythes et tont gonflé de forces élémentaires. Les jeunes gens ont constaté cette sécheresse d'âme et disent déjà que « le cinéma et la guerre nous fournissent les deux seules figures de héros modernes ¹ ».

Cependant, si le cinéma n'a pas tué une littérature dramatique qui porte encore de beaux fruits, la situation actuelle ne rassure pas l'esprit. Déjà les pertes sont importantes. La structure d'un art très ancien semble se modifier. On discute sa notion même, la hiérarchie de ses valeurs. Enfin la crise s'ouvre seulement. Elle n'a pas développé tous ses effets et déjà l'on pourrait prétendre à bon droit que les conditions nécessaires à l'équilibre de l'art dramatique ne peuvent être remplies.

Les chances que gardent le cinéma et le théâtre d'éviter une mutuelle contamination paraissent faibles. Le premier continuera probablement à manger de la littérature et à la dégrader parce qu'il n'est pas un art

¹ Luccioni dans *Confluences*, n^o 4, p. 467.

autonome. Il n'est qu'une machine et celle-ci doit se nourrir. Les libertés qu'elle a conquises, contestables dans leur principe, ne créent rien. Elles sont le fruit d'une perpétuelle analyse qui exclut toute synthèse. On doute aussi que cet art infirme puisse purifier ses œuvres de la saleté qu'impliquent l'argent et l'usine.

Il n'est pas certain d'autre part que le théâtre maintienne son pouvoir temporel. La France paraît avoir bien résisté à la pression du cinéma mais la scène n'occupe fermement qu'une partie de la capitale. Elle a dû consentir au film d'importants sacrifices territoriaux et l'exemple de l'Amérique n'apaise aucune inquiétude. Quand André Vigneau prédit que « nous n'irons désormais au spectacle que pour entendre et voir *réellement* nos favoris de la radio ou de la télévision¹ », il se réjouit de son malheur, mais on ne l'accusera pas de folie. Pour M. Pagnol, l'avenir très proche convertira les scènes en musées. Il ne croit pas raconter une histoire de Marseille en prétendant que l'écrivain abandonnera les coulisses. « Se servir des planches paraîtra dans très peu de temps aussi désuet que d'écrire avec une plume d'oie ou de sécher avec de la poudre l'encre d'un manuscrit². »

Aux dramaturges qui défendront l'honneur des lettres, aux metteurs en scène qui animeront leurs œuvres, il faudra beaucoup de ténacité et d'indépendance d'esprit pour ne pas succomber aux tentations du cinéma. Ils n'auront pas seulement à combattre un art adolescent dont les contraintes sont moins grandes et les richesses plus considérables, mais les tendances de toute une époque. Certes, le nombre ne constitue pas un argument. Mais le succès du film prouve que les vertus et les défauts du cinéma sont ceux de notre temps. Ce dernier préfère les moyens élémentaires à ceux qui exigent un effort de l'esprit. Tous les symptômes annoncent le règne du spectacle et la retraite de la tragédie. « Ce sera informe et nous n'avons pas fini de nous plonger dans la médiocrité³. » Déjà l'habitude du cinéma transforme le goût du public, qui n'aime plus guère écouter. En 1931, François Porché, « qui sortait de la Comédie-Française où l'on venait de représenter *Le Sang de Danton* », entendit une jeune personne dire à son compagnon : « Tu devrais aller voir l'autre pièce à l'Odéon, je t'assure, c'est mieux *découpé*⁴. » Que sera-ce en 1960 ? L'an 2000 fera-t-il du cinéma le gardien du répertoire ?

On refusera néanmoins de céder à un pessimisme que tout encourage. Les accidents ou les faiblesses des individus et des époques ne peuvent humilier la grandeur permanente de l'homme. Dullin croit que le théâtre sera sauvé par ses vertus. Notre foi est plus forte encore. Elle confie un art menacé aux exigences de l'esprit humain.

¹ VIGNEAU, *op. cit.*, p. 127.

² BRISSON, *Du Meilleur au Pire*, p. 131.

³ BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 391.

⁴ *Revue de Paris*, 1931, IV, p. 198.

LIVRE II

THÉÂTRE ET LITTÉRATURE
L'ANTIDRAMATIQUE

Je repoussais l'idée de vrai théâtre à l'infini.

PAUL VALÉRY.

L'ANTIDRAMATIQUE

Pendant les quelques années d'une paix incertaine, le théâtre subit durement les effets d'un trouble universel. Le cinéma l'ébranle avec la force d'une bourrasque, mais une sorte de privilège dans l'infortune l'expose à d'autres coups. La littérature non seulement le méprise, le tenant pour suspect, mais elle s'efforce de détruire avec acharnement les bases mêmes sur lesquelles il avait coutume d'établir un art difficile.

A voir la puissance territoriale du théâtre sans cesse diminuée au profit des autres genres, l'esprit trouve à se consoler, car l'avenir fait espérer des revanches. Même s'il est humiliant pour l'art dramatique de jouer un rôle de comparse, de voir la poésie ou le roman donner leur climat à toute une époque, le malheur n'est pas sans remède. Le vrai péril commence au moment où roman et poésie, sortant d'une neutralité dédaigneuse, n'attaquent plus seulement la médiocrité possible des dramaturges, les compromissions dès longtemps connues et peut-être inévitables du théâtre, la faiblesse d'un art composite, mais son essence, le fait qu'il existe.

Le théâtre ne court pas grand risque si les Henry Bataille foisonnent et si les Claudel sont rares. Aucune menace ne pèse sur son destin si Gémier joue mal *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare. Mais l'inquiétude paraîtra légitime si l'on méprise soudain l'action, les sentiments, l'unité de la personne qui font vivre et mouvoir les personnages. Pourquoi le théâtre tairait-il ses craintes quand on voit dans les termes mêmes de poésie dramatique une contradiction, quand toutes les purifications auxquelles on soumet la poésie consistent précisément à tuer en elle les éléments théâtraux ?

Les poètes n'ont pas aboli la poésie quand ils ont fracassé l'univers, banni le discours, attaqué le langage, vécu à l'écart de la société pour mieux chanter les ténèbres du moi, malmené le temps et l'espace, détrôné Dieu. Mais le théâtre ne respire à l'aise que dans un univers ordonné par la pensée, dans un monde où l'on croit possibles les relations entre les hommes, où les passions existent. Il a besoin d'une métaphysique et d'une morale. Enfin la tragédie meurt si la personnalité se dissout.

Il ne suffit donc pas à la poésie et au roman de tenir le théâtre en médiocre estime. Ils ont créé une sorte d'antidramatique dont on s'efforcera de reconstituer les linéaments. Plus violente encore que celle du cinéma, cette hostilité de la littérature ne met pas seulement en jeu l'avenir ou les vertus de l'art dramatique : elle désire sa mort.

LE DÉCRI

Le théâtre, ce n'est jamais qu'une manifestation au-dessous de l'art, quelque chose qui s'adapte au goût des masses, lorsqu'on le fausse pour elles ¹.

Pour donner au débat son exacte température, écoutons d'abord les opinions des poètes, des romanciers, des essayistes. Le décri est à peu près universel. On ne nie plus l'opprobre du théâtre et le blâme n'hésite qu'entre la tristesse, la colère ou le dédain. Il faut mettre l'art dramatique en quarantaine.

Paul Valéry est entré au théâtre sur la pointe des pieds. Il accompagnait M. Teste qui ne regardait que la salle et « la stupidité de tous les autres nous révélait qu'il se passait n'importe quoi de sublime ² ». S'il donne quelques conseils à des acteurs, on ne trouverait cependant pas « homme de France moins entendu en ces matières, plus neuf ni de plus naïf devant les prestiges de la scène ». Mais la politesse ne dissimule pas le mépris : « Ce que je ne sais pas faire, je l'admire, même mal fait. » Ne le préoccupent ni le sujet, ni les caractères ou les situations, ni le dialogue et c'est de Sirius qu'il considère l'agitation de Thespis « de si loin que je repoussais l'idée de vrai théâtre à l'infini ³ ».

Racine lui-même se dissout dans la limpidité des pures essences car Phèdre « passe en moi de l'état dramatique initial à l'état lyrique pur ». Sortant de sa propre tragédie, elle tend la main à sa sœur *La Jeune Parque*. Antigone, Cordélia, Bérénice, voilez vos doux visages, tentations des poètes, puisqu'il vaut mieux n'avoir pas « recours à notre faculté de vies imaginaires et à la fausse précision qu'on leur donne si facilement ⁴ ».

S'il a donné une forme théâtrale à quelques œuvres, traduit Shakespeare, adapté Kafka, André Gide bâille pourtant dans les salles de spectacle. C'est sur la scène qu'on vit sa tendresse inquiète liquéfier le personnage de *Saül*, c'est sur la scène encore que son *Œdipe* s'affirme supérieur aux dieux, mais : « je ne m'accorde que des places de poulailler, connaissant mon trop peu de patience au Théâtre ». L'ennui l'emportant toujours, le romancier ne peut avaler *Coriolan* tout entier : « Malgré ma grande satisfaction ou peut-être à cause d'elle, je n'ai pu me retenir à ce spectacle, passé le troisième acte. » Pourquoi perdre son temps ? Il éprouve de la dilection pour le *Volpone* de Ben Jonson et aurait

¹ NIETZSCHE, *Le Crépuscule des Idoles*, p. 50.

² VALÉRY, *Monsieur Teste*, p. 38.

³ VALÉRY, *De la Diction des vers*, pp. 28, 29 et 30.

⁴ VALÉRY, *Variété V*, p. 90.

accompli sans déplaisir le travail de Zweig et de Jules Romains. « Mais le théâtre m'ennuie tant que je ne me décide pas à l'aller voir. »

Les vertus qu'honore la scène nourrissent son mépris. Copeau lui semble fou de la folie des mystiques. C'est illusion que vouloir « mener à la perfection, au style, à la pureté, un art essentiellement impur et qui se passe de tout cela ». La maladie de l'art dramatique n'est-elle pas à la fois incurable et de tous les temps, car il « a ceci d'affreux qu'il doit faire appel au public, compter avec lui et sur lui¹ » ?

L'air pestilent des écuries théâtrales répugne même au génie de Claudel. Il faillit interdire à sa muse de marcher sur des planches pourries, parmi les gangrènes et les adultères. « J'avais renoncé à mes ambitions dramatiques puisque, aussi bien, la scène moderne, occupée par les ravissants débats sur la psychologie amoureuse, s'écroulerait sous le lourd cothurne du héros ou du demi-dieu². » Dona Prouhèze, heureusement, n'est pas contrainte d'errer dans la poussière des coulisses. Comme Læta ou Beata, elle peut poser son pied nu sur la blancheur du livre.

On devine que, pour Marcel Proust, les personnages du drame doivent évoquer des marionnettes au mécanisme grossier et qui ne peuvent suspendre leur hâte. La Berma ne représente qu'un fantôme éclairé par le souvenir, Rachel un prétexte autour duquel tournent les invités du duc de Guermantes, car, un des familiers de l'écrivain nous en assure, « tout ce qui était théâtre lui demeurerait étranger³ ».

L'*Oeuvre des Athlètes* paraît-elle un péché de jeunesse au père de *Salavin* ? Il sait bien que le roman finira par scalper drame et comédie. Tout au long du XIX^e siècle, « presque tous les écrivains qui ont honoré les lettres françaises ont travaillé à l'écart du théâtre ». Quand un poète comme Verhaeren s'aventure parmi les dramaturges de métier, il doit s'attendre au sort du « martyr au milieu des fauves ». Au reste, Antoine a confié son découragement à l'oreille de Dubamel : la faveur du public s'adressera désormais à des spectacles « plus purement sensuels, tels que les combats de boxe, les exhibitions de music-hall et le cinéma⁴ ».

Jules Romains n'a point de raison de se montrer ingrat à l'égard d'un art désormais mineur. Copeau créa le granitique *Cromedeyre* et Jouvet, détruisant dans une grande mousse de savon tout risque de contaminer *Knock*, assure le triomphe matériel et moral de la médecine. Il faut néanmoins certain courage pour s'adonner à l'algèbre de la scène, car il « se trouve que les gens de goût, les lettrés, les artistes, en un mot les connaisseurs, s'accordent à considérer le théâtre ou comme détestable ou comme négligeable⁵ ».

L'auteur de *M. le Trouhadec saisi par la débauche* sait bien que l'art dramatique est digne de « retenir l'attention d'un homme qui s'estime supérieur ». Mais le théâtre se montre ingrat. Mieux vaut ne pas

¹ GIBR, *Journal*, pp. 297, 911, 1021 et 1020.

² CLAUDEL, *op. cit.*, p. 21.

³ *Revue de Paris*, 1929, II, p. 692.

⁴ DURAMEL, *Essai sur une Renaissance dramatique*, pp. 30 et 44.

⁵ Romains dans *Mercur de France*, 1918, CXXX, p. 577.

céder à ses tentations : « Pour peu que vous ayez du génie, le roman n'en laissera rien perdre ¹. »

Les timbres de voix sont divers. Tantôt graves, tantôt ironiques. Ils chantent tous cependant le même thrène, répètent les mêmes malédictions. Ainsi Cocteau s'écriera après *Parade* : « Ecartons-nous du théâtre... le théâtre corrompt tout et même un Strawinsky. » *La Machine infernale* ou *Les Parents terribles* apaiseront-ils cette colère ? Mais le jugement semble sans appel, puisque « le café-concert est souvent, le théâtre toujours corrompu ² ».

Faut-il ajouter d'autres refus, d'autres mépris ? Pour certains, dont Rilke, la scène reste l'ennemie de la solitude et du silence. Ils n'écoutent qu'un seul dialogue : la mort et la poésie s'y répondent dans un murmure. Aucun personnage n'est indispensable. Tous sont des étrangers indiscrets. « Le tiers, qui précisément parce qu'il est peu réel, reste la partie facile du problème, tous ont su le camper », mais « qu'arriverait-il si par exemple le diable l'avait emporté » ? Les théâtres se vident et « toutes les agences d'affaires et de police cherchent dans les parties les plus reculées du monde le tiers irremplaçable qui était l'action même ³ ».

Personnages, fantômes errant aux confins de la réalité, ne soyez plus désormais en quête d'auteurs. Ceux-ci n'habiteront plus vos corps d'illusion, mauvais conducteurs de la poésie. Avec l'autorité du législateur, André Breton désaffecte les immenses cimetières de l'art dramatique. « La spéculation littéraire est illicite, dès qu'elle dresse en face d'un auteur des personnages auxquels il donne raison ou tort, après les avoir créés de toutes pièces ⁴ ».

Le mépris du théâtre trouve donc quantité d'arguments pour se justifier. L'antipathie paraît générale, parfois dangereuse, puisqu'on cherche à atteindre le système nerveux et les organes vitaux de l'art dramatique.

On s'inquiète davantage encore, si l'on ne voit pas dans cette colère ou cette indifférence le caprice d'une seule génération. En effet, le mépris a eu le temps de pousser des racines, car les maîtres qui précèdent les nôtres n'eurent guère envie de chasser le cothurne. Bourget note comme un fait nouveau « ce divorce absolu entre les écrivains du livre et ceux du théâtre ». Les jeunes gens d'avant-hier ressemblent à ceux d'aujourd'hui, car « il s'est produit parmi la jeunesse qui grandit une véritable hostilité contre la forme dramatique ». L'esprit d'analyse respire avec peine dans cet univers simplificateur. Aussi le romancier prévoit-il, trente ans avant son avènement, le tyrannique empire de la mise en scène. Le théâtre connaîtra cette alternative : périr ou « du moins devenir quelque chose de composite et de bâtard, un divertissement des yeux et de la curiosité, mais aussi quelque chose de tout à fait en dehors du grand mouvement littéraire ⁵ ».

¹ ROMAINS dans MAEN, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, p. 21.

² COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, pp. 41 et 29.

³ RILKE, *Le Poète*, pp. 76 à 79.

⁴ BRETON, *Point du jour*, p. 7.

⁵ BOURGET, *Etudes et Portraits. Réflexions sur le théâtre*, pp. 319 et 328.

Chacun garde à la mémoire le mot féroce de Barrès dans les *Taches d'encre* : « La revue étant littéraire, il ne sera parlé de théâtre que rarement » ; et Copeau a cueilli dans le jardin de Becque cette fleur amère : « Le théâtre, il faut bien le dire, attire les imbéciles ¹. » Huysmans se refuse à la fatigue de l'indignation. Le mépris suffit. « Je n'ai pas mis les pieds au théâtre depuis une dizaine d'années. Cette industrie n'a rien qui m'attire et les Coquelin et les Sarah Bernhardt me font horreur ². » A l'enquêteur qui lui demande son avis sur l'avenir de l'art dramatique, Rémy de Gourmont oppose une muraille d'indifférence. « Il faudrait que je désirasse quelque chose en fait de théâtre, mais il se trouve précisément que je m'en désintéresse ³. » Pourquoi tresser de plus amples couronnes ? Il ne s'agit pas d'un caprice de la mode. Un sentiment qui a la vie si dure n'est pas le fait du hasard.

Les critiques ne témoignent pas à un art découragé beaucoup plus d'indulgence que les poètes, mangeurs d'absolu. N'amenez pas l'accusé. Un esprit sérieux ne s'attache point à certains objets et l'on apprendra sans étonnement que Thibaudet est « loin de posséder le répertoire du théâtre contemporain », car « les symptômes de la grande pitié du théâtre ne se comptent plus ⁴. » Il est de bon ton de ne pas entretenir des relations trop suivies avec des suspects. « Je ne vais jamais au théâtre, s'entend couramment dans le monde des lettres et de la bonne société. » Un chroniqueur aussi consciencieux que Paul Souday ne se résout pas à offrir régulièrement des aliments douteux à ses lecteurs et il soupire : « Les œuvres nouvelles ne relèvent pas toujours de la littérature ⁵. »

La neurasthénie s'empare de Benjamin Crémieux quand il jette un regard sur les présentes misères de la scène : « Le théâtre est tombé si bas qu'on serait tenté de l'exclure de la littérature proprement dite ⁶. » Boissard supprime l'ennemi d'un triste métier en consacrant sa chronique à ses chats qu'il aime et non pas à la comédie qui l'excède. « Je n'ose pas regarder sur un journal le tableau des théâtres. » Une œuvre lui vaut-elle un fugace plaisir ? « Les autres m'ont profondément ennuyé. Aucune n'occupe plus mon esprit ⁷. »

A quoi bon, pense Pierre Brisson dont l'expérience nourrit le scepticisme. « La critique dramatique, d'une façon générale, n'a plus l'importance qu'on lui accordait avant-guerre. Elle ne l'a plus aux yeux de ceux qui la lisent. Elle ne l'a plus peut-être aux yeux de ceux qui la font ⁸. »

Dans la maison lézardée les murs vont-ils s'écrouler ? Selon André Lang, « tout contribue, aujourd'hui, au délabrement du théâtre ⁹. » Paris n'est plus capitale et Savoir, retour d'Amérique, confié à Lucien

¹ COPEAU, *L'École du Vieux-Colombier*, p. 13.

² *Nouvelles littéraires*, 16 mars 1929.

³ CUILLOT DE SAIX et LECACHE, *op. cit.*, p. 73.

⁴ *Nouvelle Revue française*, 1922, XIX, p. 599, et 1929, XXXIII, p. 686.

⁵ *Revue de Paris*, 1926, II, p. 169, et 1919, VI, p. 857.

⁶ CRÉMIEUX, *Inventaires*, p. 265.

⁷ *Nouvelle Revue française*, 1922, XVIII, p. 330.

⁸ BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 45.

⁹ LANG, *op. cit.*, p. 66.

Dubech qu'« une réputation acquise sur les scènes de Paris vaut zéro ¹ ». Comme si l'honneur d'un grand pays dépendait de Sacha Guitry ou de Henry Bataille, on déclare avec éloquence : « C'est vous, Messieurs les auteurs dramatiques, c'est vous qui avez forcé les étrangers à croire à une France sans grandeur ². »

L'heure n'est-elle pas venue de prendre des décisions fermes, de supprimer d'un trait de plume une activité de l'esprit dont on ne peut contester les lettres de noblesse ? « L'abaissement de notre scène, dit Jean Prévest, devrait suffire pour abandonner la forme dramatique ³. » Mais faut-il marcher plus avant dans les chemins de l'amertume et remettre à plus tard l'explication des motifs qui font « en Occident du théâtre un genre inférieur et digne seulement de distraire les spectateurs » ? Est-il vrai que « les grands écrivains se révèlent à ceci que leurs pièces sont injouables ⁴ » ? Vaut-il mieux décréter la fermeture provisoire des théâtres, agrandir les bibliothèques ou multiplier le nombre de salles de cinéma ?

Devant toutes ces attaques, les gens de théâtre baissent la tête, mâchent péniblement leur contrition et, en 1930, Marcel Achard, la corde au cou, s'humilie au nom de plusieurs. « Depuis dix ans, l'étonnant *Soulier de Satin* mis à part, la littérature dramatique n'a fait en France que suivre le roman et reste à l'état de genre secondaire ⁵. »

On comprend dès lors à quelles sources Jacques Copeau puisa son désenchantement. Quittant les rives littéraires pour aborder en un pays sans nom, il imitait les personnages de Pirandello et dans la nuit cherchait un auteur. Réconcilier la poésie et la scène lui paraît une chimère. Il constate un divorce. « Plusieurs générations se sont succédé, sans qu'un artiste véritable ambitionnât pour y manifester son génie la forme dramatique ⁶. »

On n'opposera pas au directeur du Vieux-Colombier le démenti de Claudel et de Giraudoux. On n'a pas pesé non plus la valeur ou l'objectivité des témoignages qui précèdent le sien. Évitant de prendre parti, on a seulement voulu peindre avec le talent d'autrui ce noir tableau d'un art humilié. Le théâtre erre dans la lande. La scène connaît la solitude morale. « Aujourd'hui, déclare Thibaudet, en France comme en Angleterre, et comme ailleurs, faire de la littérature, c'est faire du roman. En France, il y a vingt ans [1901], faire de la littérature, c'était encore faire du théâtre, comme au XVIII^e siècle, de même que faire de la critique, c'était faire de la critique dramatique », et l'éminent homme de lettres quitte en hâte la chambre où végète le malade. « Aujourd'hui le théâtre est un monde fermé, abandonné à des professionnels ⁷. » Le cinéma tend à refouler le théâtre jusque dans les bibliothèques. Voici que les lettres le repoussent dans les terres sur lesquelles il n'exerce

¹ DUBECH, *La Crise du Théâtre*, p. 96.

² Gomez Carillo cité par GUILLOT DE SAIX ET LECACHE, *op. cit.*, p. 52.

³ *Nouvelle Revue française*, 1929, XXXII, p. 593.

⁴ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 36.

⁵ *Nouvelle Revue française*, 1930, XXXIV, p. 464.

⁶ COPEAU, *Le Théâtre du Vieux-Colombier*, p. 132.

⁷ THIBAUDET, *Réflexions sur le Roman*, p. 156.

plus un réel empire. Quel sera son refuge? S'il tombe malade, quel médecin lui prescrira des remèdes? On pressent des malheurs.

Des aliments d'origine très différente entretiennent la méfiance des écrivains à l'égard du théâtre. La littérature s'éloigne-t-elle des tréteaux pour des raisons qui ressortissent à la vie interne du théâtre, se retire-t-elle sur l'Aventin parce qu'une crise anémie la scène? Cette maladie existe-t-elle vraiment? Bénigne ou mortelle? Le propos de cet ouvrage nous interdit de traiter ce massif problème. Ce dernier constituerait la conclusion d'un débat dont on cherche seulement à établir les données.

Dans cette crise, on pourrait voir aussi le contre-coup d'un désordre plus général. Comme le théâtre réagit davantage aux effets de l'instabilité sociale que d'autres genres littéraires, on élargirait la portée du problème en liant le sort de l'art dramatique à celui de l'homme d'aujourd'hui. Lucien Dubech n'a sans doute pas tort de prétendre que « c'est la société qui sauvera ou perdra le théâtre. Tout sera rétabli ou tout sera englouti en même temps ¹ ». Mais la sagesse ne nous permet pas non plus de proposer une réponse à cette question, car l'objet de notre étude nous prépare mal à ce travail.

Sans mettre en cause la misère présente du théâtre, il est possible encore d'attribuer le recul de ce dernier dans le domaine littéraire à des causes qui lui sont externes. Le succès du roman, par exemple, n'est-il pas confirmé par l'histoire des lettres depuis un siècle? « S'il a commencé à se nourrir des reliefs de la poésie et du théâtre, déclare Thibaudet, il est maintenant installé à table, la maison lui appartient et c'est à nous d'en sortir ². »

Son appétit ne connaît pas la satiété. Le roman ne digère-t-il pas tous les aliments, les essais des moralistes comme les chroniques? Il ne recule pas devant l'histoire. Il sourit aux poètes. Il ne déteste pas certains procédés du théâtre. Goulu, il consomme la vie inconsciente, les démarches instinctives de la personnalité tout aussi bien que les actes volontaires. Image de la vie, il n'a plus de forme parce qu'il les admet toutes.

Ses lois, s'il en possède, sont assez secrètes pour contraindre les seuls esprits exigeants. Les incapables s'en libèrent sans peine puisqu'ils en ignorent l'existence. Mais la souplesse du roman, ses ressources comme ses facilités n'expliquent-elles pas ses conquêtes? Les rêveries de l'esprit amèneraient la réflexion à formuler d'autres hypothèses encore, plus générales. Le déclin actuel du théâtre, la vitalité du roman contemporain ne sont-ils pas le résultat d'une longue lutte qui met aux prises les littératures parlée et écrite? Le XX^e siècle ne fournirait-il pas nombre d'arguments valables à Brunetière? L'imprimerie, avec le secours imprévu du cinéma, ne va-t-elle pas tuer ce qu'elle a déjà affaibli? Si certains détours de la pensée ne doivent pas intimider la curiosité de l'esprit, on renoncera néanmoins à celui qu'imposerait l'étude d'un problème aussi vaste. Cependant la masse de ce dernier

¹ DUBECH, *La Crise du Théâtre*, p. 209.

² THIBAUDET, *Réflexions sur le Roman*, p. 156.

effraie moins que l'imprécision de ses données. Il est peut-être vain de se demander pourquoi Malraux ou Bernanos n'ont pas écrit pour le théâtre, pourquoi la production dramatique de Mauriac, de Duhamel, de Jules Romains représente une si faible part de leur œuvre. On ne dira donc pas le thrène des tragédies mortes avant d'être nées. Il appartient à l'imagination seule d'énumérer les noms des écrivains que le théâtre contemporain a perdus et qui, dans une époque moins hostile, lui auraient voué leurs talents et leurs soins.

Une ambition plus modeste assigne des limites à nos recherches. Parmi les causes qui ont déterminé le recul du théâtre et qui restent extérieures à l'art dramatique, on examinera celles-là seules dont la nature est littéraire ou esthétique. Dans ces dernières, un nouveau choix écartera les influences qui ne caractérisent pas le climat du XX^e siècle, ne paraissent pas engendrées par lui, inconnues avant lui. Sans doute est-il impossible d'isoler vraiment l'objet d'une étude dans le cours du temps puisque les larges fleuves qui roulent les idées et les sentiments ont toujours des sources lointaines. Tout au plus désire-t-on examiner seulement les tendances hostiles au théâtre que l'entre-deux-guerres a montrées dans leur état de tension ou de densité le plus fort et qui semblent de ce fait porter sa marque. En bref, on désire prouver que la littérature contemporaine est foncièrement antidramatique. Le roman comme la poésie n'ont pas seulement gagné du terrain. Ils empêchent le théâtre de respirer.

LE MÉPRIS DES PASSIONS

L'ange s'étonnait d'entendre le rire des hommes. On lui expliqua, comme l'on put, ce que c'était¹.

Si mouvementées et puissantes que soient les passions, elles n'ont, somme toute, pas grande importance...².

Pour moi, je n'aime pas qu'on écrive *Chasse interdite à la poésie*. Sur quoi que ce soit, et particulièrement sur les sentiments³.

Parmi les humiliés et les offensés figurent tout d'abord les passions. Qui veut tuer le théâtre ne trouvera aucun moyen plus efficace que de condamner ces accidents de la nature humaine. Or la terreur et la pitié eurent si mauvaise réputation qu'on voulut les chasser de la littérature, entraînant l'art dramatique dans le même exil.

C'est une sorte de nausée qu'éprouvent les écrivains contemporains devant les manifestations de la sensibilité. Mais on s'étonne de voir qu'ils justifient ce dégoût par des arguments très divers. La poésie ne réagit pas seulement contre les excès d'un art trop facilement ému. Elle ne veut plus admettre aucun sentiment, quelle que soit sa force ou son authenticité. Elle n'ignore pas les mouvements de l'âme parce que l'artiste recherche les seules essences. Elle les trouve impurs par définition. Enfin, d'une façon paradoxale, le roman, qui ne peut vivre sans passions, même s'il ralentit leur cours, fait sienne cette répulsion.

Le prix qu'attache Valéry à cette victoire sur les sentiments lui fait aiguïser avec soin les armes qui terrasseront l'ennemi. D'une voix de cristal, M. Teste avoue : « Je ne suis fait pour les romans ni pour les drames. » Il oppose, comme s'ils étaient contradictoires, le désir de la pure connaissance et la condition humaine. « Leurs grandes scènes, colères, passions, moments tragiques, loin de m'exalter me parviennent comme de misérables éclats. » Même si l'on n'approuve pas ce refus de l'humain, on admire la soif d'absolu qu'éprouve l'homme de verre. Mais pourquoi nos tragédies lui paraissent-elles « des états rudimentaires où toutes les bêtises se lâchent, où l'être se simplifie jusqu'à la sottise⁴ » ? Ni Edipe, ni Hamlet, ni Alceste ne se signalent par leur faiblesse intellectuelle et, « quoi qu'ils en aient », Leonard et Teste doivent « habiter

¹ VALÉRY, *Mélange*, p. 199.

² GIDE, *Dostoïevski*, p. 215.

³ ARAGON, *Les Yeux d'Elsa*, p. 153.

⁴ VALÉRY, *Monsieur Teste*, p. 119.

la terre dans une individualité¹ ». En abolissant le rire et les larmes pour saisir l'éternel, on supprime tous les Shakespeare. Mais on nie en même temps la condition humaine, et Valéry est bien contraint d'admettre « toute cette production spontanée d'inégalités qui pourtant me fait ce que je suis au regard des tiers et qui détermine, en somme, ma conduite générale² ».

Absolute, la Incidité doit combattre « les phantasmes de la mort, de l'amour et de la vie même³ » pour que défaille

*ce bras de pierreries
Qui menace d'amour mon sort spirituel.*

Hélas, Valéry n'est pas seul à écarter les passions, ces accidents. Comme si le silence du cœur était désirable ou possible, les poètes veulent que se taisent tous les sentiments de leur époque. Quand le magicien prononce les formules secrètes, Lautréamont lui conseille de ne pas parler « des luttes que l'homme engage par exception avec lui-même, avec ses passions⁴ ». Honneur à Rainer Maria Rilke ! Il est celui « qui délivra la poésie lyrique du poids des sentiments⁵ ». Et Max Jacob n'accorde pas non plus aux accusés l'espoir d'un long procès : « Suppression de l'âme, du cœur, etc. ou admission en cas de nécessité absolue⁶. »

Si par hasard le poète, tout empli de sève tragique, incarne son amour ou sa colère dans des personnages, il ne récuise pas pour autant les tendances de l'époque d'une façon absolue quand il a pour but comme Claudel de représenter moins « les passions des hommes que la Passion de l'homme ». Les petits-fils de Lautréamont pardonneront-ils à l'auteur de *L'Annonce faite à Marie* de s'être compromis dans les tempêtes des sentiments individuels ? Tentons de plaider sa cause, car « son œuvre dramatique, tout en étant du théâtre, se décele aussi autre chose que ce que l'on est convenu d'appeler communément ainsi et rejoint ses odes et ses hymnes⁷ ».

Dans un temps comme le nôtre qui désintègre l'univers et la personne, le tendre Giraudoux s'est-il montré frivole en consacrant ses loisirs à la logomachie d'Hector et d'Ulysse ? Pardonnez-lui. Il s'excuse avec gentillesse. On demande aux écrivains une sensibilité et un vocabulaire, « il ne s'agit plus d'exciter par l'intrigue et l'imagination une société repue⁸ ».

Mais, une fois admise la légèreté d'esprit des poètes dramatiques qui penchent leur pitié sur la misère des hommes au lieu de se vouer à l'alchimie de l'absolu, que peut-on reprocher aux passions ? Par décret.

¹ NOULET, *Paul Valéry*, p. 30.

² BERNE-JOFFROY, *Présence de Valéry*, p. 9.

³ LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 306.

⁴ ROLLAND DE RENÉVILLE, *op. cit.*, p. 184.

⁵ Mondt et Hecht dans *Reconnaissance à Rilke*, p. 128.

⁶ RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, p. 283.

⁷ CHARPENTIER, *L'Évolution de la poésie lyrique de Joseph Delorme à Paul Claudel*, p. 291.

⁸ GIRAUDOUX, *op. cit.*, p. 225.

les maîtres de toute une génération ont promulgué l'impureté naturelle du sentiment. « La poésie, déclare E. Noulet qui commente Paul Valéry, réalise l'union directe et parfaite de l'idée et de la sensation sans l'intermédiaire obligé et trouble du sentiment, incompatible avec les conditions d'un travail sûr¹. » On évitera pour l'instant de discuter une affirmation dont plusieurs points paraissent contestables. L'esprit hésite cependant à adopter une méthode qui répudie une valeur humaine importante.

Peut-être n'est-il pas inutile de redire que l'art de vivre cher à André Gide inspire au romancier les mêmes hésitations, sinon les mêmes mépris. « Désirer avec ferveur, c'est la suprême volupté », mais « les passions sont mauvaises, parce qu'elles nous lient aux êtres et aux choses² ». A cette crainte de voir se cristalliser mille possibles dans la pauvreté d'un sentiment, Gide donne aussi des justifications d'ordre esthétique. Il vaut mieux laisser une complète liberté aux personnages, si l'on veut les maintenir dans le domaine du roman. Une tragédie peut ainsi devenir un malheur ou une pauvreté littéraires. Enfin les passions n'engagent pas l'être tout entier, « ou du moins peut-on dire que l'âme n'en est pas remuée dans ses profondeurs : les événements n'ont pas de prise sur elle ; ils ne l'intéressent pas³ ».

Comme Valéry et Gide, Proust tente de retrouver la sensation pure. Un de ses exégètes affirme que « dans la passion l'esprit, à force de vouloir connaître à tout prix l'autre personne, finit par se créer une personnalité immobile qui se substitue peu à peu à la réalité vivante de la personne véritable⁴ ».

Au reste, les passions sont des états discontinus, leurs noms des commodités de langage. Elles « se composent d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité⁵ ». Ainsi se dissout le tragique dans la mobilité du temps.

Mais il n'est pas certain qu'on puisse absolument désintégrer les sentiments, ces atomes du théâtre. Albert Feuillerat a fort bien montré qu'aux plongées dans un inconscient dont le romancier tire des poèmes succède le goût de l'analyse psychologique. Les personnages sont dirigés par l'auteur « et voici que les mots : sentiments, passions, qui n'avaient pas d'emploi dans le vocabulaire de Proust aussi longtemps qu'il s'imposait de rester ouvert aux seules sensations, maintenant viennent tout naturellement sous sa plume⁶ ».

Il n'est pas davantage prouvé que l'intelligence puisse, comme le désire Valéry, appréhender la sensation vive après avoir « avec rigueur éliminé de ses poèmes les éléments d'erreur », évitant « le chemin des glandes⁷ ». Pour constituer une sorte de matière première et vierge, la

¹ NOULET, *op. cit.*, p. 58.

² PIERRE-QUINT, *André Gide. Sa vie, son œuvre*, p. 208.

³ GIDE, *Dostoïevski*, p. 215.

⁴ FISER, *L'Esthétique de Marcel Proust*, p. 78.

⁵ PROUST, *Swann*, II, p. 221.

⁶ FEULLERAT, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, p. 249.

⁷ CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 282.

sensation n'en offre pas pour autant une prise à l'esprit. Valéry, qui veut supprimer un intermédiaire, ouvre peut-être un abîme.

Celui qui élimine de nos existences cette partie théâtrale que constituent les sentiments n'abolit pas seulement le tragique. Il nie la vie elle-même. Il ne faut pas, écrit sagement Fernandez, « nous laisser priver de l'un quelconque de nos moyens. Or Proust ne fait pas autre chose en supprimant, entre l'impression et l'intelligence, l'intermédiaire synthétique du sentiment, en rendant impossible la spiritualisation progressive de notre expérience ¹ ».

Quoi qu'il en soit, la leçon des maîtres n'a pas été perdue. La jeune génération l'admet parfois sans examen. Avec gravité, elle la récite comme un article de catéchisme. « Éléments : Intelligence et sensualité sont de toujours. Refuse le sentiment. Rien n'est plus esclave de la mode ou de la circonstance que la sensibilité sentimentale ². » L'autorité de Gide donne encore du poids à cette intransigeance, car l'auteur des *Nourritures terrestres* félicite Théodore de Banville d'avoir proposé une définition de la poésie dans laquelle « il est question de sensations et d'idées, mais nullement de sentiments ³ ».

Certes, on trouve à ce mépris l'excuse d'une haute ambition de l'esprit. Celle aussi des excès glandulaires du romantisme. Mais on constate la solitude de l'art dramatique, menacé dans son essence, et l'on éprouve quelque inquiétude à voir Sophocle ou Racine au banc des accusés. Indulgence pour eux, même si « le calcul de tirer des larmes, de fondre les cœurs, d'exciter par le trop beau, le trop triste [vous laissait] impitoyable », même si « rendre faible quelqu'un est un acte non noble ». Hélas, il a l'air mal léché et sortant de sa province celui qui s'avise de défendre les passions. Il manque aux lois de la décence. Valéry oublie que la pudeur aussi est un sentiment, il « a dit quelque part qu'il détestait autant la sentimentalité que la pornographie ⁴ ».

Ceux-là même qui combattent l'hermétisme et toutes les puretés auxquelles notre temps nous accoutume renoncent à découvrir au théâtre une poésie que font fuir les passions. « Le théâtre peut-il nous donner le sentiment du poétique ? En tant qu'il est psychologique, qu'il tend à nous montrer aussi exactement que possible les traits typiques d'un caractère ou l'évolution d'une passion, c'est-à-dire à faire œuvre de science, nous nions qu'il en soit », déclare Julien Benda. Voici Bérénice qu'alourdit déjà la prose : « Le théâtre psychologique par excellence, celui de Racine, ne me donne point en tant que tel l'impression de poésie ⁵. »

On évitera pour l'instant de s'aventurer au pays des glaces où la poésie maintient sa minérale beauté, tandis que la tragédie salit ses pieds sur les grandes routes. Quelques-uns cependant ont voulu laver son visage. La générosité de Jean Cassou n'hésite pas. « Cette électricité qui traverse le vers et l'âme, cette communication qui n'est pas due

¹ FERNANDEZ, *Messages*, I, p. 167.

² Darmangeat dans *Poésie* 40, n° 1, p. 32.

³ *Poésie* 41, n° 3, p. 5.

⁴ BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, pp. 54 et 124.

⁵ BENDA, *Du Poétique*, pp. 113 et 114.

au sens intellectuel, ni à la structure formelle et technique, tout cela pourrait s'appeler : sentiment. » Jetons des ponts sur les abîmes. « Cette inanité de la poésie pure, il me faut la combler, la passion s'y précipite¹ », et Cassou déjà se voit accusé de romantisme. Mais la magie noire, les plongeurs dans le rêve, les vaticinations, la solitude du *moi* ne sont pas non plus étrangers à 1830.

Roger Caillois, lui aussi, conçoit « un discours entièrement semblable à la prose, mais possédant par surcroît les perfections de la poésie », pour que soit remise en honneur une activité que condamnent les temps présents, « la plus décriée de nos jours : l'expression des sentiments et d'abord des sentiments de l'amour² ».

Quelques autres voix se sont élevées, dont celle d'Aragon. Si l'on veut ranimer une littérature, brillante peut-être mais exsangue, accorder quelques chances au théâtre de demain, il ne faut plus jeter de boue sur les passions. L'odeur de l'homme n'est pas malsaine. Pour l'instant, « nous sommes, pour ainsi dire dépassionnés » et « désespérément loin de Shakespeare³ ».

¹ CASSOU, *Pour la Poésie*, pp. 36 et 37.

² CAILLOIS, *Les Impostures de la Poésie*, pp. 29 et 33.

³ CASSOU, *op. cit.*, pp. 76 et 77.

SOLITUDE ET MÉPRIS DES HOMMES

Soyez donc un peu honnête avec vous-même. Nous ne sommes pas au théâtre... où règne le voisin, où l'on devient voisin¹.

Les habitants d'îles, eux-mêmes pareils à des îles².

Même si son mécanisme paraît sans pitié, la généreuse tragédie n'admet pas la solitude des héros. Elle les confronte avec d'autres êtres auxquels elle accorde les mêmes droits à l'existence. Purifiée, la société où ils combattent reste l'image de la nôtre. Prométhée lui-même n'occupe pas seul le Caucase.

Trop souvent la littérature d'aujourd'hui vide la scène de ses personnages, n'admet que des solitudes humaines dans la houle de la destinée. Elle voue ses soins et son respect à l'homme dans son essence, mais elle méprise les hommes et, par là encore, elle se montre antidramatique. Il ne s'agit pas seulement pour elle d'éliminer comme négligeables l'*homo politicus* ou l'*homo aconomicus*, dont les caractères sont changeants, mais d'abolir tout contact entre les hommes. L'idée qu'existe un voisin paraît détestable. La tragédie ou la comédie ne respirent plus dans un air aussi rare.

André Breton s'est montré catégorique. Autrui est inconnu. Défense d'y prêter attention. « Je ne vous reconnais pas le droit de vie ou de mort sur de pseudo-êtres humains, sortis armés et désarmés de votre caprice. Bornez-vous à me laisser vos mémoires, livrez-moi les vrais noms, prouvez-moi que vous n'avez en rien disposé de vos héros³. » Les problèmes que se posent les Horace, les Don Juan ou les Polyeucte contemporains se résorbent en fumée.

Si chacun n'adopte pas cette attitude dont on admire la rigueur, presque tous veulent ignorer les malheurs des hommes pour mieux connaître la destinée humaine. Ceux qui murmurent des formules sacrales sur des chaudrons où bouillonnent les eaux noires de l'âme ne contemplent que le reflet de leur visage. Mais ils négligent peut-être des témoignages précieux, car les dieux inscrivent les signes de la destinée dans la paix et dans la guerre, dans l'amour, le travail et la fatigue des hommes.

On jette l'interdit sur les corps où coule le sang. Ce dernier devient soudain plus impur que les pierres ou les astres. Pour Reverdy « il ne

¹ Nietzsche cité par PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 151.

² Schaeffer dans *Reconnaissance à Rilke*, p. 127.

³ BRETON, *op. cit.*, p. 7.

s'agit plus, c'est aujourd'hui un fait acquis, d'émouvoir par l'exposé plus ou moins pathétique d'un fait divers, mais aussi largement, aussi purement que le peuvent faire le soir, un ciel tout crépitant d'étoiles, la mer calme, grandiose, tragique, ou un grand drame muet joué par les images sous le soleil¹.

Cassandre sortant du char d'Agamemnon paraît-elle moins helle que l'assemblée nocturne des étoiles? Tous les malheurs humains sont-ils des faits divers? Au reste, quand une tragédie éclate, on l'ignore. Elle s'évanouit dans le cours étale du lyrisme. Dans Phèdre « la trame, l'intrigue, les faits pâlissent promptement et l'intérêt de l'appareil purement dramatique de l'affaire se dissout... Ce ne fut là qu'un crime » et « l'œuvre se réduit dans le souvenir à un monologue² ». Désormais la tragédie est anesthésiée.

Les mages prouveront sans difficulté qu'aucune tragédie n'est possible. C'est vanité que d'y songer. L'esprit ne cueille-t-il pas les fruits les plus purs dans le silence? « Seul, l'individu est, comme une chose, soumis aux lois profondes. » Rilke conseille donc au jeune poète de travailler « sans perdre trop de temps ni trop de courage à éclaircir [ses] rapports avec les autres hommes ». Mais il ajoute, et l'on s'en inquiète : « Qui vous dit d'ailleurs qu'il en est pour vous? »³ Respirons seulement le parfum des roses. Un mur de silence isole toute destinée. Et Rilke connaît « l'impossibilité de tout rapprochement vrai entre les hommes, entre les vivants et les morts⁴ ».

Pourquoi donc consacrer une heure aux jeux de la scène, simulacres qui n'unissent personne, ni les acteurs, ni les spectateurs de la comédie. « Soyons donc sincères, nous n'avons pas plus de théâtre que nous n'avons un Dieu ; il y faudrait d'abord une communion⁵. » Moïse sur le mont Nebo souffrait de l'ingratitude des collectivité, mais les romantiques sont bien vengés. Tels écrivains d'aujourd'hui parmi les plus grands ignorent la société, dans leurs œuvres comme dans leur vie. « Mon imagination, dit Valéry, ne se meut jamais sur le plan humain commun, c'est-à-dire en se plaçant *in medios homines*, dans l'univers des échanges⁶. » On le regrette.

Le romancier qui cède à la tentation du poème goûte aux seules essences et désire l'éternel parmi l'éphémère, chassant la vie d'un domaine qui devrait lui appartenir. On ne supprime pas absolument le tragique social sans condamner les héros à l'immobilité ou à la solitude. Le roman ne peut être purifié de tout élément théâtral. On sait qu'André Gide hésite à lancer ses personnages dans la vie, car les sentiments qu'ils incarnent sacrifieraient ainsi leur valeur absolue. Il n'aime pas qu'ils poussent des racines dans l'humus social. Poèmes, ils ne doivent être salis par la possibilité d'un drame. Théâtraux, l'impureté les envahit. « Je vois chacun de mes héros, vous l'avouerais-je, orphelin, fils unique,

¹ Cité par RAYMOND, *op. cit.*, p. 400.

² VALÉRY, *Variété V*, p. 186.

³ RILKE, *op. cit.*, p. 62.

⁴ ROUSSEAU, *Littérature du XX^e siècle*, p. 246.

⁵ Cité par Daniel-Rops dans *Reconnaissance à Rilke*, p. 38.

⁶ BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 28.

célibataire et sans enfant¹. » Un peu plus de courage encore et l'on refusera au roman des personnages insérés dans le temporel, mais on ne pourra rejoindre cependant, sans nier le genre lui-même, le zèle d'André Breton qui les interdit de façon absolue.

Ce refus de la vie, des conflits qu'elle détermine et qui nourrissent à la fois le théâtre et le roman, la lucidité d'André Gide en comprend les résultats : « L'ami, qu'il m'eût peut-être fallu, c'est quelqu'un qui m'eût appris à m'intéresser à autrui, et qui m'eût sorti de moi-même : un romancier². » Mais à cette volonté d'éviter la tragédie, puisqu'il considère cette dernière à la fois comme une grossièreté de l'esprit et une mutilation, à cette peur du social, il donne des excuses : « Ces personnages ne vivent jamais qu'en relation les uns des autres, qu'en fonction de ces relations : ils sont désespérément mondains ; j'entends par là que rien de divin ne les habite et que l'intelligence explique toujours tout ce qui les fait agir ou trembler³. »

Il est plus séduisant de s'enrôler dans le parti de l'éternité. D'une voix impavide, Kléber Hædens propose à l'écrivain le déracinement total. « Au lieu de pousser le romancier à contempler avidement l'époque où le hasard l'a fait naître, au lieu d'en saisir les nuances et les accidents nous lui conseillons de s'en détacher le plus possible. » Et il ajoute pour donner à son désir la force d'un argument : « Introduire les mœurs dans le roman, c'est choisir la matière la plus inconstante et la plus sûrement dépourvue d'intérêt profond⁴. »

La hauteur de cette ambition inspire l'estime. Mais le romancier est contraint de souiller ses personnages dans l'écume des mœurs et des siècles, d'accepter l'état civil, l'office des poursuites et la note du tailleur à moins d'installer ses héros dans la tragédie ou de les réduire à l'état de poèmes. Cet engagement de l'homme, ce renoncement à l'éternité constituent la vie. Les vrais maîtres du roman n'ont méprisé ni les passions ni le substrat social. Dans la *Comédie humaine*, nous voyons les personnages passer de l'éternel à l'éphémère « puisque chaque personnage, après les heures tendues où notre vie concentrée et sublimée de lecteur était une avec sa vie, va rejoindre les autres sur un plan second, proprement social... Ils vont ensuite servir à autre chose qu'à leur propre création, s'ajouter comme une partie au tout qui les absorbe⁵. »

Une oscillation conduit le personnage de son essence à sa vérité historique, de son plan général à son existence particulière. Pour François Mauriac, même si le romancier a une prudence de chirurgien, il court le risque de toucher un nerf ou de léser un muscle. Il ne sait que « fixer sous sa lentille une passion, une vertu, un vice qu'il amplifie démesurément ». « Il n'atteint jamais que des individus après avoir coupé la plupart des racines qui les rattachent au groupe⁶. » Avec une plus grande

¹ GIDE, *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 65.

² Gide cité par FERNANDEZ, *André Gide*, p. 95.

³ GIDE, *Divers*, p. 129.

⁴ HÆDENS, *Paradoxe sur le Roman*, pp. 76 et 82.

⁵ FERNANDEZ dans DAUDET, *Répertoire des personnages de « À la Recherche du Temps perdu »*, p. XX.

⁶ MAURIAU, *Le Romancier et ses Personnages*, p. 121.

liberté que le dramaturge, il opère donc un travail de même nature, puisqu'il veille au progrès des sentiments et oppose à eux-mêmes des hommes qui ont un nom.

Assurément, on vide le roman de son contenu tragique si l'on dédaigne les passions parce qu'elles troublent les essences, si l'on écarte les mœurs parce qu'elles ne peignent pas l'homme en soi. Proust n'hésite pas à déclarer qu'« il est inutile d'observer [ces dernières] puisqu'on peut les déduire des lois psychologiques ¹ ». Mais ce double refus supprime aussi la matière romanesque.

Les problèmes de l'action et de la personnalité fournissent de précieux arguments à ceux qui méprisent l'élément social. Le pittoresque des coutumes, des classes, des époques n'est pas seul éclaboussé, mais le principe même de la société. Tout homme qui n'est pas *je* n'existe pas. Chaque individu vit dans une prison. Les *je* se juxtaposent sans jamais se toucher vraiment. « La personnalité que nous prétendons connaître par les rapports sociaux (amitié, amour) est notre création à nous. » L'exégète de Proust trouve arbitraire cette image que nous nous faisons d'autrui, car « la personnalité prise dans la société est absolument infranchissable. Nous n'avons aucune notion précise de son essence ² ». Voilà la comédie et le drame condamnés. Mais ce jugement confirme aussi la solitude humaine.

Enfin, si la personnalité se dissout dans l'instant pour renaître l'heure suivante avec une irisation et peut-être une structure différentes, la société ne peut assembler dans le désordre que des personnages étrangers l'un à l'autre. Etanches. Les hommes, pour Virginia Woolf, ressemblent à des vagues « qui s'élèvent, scintillent et se brisent dans le soleil de la vie, sans que leur ensemble fasse jamais autre chose qu'une danse échevelée et incohérente ». André Rousseaux cite le propos d'un des héros de l'antidramatique : « Je commence à me demander si ça existe, l'histoire de quelqu'un ³. »

Ainsi le miroir dans lequel la tragédie contemple les malheurs des hommes se brise en une poudre d'éclats. Comment confronterait-elle des passions sans forme dans une société qui garde la seule valeur d'une convention de langage ? « Proust, selon Jacques Boulanger, se moque de la perspective, et il n'a pas de sujet dramatique, pas du tout ⁴. »

Pour Edmond Jaloux, la nouveauté révolutionnaire du roman du XX^e siècle, c'est d'avoir, sous l'influence de la poésie et de la métaphysique, remis en question les rapports de l'homme et du monde extérieur. « Cette hiérarchie qui fait passer le phénomène accessible à tous au-dessus du phénomène subjectif paraît inadmissible. » « Ce que Stendhal appelait les *petits faits* demeure sans action sur les esprits ⁵. » Les personnages doivent vivre dans un univers inconnaissable. Mais si ce roman *a-théâtral*, voué au lyrisme, émeut l'esprit par l'écho sourd de son mystère, il suit cependant un chemin sans issue. L'attitude d'André

¹ Proust cité par MASSIS, *Le Drame de Marcel Proust*, p. 174.

² FISER, *op. cit.*, pp. 81 et 82.

³ ROUSSEAUX, *op. cit.*, pp. 237 et 236.

⁴ Boulanger dans *Hommage à Marcel Proust*, p. 142.

⁵ Jaloux dans *Problèmes du Roman*, p. 30.

Breton, pour être absolument négative, garde le mérite d'une ferme logique et le subjectivisme ne peut trouver incarnation. L'extraordinaire talent de Kafka s'est délivré des mesquineries de l'état civil, mais il reste incapable de varier la donnée de conflit. Il en change seulement le décor en passant du terrier au château. Tous ses personnages secondaires sont des puissances et non des hommes. Lafcadio, lui aussi, a la pureté vaine d'un désir. Avant le crime il est « assez détaché de toute humanité pour être capable de faire ça très vite pendant qu'[il a] envie de le faire¹ ». Ramon Fernandez n'a donc pas tort de remarquer « le caractère un peu simplifié des magistrats et en général des personnages sociaux dans *Les Faux Monnayeurs*² ».

Si l'on se penche sur les seules essences, il faut renoncer à créer des personnages, consentir à la solitude, accepter les invitations du rêve pour se mettre « à l'abri de toute influence de la personnalité de convention que la société nous a faite³ ». Comme le dramaturge, le romancier doit cependant donner la vie. Il a le devoir de ne pas céder à la frivolité et au pittoresque, s'il est mystique ou poète, mais il est aussi créateur d'hommes. « Si tous vos astres me sont nécessaires, combien davantage tous mes frères⁴. »

¹ SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 307.

² FERNANDEZ, *André Gide*, p. 161.

³ Nodier cité par BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 341.

⁴ Claudel cité par MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 206.

LE MÉPRIS DE L'ACTION

Les événements m'ennuient ¹.

Etre m'occupe assez ².

J'ai pensé, s'est dit le jeune assassin au moment de tuer son semblable, qu'on pouvait tirer et que tout cela se valait, que tout revenait au même ³.

C'est avec crainte qu'on pénètre dans l'épais fourré de ce problème. Il détermine cependant l'esthétique de toute une génération. On le trouve à l'intersection de toutes ses lignes de forces. Aussi se méfiera-t-on dès l'abord de la naïveté qui conseillerait d'examiner en quelques pages tous les aspects de la question. On montrera seulement que l'attitude adoptée à l'égard de l'action par les chefs de file de la poésie et du roman constitue un péril pour le théâtre.

Parmi les arts de littérature, celui de la scène paraît une fois encore voué à la solitude. Cet abandon inquiète d'autant plus l'esprit que l'essence même du théâtre est mise en cause. Les maîtres d'hier et d'aujourd'hui ne combattent plus les excès de l'action, la grossièreté avec laquelle elle se manifeste. L'idée même d'agir leur est haïssable. Supprimant dans leurs œuvres l'élément qui assure la force de l'art dramatique et de la vie, ils immobilisent l'homme.

On ne défend ici ni *La Tour de Nesles*, ni le roman policier, ni le théâtre élizabéthain, bien que certaines des quintessences actuelles puissent inspirer cette réaction. On ne demandera même pas qu'une action généreuse et expansive irrigue les œuvres de demain. On ne propose pas non plus comme modèles les romans américains ou russes et l'on reconnaît de hautes vertus aux maîtres français, mais un minimum vital doit être garanti à l'action et l'interdit moral pesant sur le théâtre doit être levé.

Si les lettres répugnent à « cette agitation scénique que les dramaturges contemporains confondent volontiers avec l'action ⁴ », on ne leur en fera pas grief. Les âmes subtiles voient dans le mécanisme de la tragédie une rigueur sans nuance, lourde d'artifices, étrangère à la vie. Le vaudeville de bonne facture applique sans ménagements le principe de causalité et Cocteau a bien raison de découvrir une *Machine infernale* dans la légende d'Œdipe. Il y a cinquante ans, on aurait pu sans ridicule louer cette précision même qui reste un effet de l'art. Est-ce

¹ Valéry dans BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 7.

² GIDE, *L'Immoraliste*, p. 41.

³ Lafue dans *Problèmes du Roman*, p. 189.

⁴ MAULNIER, *Introduction à la Poésie française*, p. 82.

par lâcheté qu'on renoncera à cet éloge ? Comment résister en effet à des attaques de ce genre : « Action, réaction ; tout se prévoyait, tout se déterminait, tout s'enchaîne suivant des règles immuables et fausses », et n'accuse-t-on pas « le déterminisme psychologique [d'être] le grand responsable de la médiocrité de notre théâtre ¹ » ?

Bien que l'on accorde quelque tendresse au mauvais goût héroïque des *Trois Mousquetaires*, à *L'Île au Trésor*, à *Robinson Crusô*, ce parfait Ulysse, on consent avec Kléber Hædens que « le récit romanesque vaut par son sens, sa vertu de mythe ou de légende, et non parce qu'il est attachant ou bien conduit ». Pourquoi ne pas avouer encore que plus les personnages « accomplissent des actions extraordinaires, plus ils sont mêlés à des événements nombreux et compliqués, et moins ils nous apparaissent forts et grands » ? Mais on reste étourdi quand il assène ce coup droit : « Nous demandons au romancier de dominer sa création et de ne plus se laisser brider par le poncif du personnage vivant. »

Pour le même critique, l'intrigue peut avancer ou s'évanouir tout à fait. Il n'importe. Les vrais héros « sont immobiles et ne meurent pas ² ». L'action n'inquiète leur immortalité ni d'un coryza ni d'une névralgie. Mais, naïfs comme M. Jourdain, nous prétendons que l'immobilité absolue s'appelle aussi la mort. Écoutant Kléber Hædens, la littérature de la période qui sépare les deux guerres déteste le bruit de l'action. A bon droit souvent. Toutefois, il est difficile de le faire sans toucher aux œuvres vives du roman. Soudain on s'aperçoit qu'on n'a pas corrigé les défauts de l'action, mais qu'on l'a supprimée.

Il est exact « que le roman français a toujours une tendance à imiter la tragédie française, à éliminer ou tout au moins à ramasser la durée, à contracter le personnage dans une figure plastique, dans un caractère fixe et son action dans la peinture d'une crise ». Qu'il s'émanche dans le rêve, dans le temps, dans la conduite d'une action divergente, multiple, ralentie, discontinuée, il ne mérite nul reproche. « Un roman qui n'est pas conçu, selon un ordre de composition organique, comme une pièce de théâtre, est-il nécessairement inférieur ? » On ensevelirait le contradictoire sous une avalanche d'exemples. Enfin, il faut admettre que « l'art de composer une intrigue est évidemment un art, mais c'est plus évidemment encore un art inférieur ³ », bien que la qualité et la forme de l'action puissent aussi engendrer la grandeur.

Toutefois, pourquoi confondre l'action avec l'intrigue, et même avec cet ordre de composition organique dont parle Thibaudet ? Elle peut revêtir mille apparences, les moins matérielles. Elle n'est pas le produit mécanique d'un esprit sans imagination. Elle constitue l'homme. Si l'on récuse tous les aspects sous lesquels elle se manifeste, on ne nie pas seulement le mauvais théâtre ou les romans théâtraux : on entre peut-être dans l'éternité et sûrement dans la mort.

La poésie a cru préserver sa pureté en éliminant l'action. De vingt manières, Paul Valéry a répété qu'il refusait de se compromettre. « Tout

¹ Astruc dans *Poésie* 43, n° 15, p. 75.

² HÆDENS, *op. cit.*, pp. 55, 56, 72 et 56.

³ THIBAUDET, *Réflexions sur le Roman*, pp. 95, 18 et 21.

ce qui est dramatique dans la vie, dans l'histoire, etc., me semble d'intérêt secondaire. » « Cet éloignement pour les incidents violents ou faisant spectacle, m'explique moi-même en tant que non-romancier, non-historien, non-dramaturge ¹. »

Ce que l'abbé Brémont appelait la ligne de chant « ne coïncide pas, on le comprend bien, avec la courbe agitée de l'art dramatique ». Valéry a donc refusé d'obéir à la tragédie. « Marche, marche, lui crient les règles du drame, *semper ad eventum festina*, au lieu que la poésie l'inviterait à planer d'un vol presque immobile ². » Mais le philosophe a plus d'intransigeance encore que le musicien. « Pourquoi sont les mortels ? leur affaire est de connaître ³. » Comme si la connaissance n'était point aussi action, et l'action même un moyen de connaître, il se résout sans peine à la sacrifier. « Il faut choisir entre comprendre et réagir. C'est se retirer du monde que de se vouer à comprendre ⁴. »

Soigneusement, M. Teste a nettoyé toute trace de drame sur son corps immatériel. Vaine entreprise sans doute, puisqu'il existe encore. Comme Narcisse, il devra se dissoudre, abolir un univers qui déjà contient une menace parce qu'il est créé. Il suffit « d'imaginer les grands hommes purs de leur première erreur ». A quoi Thibaudet répond : « Cela veut dire purs de leur action, c'est-à-dire de leur réalité ⁵. » La poésie translucide prend son vol au delà de l'existence, car l'objet unique de l'âme est bien « ce qui fut et ce qui n'est plus, ce qui sera et qui n'est pas encore, ce qui est possible et ce qui est impossible ⁶ ». Mais l'âme ainsi se perd dans la nuit où le Néant et l'Être affirment leurs contraires. Il n'y a pour Valéry qu'une seule naissance et déjà elle est une mort. « Son silence est le total de sa parole. » Enfin, si par hasard la fatigue n'accorde pas trop d'existence à son corps, Valéry rejoint André Gide. « J'ignore ce qui n'est point puissance et mon attente est un délice qui se suffit ⁷. »

Mais la comédie intellectuelle dont il rêve est sans doute contradictoire dans les termes. *Mon Faust* n'en est pas un exemple. Des personnages de cristal n'empêchent pas les roses et les soirs d'été de nourrir de secrètes tragédies. Il faut à l'esprit pur des signes purs comme ceux des mathématiques. L'impartialité ne permet aucun drame. L'implexe, « ce en quoi et par quoi nous sommes éventuels ⁸ », pas davantage. Sans cesse la vie nous détermine, détruisant le possible. Et la toute-puissance du néant ne sourit ni ne pleure. Pour *dépassionner* la littérature, si l'on nous permet de reprendre le mot de Jean Cassou, il faut donc l'abolir. Et le théâtre ne meurt pas seul.

Ce n'est pas le moment d'examiner ici le sort des idées qu'on transporte nues sur la scène, mais on remarquera que les *Six personnages*

¹ BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 37.

² BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. 198.

³ Valéry cité par THIBAUDET, *Paul Valéry*, pp. 93 et 94.

⁴ VALÉRY, *Mélange*, p. 72.

⁵ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 38.

⁶ Valéry cité par THIBAUDET, *ibid.*, p. 80.

⁷ VALÉRY, *Mélange*, p. 117.

⁸ VALÉRY, *L'Idée fixe*, p. 110.

en quête d'auteur ou le *Henri IV* de Pirandello doivent, pour affronter le théâtre, compromettre leur pâle substance parmi la chair des hommes. Le brillant dramaturge italien a bien créé « un héros passif qui ne demande rien aux autres, si ce n'est le droit de vivre à sa guise¹ ». Cette passivité absolue — paradoxe de la scène — n'est au reste pas unique dans le théâtre contemporain. Plus charnel, l'étonnant *Saül* de Gide ignore aussi tout acte volontaire. Mais désincarnés, les héros pirandelliens n'en ressemblent pas pour autant à ces idées que Valéry rêve d'opposer en un combat silencieux. Reflets d'une personnalité, ils poursuivent leur existence de fantômes parce qu'ils se heurtent à d'autres personnages réels et qui multiplient sans cesse les situations d'un vaudeville.

Si l'on ferme cette parenthèse pour retourner chez les poètes, on constate avec une certaine stupeur que le surréalisme possède une littérature dramatique. Celle-ci suppose un rudiment d'action. Le chef d'école admet-il l'orthodoxie de ces œuvres ? Elles contreviennent à sa défense de créer des personnages et s'accommodent mal du *Discours sur le peu de réalité*, car « l'imagination a tous les pouvoirs sauf celui de nous identifier en dépit de notre apparence à un personnage autre que nous-mêmes² ». L'idéalité du monde ne leur convient guère mieux et l'on ne voit pas comment l'action pourrait tenter la moindre démarche au pays souterrain. Si « l'automatisme et le rêve sont des états passifs, alors que la paranoïa est activité systématisée », si « le drame poétique existe³ » comme le drame social, il a pour acteur le seul poète. Cela ne suffit pas à créer un tragique d'ordre théâtral. On admet sans peine qu'une poésie involontaire propose à la scène des actes également involontaires. Encore faut-il que ces derniers trouvent l'appui d'un monde réel.

Comment le surréalisme pourrait-il témoigner quelque bienveillance « à un genre inférieur tel que le roman et, d'une façon générale, tout ce qui participe de l'anecdote », alors que dans le poème l'action est réduite à sa propre contradiction ? « Un poème peut bien comporter un mouvement, ce mouvement n'est que la description même d'un point immobile. » Et le commentateur ajoute : « Il n'y a pas de poésie d'action à proprement parler, mais, à l'origine, une action vers la poésie⁴. » Si l'on a compris, l'acte appartiendrait au poète et non pas à l'œuvre.

Ainsi donc, Valéry le pourchasse aux confins de l'univers et du moi. Les surréalistes l'excluent du poème. Pauvre théâtre, il ne te reste qu'à mâcher ton opprobre. Tu ne trouveras guère à te consoler. L'acte, dans son degré d'extrême tension, celui qu'aimaient Marlowe ou Corneille, chacun le trouve vulgaire. Même les poètes qui chantent les hommes et les foules désirent l'écartier. Si le héros unanimiste pétrit la continuité humaine, « les résistances n'ont pas besoin d'être dramatisées, elles ont l'authenticité et le calme d'une matière ». Et Jules Romains dissipe l'idée même d'un conflit : « Ce sont bien des travaux que le héros accom-

¹ Grémieux dans *Théâtre complet de Pirandello*, pp. 22 et 23.

² BRETON, *op. cit.*, p. 7.

³ NADEAU, *Histoire du Surréalisme*, pp. 215 et 205.

⁴ Tavernier dans *Problèmes du Roman*, pp. 259, 260 et 261.

plût et non des cauchemars où il se débat ¹. » On n'en voudra pas à ces Girondins d'avoir marqué la limite qui sépare le lyrisme et le drame. Mais l'auraient-ils fait avec tant de soin si la Terreur ne condamnait à la fois le personnage et l'action, si les Jacobins ne voyaient dans la tragédie un péché contre l'esprit ?

Sur le vaste continent où règne le roman, chacun s'efforce d'éliminer l'indésirable. Y réussira-t-on et à quel prix ? Faut-il souhaiter que Joyce ou Proust, ces virtuoses de l'immobile, aient une nombreuse descendance spirituelle ? Peut-on *déshéaturaliser* le roman sans l'atteindre dans sa santé ?

Certes, le tumulte de l'action est parfois boueux. Le roman ne doit pas abuser de ses formes les plus médiocres et l'écrivain, évitant l'excès de péripéties, craindra le mouvement cinématographique. A l'écart des grandes routes de la tragédie, qui sont sans détours, il conduira ses héros dans les sentiers de la campagne. Il suivra les conseils de *Wilhelm Meister* : « Dans le roman ce sont surtout des événements et des sentiments qui doivent être représentés ; dans le drame ce sont des caractères et de l'action. Le roman doit marcher lentement, les sentiments du principal personnage doivent, par un moyen quelconque, suspendre l'acheminement de tout vers la conclusion. Le drame doit courir... ² »

Même si l'on connaît l'art de maîtriser une force nécessaire, faut-il jeter sur elle le discrédit ? André Gide a trouvé dans Dostoevski ce qu'il y cherchait. Il a lu dans *L'Esprit souterrain* : « Celui qui pense n'agit point. » Et il est heureux d'ajouter : « De là à prétendre que l'action présuppose certaine médiocrité intellectuelle, il n'y a qu'un pas. » Elle simplifie la complexité de l'âme, condamnons-la donc encore sur le plan moral. « La volonté de ses héros [ceux de Dostoevski], tout ce qu'ils ont en eux d'intelligence et de volonté semble les précipiter vers l'enfer ³. »

Comme il redoute toute cristallisation, Gide sarcle beaucoup de mauvaises herbes dans le jardin qu'offre Goethe au roman. Il voudrait maintenir les personnages dans une sorte d'état colloïdal qui préserve toutes leurs virtualités. Il fuit donc l'événement, résultat de l'action, et préfère la sensation au sentiment qui conseille d'agir. Cette méticuleuse hygiène n'a-t-elle pas lésé les organes vitaux d'un genre qui n'a pas seulement la souplesse de la vie mais aussi ses exigences ? Ne conduit-elle pas l'écrivain à certain narcissisme ?

Gide a sans doute raison de ne pas engager sa liberté dans ses personnages. « Toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe... qui le siffle ou l'applaudit ⁴. » A certains égards, le romancier doit disposer de l'impartialité du spectateur. Il évite ainsi de choir dans le drame. Pourquoi donc n'obéirait-il pas aux injonctions d'une sensibilité délicate en se donnant pour règle de « ne jamais profiter de l'élan acquis » ? Pourquoi ne pas brouiller

¹ Romains cité par CUISINIER, *Jules Romains et l'Unanimité*, p. 218.

² Cité par TRIBAUDET, *Réflexions sur la Littérature*, p. 236.

³ GIDE, *Dostoevski*, pp. 237 et 147.

⁴ PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 117.

avec astuce les cartes du jeu, comme le ferait la folie de la vie, en imaginant « des personnages inutiles, des gestes inefficaces, des propos inopérants » ? Mais le danger commence au moment où Gide conclut : « Et l'action ne s'engagerait pas ¹. » Comme Valéry, l'auteur du *Voyage d'Urien* détruit ce qu'il croit aimer. « *Paludes*, en effet, c'est la satire de toute réalisation de la vie. » Et c'est au nom de la vie que Gide combat la vie. « En se réalisant la vie s'immobilise, s'enferme ; en prenant une forme elle meurt. » On ignore si celui qui agit « crée de l'immobilité, du définitif là où il y avait d'exquises puissances », mais ce sont ces puissances plutôt qui paraissent sans mouvement.

Le désir de l'absolu conseille à Gide d'extrêmes précautions. « Un acte c'est quelque chose qui vient se mettre à la place d'une partie de l'âme ². » Pourtant Valéry nous a déjà affirmé que l'âme contemple ce qui n'est plus ou ce qui sera, le possible et l'impossible. Dans l'esprit de Gide, qui méprise l'action mais désire fixer quelques hypothèses sur un objet, deux forces livrent un combat inégal. On comprend fort bien qu'il ait écrit : « Si [l'action] m'intéresse passionnément, je crois qu'elle m'intéresse davantage encore commise par un autre. J'aime mieux faire agir que d'agir ³. » Il définit ainsi le travail et la passion du grand romancier, délègue ses pouvoirs de vie à ses personnages. Mais il leur en refuse aussi l'usage, et c'est là ce qui inquiète. Au dernier moment « une extrême répugnance de faire valoir ses désirs, de faire acte d'autorité, de commander ⁴ », l'empêche de donner des ordres à ses héros, condamnés au virtuel.

Il n'admet pas leur vie et croit leur accorder à la fois liberté et bonheur. « Ce n'est pas des actes que je veux faire naître, c'est de la liberté ⁵. » Mais l'on n'obtient pas la seconde sans les premiers et la mort de Kiriloff dans *Les Possédés* reste un acte, par lequel il affirme sa « nouvelle et terrible liberté ⁶ ».

Pour Gide, « la béatitude naît, merveilleusement et absolument, d'un abandon qui ne se livre pas aux passions, car les passions imposent des actes, mais aux désirs ⁷ ». Toutefois il était imprudent d'accorder à des personnages des plaisirs qui ne consentent à se poser nulle part, ni à mourir, de les contraindre à l'indétermination. Car le désir est un thème lyrique. Il ne suffit pas à emplir un roman. Les héros n'ont pas le droit d'écrire seulement des poèmes. Saül le sait bien, qui déclare : « Je sais, je sais, j'ai surtout désiré. Mais de cela aussi, mon enfant, le temps vient que je voudrais me repentir. » Jean Hytier n'a-t-il donc pas raison de voir dans le roi d'Israël « un excellent héros du monologue intérieur » et de rappeler que « le drame est une métaphysique de la volonté ⁸ » ?

¹ GIDE, *Journal des Faux Monnayeurs*, pp. 89 et 31.

² RIVIÈRE, *Études*, pp. 221 et 222.

³ Gide cité par MASSIS, *Jugements*, II, p. 15.

⁴ Gide cité par SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 152.

⁵ GIDE, *Paludes*, p. 105.

⁶ GIDE, *Dostoïevski*, p. 280.

⁷ ROUSSEAUX, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 253.

⁸ HYTIER, *André Gide*, pp. 185, 178 et 174.

Comme le roman, le théâtre peut accorder à l'action de riches faisceaux d'éventualités, arrêter son cours en de longs suspens. Les tragédies sans événements de Racine prouvent qu'un grand artiste la purifie à la fois de sa matérialité et de ses complications d'ordre élémentaire. « Un pas de plus et il fallait quitter le théâtre. » Constatant que les héros raciniens posent à peine les pieds sur le plancher de la scène, René Sylvain assigne à la défaite de l'art dramatique une date déjà ancienne que confirme au reste le succès de la littérature romanesque. « Ce pas historiquement a été fait, l'intérêt psychologique a prévalu au sens de l'action : le langage littéraire s'est substitué au parler dramatique, on en est venu au roman¹. »

Il serait vain de s'indigner d'une victoire à laquelle l'esprit s'habitue depuis un siècle et demi, mais on craint que les éléments théâtraux empruntés par le roman ne subissent une seconde défaite. L'art dramatique, que déjà repousse la poésie, dont le cinéma ébranle le mince territoire, ne trouve aucun refuge puisque le roman lui-même semble ne plus digérer les aliments qui donnaient leur force à la tragédie et à la comédie.

C'est l'action en soi et non pas sa turbulence ou sa maladresse que récuse Gide, Proust ou Joyce. On peut lui donner l'emploi d'un valet d'écurie ; il est malaisé cependant de la tuer, car elle reste le signe de la vie. Le virtuel, l'éventuel, le passif n'engendrent aucune réalité, et Gide a réussi un tour de force en composant *Saitil*. Le héros du drame pourrit sur place. Encore fallait-il que les autres personnages consentissent à agir et que le roi payât d'un haut prix sa soumission aux désirs. « Ruine de l'âme... déchéance et évanouissement de la personnalité qu'entraîne la non-résistance aux blandices². » L'autre antidote de l'action qu'imagine Gide, c'est Lafcadio, la gratuité, l'acte pur. Mais l'existence même de Lafcadio prouve la vigueur et la nécessité de l'action. Absurde ou désintéressée, on la retrouve, quels que soient les scrupules du romancier. Elle maintient sa nécessité, même si ses gestes obéissent au caprice. Comme Henri Massis, on dira que « l'œuvre de Gide est pour ainsi dire sans événements », mais on ne suivra pas l'auteur des *Jugements* quand il ajoute « et comme à l'abri du réel, des conditions du réel³ ». Il faut admettre au contraire que Gide finit par s'incliner devant la puissance de la réalité. Il y entre à reculons, sans vouloir donner à l'action le nom ou la valeur qu'elle possède. Mais il avoue implicitement qu'elle reste indispensable.

Frère jumeau de l'*ESPRIT PUR* de Valéry, transposition de la poésie chère à l'abbé Brémond, l'acte pur mérite qu'on l'examine avec soin. Dans une de ses *Lettres*, l'auteur des *Faux Monnayeurs* se plaint des exégèses et des critiques que provoque la conduite ou l'absence délibérée de conduite de Lafcadio. « Rien n'est plus difficile à comprendre, à admettre et partant plus mal interprété qu'un acte désintéressé. » Et il ajoute : « Or, il n'y a que celui-là qui m'attire et m'intéresse⁴. » Si

¹ Sylvain dans *Confluences*, n° 11, p. 589.

² GIDE, *Divers*, p. 162.

³ MASSIS, *Jugements*, II, p. 61.

⁴ GIDE, *Divers*, p. 151.

l'on ne comprend pas Lafcadio, le plus grand effort de Gide échappe au jugement. On mesure mal son échec ou sa réussite. Le romancier nous avertit en effet qu'en bon musicien il accorde tous les instruments de la symphonie. « Il faudrait que les événements se groupent indépendamment de Lafcadio, et pour ainsi dire à son insu ¹. »

On a écrit cent remarques, souvent subtiles, sur cet acte pur, prouvé son audace ou sa monstruosité. André Rousseaux montre en particulier « que l'acte gratuit chez Gide est le défi sans cesse renouvelé que porte à l'ordre de la création l'homme... ² ». Avec beaucoup de fermeté d'esprit, Jean Hytier, par la confrontation de deux passages de *Paludes*, précise que gratuité équivaut pour Gide à liberté. Il est difficile, pour le même critique, d'imaginer un acte sans motif (idée ou sentiment), sans but, sans passé ni avenir, « sortant de lui-même comme un véritable absolu, une sorte de coup d'Etat métaphysique, de création spontanée de Dieu par lui-même ». « C'est un acte impensable autrement qu'en théorie. » A quoi s'ajoutent encore des arguments d'ordre psychologique. « L'acte est le produit d'une grande quantité de facteurs, à peu près impossibles à mesurer, mais dont l'existence commande n'importe quel moment de notre vie et dont la complexité ne laisse pas de maille par où puisse glisser un acte vraiment indéterminé ³. »

L'âme de Gide, la pente de son œuvre invitent souvent l'esprit à porter les problèmes qu'il propose sur le plan moral et métaphysique. Mais au lieu d'isoler cet acte pur pour examiner ses conséquences ou contester sa réalité, on pourrait chercher aussi les raisons qui conseillèrent à l'écrivain de créer Lafcadio. Elles sont littéraires. Examinant *Les Faux Monnayeurs* selon cette perspective, on mesure avec plus d'exactitude l'immense ambition du romancier. On prévoit aussi l'écrasement nécessaire de ce vaste édifice. L'acte pur pour Gide est le seul moyen de parvenir à la pureté esthétique. « Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas au roman. On n'obtient rien de bon par le mélange. » Dans le *Journal des Faux Monnayeurs*, la pureté d'un genre impur le bante. Il envie celle de la tragédie et de la comédie du XVII^e siècle. Il admire l'effort de libération qu'ont tenté de Foë, Fielding et Richardson. Stendhal lui-même n'a pas obtenu une victoire complète. Gide rêve de devenir le Mallarmé du roman. « La pureté en art, comme partout, c'est cela qui importe. » Comme les arts plastiques maintiennent leur indépendance en usant de moyens qui leur sont propres, le roman s'émancipera-t-il malgré la double menace de la poésie et du drame ? L'art dramatique, lui, reste voué à l'impur. « J'ai toujours eu horreur de ce qu'on a appelé la synthèse des arts qui devait suivant Wagner se réaliser sur le théâtre. Et cela m'a donné l'horreur du théâtre et de Wagner ⁴. »

Pour que les œuvres du roman soient vraiment autochtones, il faut qu'elles répudient toutes les ressources des autres genres. Mais cette

¹ GIDE, *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 19.

² ROUSSEAUX, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 267.

³ HYTIER, *op. cit.*, pp. 167, 168 et 129.

⁴ GIDE, *Journal des Faux Monnayeurs*, pp. 71 et 72.

autonomie littéraire, on l'obtient malaisément. Il ne suffit pas en effet de renoncer à d'anciennes techniques. L'acte et les passions n'appartiennent pas au seul théâtre. Ils constituent l'homme. Le grand désir de Gide est donc de *déthéâtraliser le roman*. L'action peut être ralentie à l'extrême, interrompue, son zèle purificateur n'est pas satisfait. Comme il ne peut ignorer l'événement, il invente l'acte pur, qui sans doute représente dans son esprit moins un défi à la morale que le dernier épisode d'un combat sans merci contre la tragédie. « Les romanciers français, constate Gide, ramènent leurs personnages à la continuité et à l'unité ; ils en font des types : l'avare, le jaloux, le père de famille » (comme les dramaturges). « C'est un sentiment ou une passion isolée » (comme ceux de la tragédie) « plutôt qu'un homme avec toute sa personnalité qu'ils cherchent à faire vivre. »

S'il ne peut tuer l'acte, il s'en prend à sa motivation. Ennemi du principe de causalité qui durcit les personnages : « Ah, qui nous délivrera des lourdes chaînes de la logique ? s'écrie Gide. *Donc* est un mot que doit ignorer le poète ¹. » C'est déclarer la guerre à la tragédie. Aucun vestige de drame n'offense plus sa délicatesse. Le théâtre a perdu son odeur. « Le jour où Gide s'est attaché au problème de l'action », il lui a donné « un exposant qui en soutirait tout l'élément actif propre ».

La puissance nouvelle du roman voulait acquérir la sécurité morale qu'accorde l'indépendance, et ne plus former « au-dessous des genres une sorte de milieu commun, vague, un mélange, une confusion dont l'essence est précisément d'être ce mélange ». Enfin et surtout, le roman « se définit par opposition au genre qualifié, le théâtre, tragédie ou comédie, dont le principe est l'unité de composition, et qui ne souffre, lui, ni mélancolie, ni désordre ² ».

Cette guerre patiemment menée contre l'influence de l'art dramatique ne peut détruire le théâtre que protègent les passions humaines. Dès l'instant où Gide refuse tout compromis, les attaques qu'il dirige contre l'action atteignent aussi le roman. Il condamne ce dernier à l'immobilité, ne libère plus l'œuvre de son auteur, dont l'ombre accompagne sans cesse les héros virtuels. Il maintient le personnage dans une indétermination contraire à la vie dont le romancier admire la complexité.

A l'école de Gide, on peut dire, comme Philippe Soupault : « Je préfère jouer. Jouer consiste à ne pas choisir. Perdre ou gagner peu importe ³. » C'est camper sur un des sommets de la vie, mais l'air y est rare et le roman perd à ce jeu plus qu'il ne gagne. Une motivation trop stricte, une causalité dont les enchaînements apparaissent trop rigoureux nuisent peut-être aux intérêts supérieurs de la littérature romanesque. Mais si la tragédie exige du dramaturge une attention sans défauts, le romancier qui veut maintenir ses personnages dans l'indéterminé doit vouer des soins plus nombreux encore à détruire ce que la vie assemble, plus de minutie à rompre les fils qu'à les nouer.

¹ Gide cité par PIERRE-QUINT, *op. cit.*, pp. 165 et 156.

² THIBAUDET, *Reflexions sur le Roman*, pp. 189 et 22.

³ Cité par MASSIS, *Jugements*, II, p. 13.

Tout l'art du monde n'empêchera pas le résultat d'être mince. La zone d'indétermination oblige les héros à marcher sur un petit sentier sans horizon. Leur liberté obéit à une dure discipline. Ils sont sans cesse rappelés à l'ordre par des *Défense d'entrer*. C'est à l'égal d'une pousse d'équilibriste qu'on admire *L'Étranger* d'Albert Camus. On y voit « un geste accompli uniquement parce que les raisons qui incitent à l'accomplir n'étaient ni plus fortes, ni plus péremptoires que celles qui conseillaient de s'en abstenir ». Mais on constate aussi « la disparition de tout ce qu'il y avait de proprement humain dans l'homme ». *Pierrot mon ami* de Raymond Queneau « est exactement un homme de rien, qui ne pense à rien, qui ne rêve à rien, qui ne projette rien...¹ ». A fuir rigoureusement le drame, on a quitté la vie. Le personnage devient une sorte de limite mathématique.

Si le roman veut se bien porter, qu'il admette donc sa bâtardise. Que le fantôme du théâtre ne l'effraie plus. « On est un romancier de génie dans la mesure où on ne sépare pas ce qui n'est pas séparé dans la nature : ce que sont les hommes et ce qui leur arrive, le caractère et les événements ne formant que deux points de vue sur la réalité indivisible qu'est une destinée². »

Gide a-t-il vraiment fait preuve d'une « étrange inaptitude, non seulement à l'action durable, mais à l'action tout court³ » ? On l'ignore, mais le refus qu'il lui oppose apparaît la conséquence nécessaire de toute son esthétique. Inquiet de l'angoisse des poètes, il a repoussé la vie. « Agir c'est briser le cristal de l'éternel. » D'autre part, le romancier qu'il voulait devenir, avec son haut désir de pureté, son mépris du tragique, sa volonté de purger son œuvre de tout procédé théâtral, donne à un genre vaste comme la vie des limites où il a peine à se maintenir. Le roman succède sans doute au théâtre, mais le premier ne peut nier la force du second. Sa richesse nouvelle est contrainte d'accueillir un peu de cette rigueur ancienne.

Passionnément, Gide scrute l'œuvre de Dostoïevski. Il y découvre un art complexe qui ne se refuse à aucune éventualité, l'ambivalence des sentiments, une action presque souterraine. Peut-être rêvait-il de donner à la France d'autres Karamazov, un second prince Muichkine ? Encore fallait-il admettre que dans les romans du maître russe « tout arrive dans le temps d'une manière visuelle, palpable, théâtrale, en un mot dramatique ». On emprunte cette dernière remarque à un article de José Bergamín dont on citera également la conclusion. « Ce qui est véritablement génial dans l'art de Dostoïevski, c'est d'être parvenu à dramatiser le roman, à le « théâtraliser » aussi profondément⁴. »

Si l'on excepte Claudel, il est étonnant de constater que les maîtres de notre jeune siècle, d'un cœur unanime, ont méprisé l'action, plus étrange encore de voir comme les perspectives et les points d'attaque restent divers.

¹ Lafue dans *Problèmes du Roman*, pp. 189 et 190.

² THIBAUDET, *Réflexions sur la Littérature*, p. 238.

³ ROUSSEAU, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 177.

⁴ Bergamín dans *Problèmes du Roman*, pp. 227 et 228.

Faut-il dire ici la monumentale passivité de Proust ? Seul Joyce, plongeant dans le monde de la nuit, pourrait, avec ses « fantômes d'action qui peuvent se passer dans la tête d'un homme endormi ¹ », lui disputer la palme de l'immobile. Proust voulut « avant toute chose décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps, mais de ses années ² », et l'on imagine dès lors aisément « le drame humain s'épuisant et s'anéantissant de lui-même dans le temps ³ ». Mais l'anesthésie de l'action est si complète que les désintégrations de la durée ne l'expliquent pas entièrement. José Ortega y Gasset songe à propos de ce roman à un univers végétal, « fait pour être perçu sous la forme respiratoire, car tout y est ambiance ». Pour Proust, ajoute-t-il, le cœur humain « est un volume diffus, gazeux, qui varie d'un moment à l'autre avec une versatilité météorologique ⁴ ».

Ce n'est pas le temps seul qui décolore nos tragédies. Avant de commencer son œuvre, le grand romancier soigneusement avait détruit tout élément actif. Il lui fallait pêcher dans les grands fonds de la mémoire, ramener ruiselante et lumineuse la sensation pure, interdire le mouvement. « La recreation de la réalité, soit extérieure, soit intérieure, ne dépend pas de notre volonté. »

En outre l'action qu'engendre une connaissance d'autrui, toujours imparfaite et sans valeur objective, lui paraît un moyen infirme. Chaque personne « se représente l'esprit de l'autre, et l'action sera le résultat non pas d'une impulsion directe, mais d'une représentation indirecte ⁵ ». Pour peu que l'autre personnage ait conscience de la réaction qu'il produit, sa conduite s'inspirera du reflet d'un reflet.

Si la durée modifie les mouvements de l'âme, moteurs de l'action, jusqu'à les rendre méconnaissables, si le moi n'est qu'un spectateur passif, « l'homme ne [pourra] garantir ses sentiments et ses actes, et [sera] par suite un éternel failli ⁶ », victime de la discontinuité et de l'intermittence. La tragédie, qui suppose synchrones ou consécutifs les sentiments et les actes, serait le produit d'un esprit naïf, un mensonge peut-être. « L'ordre des faits ne coïncide pas toujours avec l'ordre des sentiments. La réalité intérieure et la réalité extérieure ne possèdent pas la même chronologie ⁷. » Enfin les actes que l'habitude rend possibles offrent des images étrécies et déformées de notre moi profond. « C'est d'ordinaire avec notre être réduit au minimum que nous vivons, la plupart de nos facultés restent endormies parce qu'elles se reposent sur l'habitude qui sait ce qu'il y a à faire et n'a pas besoin d'elles ⁸. »

Pour atteindre la sensation vierge dans la paix de la mémoire, décolorer les actes jusqu'à la transparence, il fallait que Proust livrât ces

¹ GILLET, *Stèle pour James Joyce*, p. 75.

² PROUST, *Le Temps retrouvé*, II, p. 257.

³ Fernandez dans DAUDET, *op. cit.*, p. XVII.

⁴ Ortega y Gasset dans *Hommage à Marcel Proust*, pp. 275 et 273.

⁵ FISER, *op. cit.*, pp. 116, 72 et 73.

⁶ FERNANDEZ, *Messages*, p. 153.

⁷ FISER, *op. cit.*, p. 113.

⁸ PROUST, *A l'ombre des Jeunes Filles en fleur*, II, p. 79.

derniers à un passé qui les détruisit. Le je de l'auteur appauvrit aussi l'énergie possible des personnages. Toujours la tragédie se réfracte dans son âme qui la dilate et la nie à sa guise. « Les héros traversent sans doute des crises dramatiques, quelques-uns d'entre eux du moins, mais leur intensité esthétique est relative à l'intérêt sentimental que l'auteur leur porte. » Et « les drames objectifs de la comédie humaine ¹ » se transforment en aventures passionnées de la connaissance.

Le contemplateur absorbe l'univers. L'esprit démesurément grossi par la substance d'autrui, il condamne les actes à une immobilité qui les engourdit, enferme les personnages dans une prison qu'il n'ouvrira jamais. « L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, ou, en disant le contraire, meurt ². » Cette solitude humaine, Proust la rend plus définitive en confiant à la mort provisoire du passé les acteurs d'un drame dont il a par avance aspiré lui-même toutes les vellétés tragiques. « Mon présent, dit au contraire Bergson, est ce qui m'intéresse, ce qui vit pour moi et, pour tout dire, ce qui me provoque à l'action, au lieu que mon passé est essentiellement impuissant ³. »

Comme Valéry et comme Gide, mais par des moyens différents, Proust élimine donc une action qu'il méprise. Il désagrège ainsi les sentiments. L'œuvre de ces trois auteurs, antidramatique dans son essence, a-t-elle pour nos contemporains la valeur d'une leçon et d'un exemple ? Les procédés du théâtre leur paraissent-ils inaptes désormais à saisir la complexité de l'homme ? N'est-ce pas avec des moyens rudimentaires que l'art dramatique étudie les passions ? Leur ordre et leur progrès rigoureux ne sont-ils pas ennemis de la vie, les passions existent-elles, ne représentent-elles pas les simples créations d'un esprit simplificateur ? La scène, avec ses personnages grossiers, ne doit-elle pas fermer son rideau sur une tragédie qui n'existe pas ? Enfin, les répugnances de ces trois maîtres auxquelles on joindra le mépris du surréalisme pour tous les éléments constituant l'art dramatique, expliquent-elles le décri dont on accable le théâtre ?

A l'école de la poésie, le roman, ivre de vie inconsciente, abandonne l'action au reportage et au crime. Comme si tout travail de synthèse des sentiments lui répugnait, il n'admet que des événements épars, hrisé ou amollit les lignes de vie. La suite des événements, dit Joe Bousquet, obéit à une influence inconnue, mais « l'interprétation de ces faits est soumise à des vues étroitement rationnelles ⁴ ». L'artiste n'a plus à toucher à l'intrigue. On délivre ainsi le roman des habitudes du théâtre. On le rapproche peut-être de la vie, mais on l'éloigne aussi de l'œuvre d'art qui exige d'autres vertus que celles de la dissociation. Un pas encore vers l'asepsie et l'on obtient le roman pur « quand on le dépouille des descriptions, des dialogues et des péripéties ». Mais André Thomas, qui admire sans doute la haute ambition de Gide dans *Les Faux Mon-*

¹ Fernandez, dans DAUDET *op. cit.*, pp. XX et XXI.

² Proust cité par MASSIS, *Le Drame de Marcel Proust*, p. 164.

³ Bergson, *ibid.*, p. 164.

⁴ Bousquet dans *Problèmes du Roman*, p. 182.

nayeurs, sait que l'écrivain « devra se résigner à écrire, une fois de plus, un récit ou une sottie : ou bien il fera une place à la réalité extérieure et son roman sera impur¹ ».

Certes, quand l'esprit garde le respect des nuances d'une vie qu'il désire saisir dans sa totalité, quand l'image même de cette vie est le but qu'il assigne à l'artiste, il demande avec raison « si ce n'est pas la trahir aussi que de n'en vouloir connaître et montrer que les moments de concentration parfaite² ».

Renonçant à créer l'œuvre qui supporte le poids de cette intégralité, on peut s'aventurer plus loin encore dans la voie des concessions et admettre des refus d'engagement de ce genre : « Mieux vaut donc nous priver d'agir. Ainsi seulement nous pourrions connaître, pure et voluptueuse, notre propre vie. » Le cloître n'aime guère ces contemplantions-là, le roman non plus. Ce dernier languit quand les idées refusent de « passer par l'étroite porte de l'affirmation qu'on ne franchit que par un renoncement et qu'après une sorte d'abjuration³ ».

En 1920, les maîtres du cœur, Gide, Proust, Valéry, les surréalistes enseignent au jeune siècle les règles d'une antidramatique et d'une passivité sans fissure. « Pas un des trois n'apparaît comme un professeur d'énergie⁴. » Cependant le théâtre vit de volonté. Aux yeux de ceux qui se consacrent à l'art dramatique, l'action semble suspecte. Claudel même la repousse du pied, car elle est une occasion de tomber dans les erreurs de la psychologie. Cbasseur d'images, tisserand d'arc-en-ciel, musicien de la tragédie, Giraudoux n'aime guère le mouvement qui offense les mots. Mais l'usage naïf qu'ont fait de l'action les esprits imbéciles, incapables de la transposer ou de la vêtir de poésie, ne prouve pas sa médiocrité. On la redoute aujourd'hui comme une sorte de péché originel. Shakespeare la savait diverse. Elle accompagnait les plus hautes pensées de l'homme. Signe du sentiment, elle restait l'honneur du drame. Belle au bois, réveillez-vous.

¹ Thomas dans *Problèmes du Roman*, pp. 73 et 74.

² RIVIÈRE, *Moralisme et Littérature*, p. 173.

³ RIVIÈRE, *Etudes*, pp. 224 et 212.

⁴ THIBAUDET, *Réflexions sur le Roman*, p. 189.

EN UN UNIVERS ABOLI

Les Choses me faisaient sourire de pitié... je savais que l'essentiel était figuré ¹.

Il n'y a plus d'oiseaux vivants, il n'y a plus de fleurs véritables ².

Jamais peut-être faire chanter les choses n'a été plus urgente et noble mission qu'à cette heure ³.

Après avoir humilié les passions, condamné les hommes à l'état de solitude, nié qu'une société, idéale ou réelle, pût unir leurs malheurs et leurs travaux, après avoir prouvé l'infamie de l'action, il restait à détruire le cadre métaphysique. L'unité humaine, l'univers qui l'abrite, le bien ou le mal qui colore nos actes, les dieux qui élèvent le mur du destin, imposent la mort, permettent la révolte, accordent les dimensions d'éternité, c'étaient autant d'ennemis que l'antidramatique devait abattre.

Encore désincarné au moment où le dramaturge en a pétri la fragile matière, le personnage de théâtre est au bénéfice d'un étrange privilège. Fiction, il est déjà réalité. Il n'habite aucun corps. Mais il est le frère de ceux qui en ont un. Il ne connaît pas l'étroit plateau où l'acteur le promène dans les lumières. Le dramaturge et le public lui accordent cependant de se mouvoir sur la scène de l'univers. Il sait qu'il est le héros de vraies guerres, que le cadre de ses douleurs est fait de vrai marbre ou d'un torchis dont la main touche les aspérités, que des montagnes et des arbres réels entourent ses rêves. Fantôme, il a le droit de signifier les imaginations de l'esprit seulement si on lui assure qu'il représente quelque chose de vrai. Quand on fait chanceler l'univers, quand celui-ci a pour aïri le seul cerveau du poète, quand il a perdu sa dure résistance, le personnage se dissipe dans les nuées. Aucune stabilité n'affermirait son inconsistance.

La poésie réussit à parler, même quand elle établit le néant autour d'elle. Sa solitude lui suffit. Elle n'a besoin ni d'un univers ni d'un lecteur. La réalité des mots lui offre un appui qu'elle suppose solide. Elle usurpe la place de Dieu, donne des ordres au chaos. Plus sensible, le théâtre, qui meut des simulacres d'hommes, vacille si on ébranle le monde. Notre siècle, qui n'a pas inventé l'idéalité de l'univers, en a fait une mode littéraire. Il ne supprime pas seulement les fleurs de pommier et les clairs de lune. Il ne rend pas seulement ridicules ceux qui les contemplent. Il tue la tragédie qui semble un jeu gratuit, peut-être impossible.

¹ Valéry dans BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 53.

² BRETON, *op. cit.*, p. 14.

³ Aragon dans *Poètes casqués*, n° 3, p. 36.

Si la poésie dramatique, devenue un genre secondaire malgré le génie de Claudel, le talent de Giraudoux et de quelques autres, a vu diminuer ses honneurs, on n'en accusera pas la faiblesse du théâtre, mais le mépris des poètes. Il est temps que ceux-ci consentent à voir les larmes des autres hommes, entendent leurs rires, qu'ils ne fracassent plus ce qui a été créé avant eux.

Aucune place ni pour un sourire ni pour un malheur sous le soleil noir du surréalisme. Ange de la nuit qu'un déni de justice fit tomber sur la terre, André Breton se souvient des pays obscurs et refuse la vie. « Je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, ici-bas de toute existence¹. » Il se vengera en dissolvant l'univers qu'il habite. Si von Arnim distingue avec peine « ce qu'[il] voit avec les yeux de la réalité de ce que voit [son] imagination », quelle fortune pour la poésie ! En effet, « cette manière de concevoir le monde extérieur, tendant à le faire dépendre de la seule puissance du Moi et équivalant pratiquement à le nier, ouvre un champ très large aux possibilités d'extériorisation² ». Dieu cependant montre plus de puissance et de générosité, permet des expériences plus nombreuses puisqu'il accorde aux hommes la haine, l'amour et le remords.

Les oiseaux aux ailes de givre, les arbres pétrifiés par le rêve disent la beauté des objets et des êtres imaginaires. Chantons donc « cette vérité évangélique merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde³ ». Elle crée des apparences translucides, aussi pures que des signes. « Je supprimerai, dit Eluard, le visible et l'invisible. » Il ne se contemple plus lui-même comme Narcisse-Valéry, car « je me perdis dans un miroir sans tain ». Ni reflet, ni fantôme, la lumière du vide l'éclaire comme le soleil traverse une fenêtre. Aucun drame dans cet être. Quelle est la « taille du monde ? Autant prendre la taille de l'eau. » Mais la mort de l'univers contient celle des êtres vivants et des minéraux eux-mêmes. Dans un néant tout frais, le pêcheur aérien jette la nasse. « Beau joueur, j'ai traîné dans les airs un filet fait de tous mes nerfs. Et quand je le relevais, il n'avait jamais une ombre, jamais un pli. Rien n'était pris⁴. » On le regrette.

Comme Eluard, Raymond Queneau plonge dans un air sans résistance.

*Loin du temps, de l'espace, un homme est égaré
Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore.*

Mais la dissolution intégrale reste malaisée, la conscience ne perdant pas le souvenir des corps solides, le poète garde

*les yeux révoltés
Et les mains en avant pour tâter le décor⁵.*

¹ Breton cité par GRACQ, *André Breton*, p. 132.

² BRETON, *op. cit.*, pp. 169 et 168.

³ Gourmont cité par CASSOU, *op. cit.*, p. 296.

⁴ ELUARD, *Donner à voir*, pp. 11, 73 et 17.

⁵ Queneau dans *Exercice du Silence*.

Pourquoi ne pas dépasser le mensonge des apparences ? « Le monde extérieur est broderie sur une gorge qu'il faut dénuder pour déceler le souffle essentiel ¹ ». Ce sont pourtant des images charnelles qui l'expriment. Hélas, la poésie ne foule pas seulement à ses pieds la matière. Elle écarte toute littérature qui vouerait quelques soins au monde sensible. Et voici le théâtre comme le roman livrés à leur médiocrité fondamentale. Quels secours pourraient-ils espérer puisque le message du poète, « langage de l'éternité profonde, situé, quelque part hors du monde, l'homme à sa vraie place ² » ? Hermione, Cordélia, Antigone, soucis vulgaires des siècles anciens, vos superficielles douleurs n'émeuvent plus le poète d'aujourd'hui. Même ceux qui défendent la précieuse dignité de l'homme et qui acceptent sa condition vident la scène terrestre de ses personnages. « Je ne veux ni m'évader, dit Pierre Emmanuel, ni me faire complice d'évasions vouées à l'échec. » Mais, sous le ciel désert, Prométhée ne songe plus à l'argile dont il nous créa. « Ce que nous nommons le temps, l'ordre des choses, le réel, représente une force d'inertie qui, tôt ou tard, neutralise la force ascensionnelle du héros... ³ » Cette dernière le livre à l'abîme qu'il chérit.

Les raisons de la haine qu'on porte au réel objectif sont diverses. Selon Rolland de Renéville, Henri Michaux « refuse avec colère d'accepter un univers dont il n'est pas le créateur, et s'acharne à le modifier dans son essence à mesure qu'il s'impose à lui ⁴ ». Malheureusement pour l'art dramatique, le poète ne parvient pas à engendrer ces erreurs qu'on appelle les hommes. Miłosz, « seul au milieu des vivants comme la branche nue dont le bruit sec fait peur au vent du soir ⁵ », place son amour et son angoisse « dans un pays hors du temps, malade de charme ⁶ ».

D'autres, Supervielle par exemple, jouent seulement le rôle du médiateur. Ils cessent « d'admettre une distinction entre les objets de la pensée et ceux du monde extérieur ». Ils réconcilient « deux univers dont l'antagonisme n'est qu'une erreur de vision de la part de l'observateur ⁷ ». Cette union ne représente qu'un artifice de vocabulaire. Le moi absorbe tout le réel et le poète reste le seul acteur d'une tragédie qu'il a tuée. Tragédie sans sujet puisqu'elle est sans objet. Prêtres noirs de l'absolu, les mages contemporains admettent encore que l'univers se crée pour se dissoudre, en une régulière alternance, mais ils n'ont que « le sens de la nuit » et « le second temps du rythme apparaît seul souhaitable au poète..., car la création sensible souffre des bornes et ne saurait prétendre à la perfection ⁸ ». Souday, commentant l'*Ebauche d'un Serpent* et l'erreur de la création dans la pureté du Non-être, estime que, « contrairement à la preuve de saint Anselme, si Dieu est parfait, il n'existe pas. Le monde existe, au moins à nos yeux : C'est sa

¹ Fouchet dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 4.

² Emié, *ibid.*, p. 185.

³ Emmanuel, *ibid.*, pp. 85 et 88.

⁴ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 104.

⁵ MIŁOSZ, *Miguel Mañara*, p. 136.

⁶ Miłosz cité par ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 83.

⁷ ROLLAND DE RENÉVILLE, *ibid.*, p. 129.

⁸ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 68.

tare et sa condamnation¹ ». Ainsi la poésie maintient une vie difficile dans l'air glacé du néant. Depuis longtemps sont mortes les créatures du théâtre. On les a couchées dans le même tombeau que celles d'une humanité périssable. Mais les contradictions ne rebutent pas les prophètes. Les accuse-t-on de mysticisme ? Ils déclarent aussitôt que le silence n'est pas leur fait, car « le poète s'identifie avec les forces de l'univers manifesté cependant que le mystique les traverse... ». Le premier cherche à « prolonger l'univers par le déchainement des forces créatrices du langage, en lui apportant la conscience de son unité ». Il redevient ainsi Prométhée, voleur de feu. Mais il n'a pas quitté sa solitude.

A quoi bon d'ailleurs construire, détruire, ignorer, transmuter, purifier ? Il existe un univers immatériel et c'est la poésie elle-même, « méthode de connaissance dont l'application suppose la mise en œuvre de toutes les facultés du sujet à propos d'un objet en qui les autres sont contenus ». Il est vrai qu'on distingue malaisément entre sujet et objet. Mais peu importe. Rolland de Renévillle donne des ordres à la poésie. Elle sera cosmique. Elle aura le sens de l'absolu. Elle sera anti-dramatique, car au théâtre l'infini lui-même reste à l'échelle humaine. Elle élargira la conscience, « à la mesure du ciel », « à l'encontre des activités qui tendent à réduire l'univers à la mesure de l'homme² ».

Quoi qu'il en soit, la réalité objective n'a pas bonne réputation et, à tel moment de l'entre-deux-guerres, on n'aurait pas trouvé dix poètes pour cueillir des coquelicots dans un pré ou dire la jalousie des amants. Les experts sérieux, comme Raymond, constatent « le mépris croissant de tant de poètes et d'artistes pour les apparences sensibles ». Entraînant dans sa chute l'art dramatique, car « le sensible en sa totalité sombre dans un immense discrédit », la poésie pourrait s'affaiblir néanmoins « de tout ce qu'elle abandonne. Dans le pouvoir de transfigurer l'univers et de l'authentifier, il y a celui de considérer poétiquement l'homme et la vie, sans en rien rejeter³ ».

Albert Béguin, qui défend avec subtilité les droits du rêve, admet que les poètes, « niant la réalité de l'univers extérieur, semblent aspirer à la fois à ne plus baigner que dans leur propre substance psychique et à se dégager des limites du moi pour s'abandonner aux instables figures que le hasard et l'instant forment avec les choses ». Mais la contradiction lui paraît d'ordre superficiel, puisque le poème garde les vertus de l'acte créateur. Il n'en reste pas moins qu'« au sommet de l'expérience poétique, les frontières entre un monde extérieur et un monde intérieur s'ahattent⁴ ».

C'est à ce moment précis que la tragédie est frappée mortellement. On peut à la rigueur accorder à des acteurs fictifs un univers imaginaire. Mais si l'objet et le sujet confondent leurs domaines, le personnage doit renoncer à naître. Perpétuellement en gésine, l'écrivain n'engendre

¹ Souday dans *Paul Valéry*, p. 169.

² ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, pp. 129 et 190.

³ RAYMOND, *op. cit.*, pp. 257, 258 et 403.

⁴ BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, pp. 208 et 110.

jamais une vie à laquelle il accorderait l'indépendance. On s'excuse de comparer ce fantôme à certains déments qui refusent de quitter le ventre de leur mère, si grande est leur terreur de l'existence.

Paul Valéry a suivi les conseils de Mallarmé : « Exclus [du poème], si tu commences, le réel parce que vil ¹. » Se proposant des buts et des moyens qui la font échapper à la relativité et à la condition humaine, la poésie lyrique ne veille pas seulement à son hygiène, ne désire pas seulement sa perfection. Elle jette un discrédit sur tous les autres genres. Art privilégié, figure de proue, elle humilie le théâtre ou lui rend honneur selon les chemins qu'elle veut bien prescrire à son aventure. Elle établit la météorologie de l'art dramatique et l'on ne voit pas très bien comment ce derrier pourrait refuser le climat qu'elle lui offre. A toute période de sécession des poètes correspond fatalement la solitude inquiète de la scène.

Les surréalistes suppriment le monde des animaux, des plantes et des hommes. Ils acceptent cependant dans le pays intérieur certaine flore et certaine faune sans épaisseur que font germer les rêves. Valéry, chartreux de l'esprit pur, pousse plus loin l'ascèse. Les cortèges de fantômes ont-ils plus de réalité que la terre où s'agitent nos drames ?

Le rêve donc existe ?

— *Exactement comme l'univers* ².

Depuis des siècles, les regards des poètes se nourrissent de la lumière du soleil, offense de la pensée, mais « quoi de plus humain que de fermer les yeux pour supprimer un objet que l'être refuse ? ³ » L'origine et le décor de tous les drames disparaissent dans l'azur. Toute chair s'évanouit. « Les événements de tous genres et la vie et la mort, ne sont que figures subordonnées. » Le spectateur absorbe le spectacle et le dissipe. « Ainsi l'importance de ces figures, si grande qu'elle apparaisse à chaque instant, pâlit à la réflexion devant la seule persistance de l'attention elle-même. » Cette attitude de l'esprit est-elle antihumaine ? On ne veut pas l'affirmer. Antipoétique ? Elle peut faire naître au moins un poème et nous avons *La Jeune Parque*. Mais Valéry repousse ainsi « l'idée de vrai théâtre à l'infini ».

Toute chose est devenue signe. Subsisteront seules « deux entités essentiellement inconnues : soi et X. Toutes deux abstraites de tout, impliquées dans tout, impliquant tout ⁴ ». Le démon de la connaissance efface le nom des personnages dans un drame qui se pose comme une équation : X contemple X. Il est X, car « l'homme a passé des siècles à admirer le ciel et la terre oubliant de s'émerveiller de soi-même ». « Si l'homme cesse de penser le monde, il n'est pas certain que, de ce fait, le monde existe encore ⁵. » Seul préoccupe Valéry le signe égal dont il voudrait unir être et connaître. Entre « deux puretés paradoxales, celle

¹ BENDA, *La France byzantine*, p. 133.

² VALÉRY, *L'Idée fixe*, p. 150.

³ VALÉRY, *Mélange*, p. 105.

⁴ VALÉRY, *Variété*, pp. 192 et 198.

⁵ NOULET, *op. cit.*, pp. 9 et 95.

du moi pur, celle de la poésie pure », il n'y a qu'« une différence de point de vue ¹ ».

Electre, Rosalinde ou Monime depuis longtemps ont abandonné le reflet d'univers qu'habite Valéry. Toute tragédie a perdu sa cause. Si dans l'azur qui dévore la chair, Valéry a pu faire reculer très loin l'idée du théâtre, il ne l'a cependant pas vraiment tuée. A la minute où il consent à la poésie, écrivant les mots d'aurore, de cyprès, de corps, il admet avec tout ce qui périt l'existence d'une tragédie.

Sa tentative et celle des surréalistes menacent néanmoins la vie matérielle de l'art dramatique, l'atteignent dans son prestige. Pour relever ce dernier, il suffirait de comprendre que « la poésie n'est pas un monologue comme fut la création ; elle est un dialogue ² ». Parmi ces purifications qui consomment les êtres et les choses éclate la joie de Claudel, dont la santé métaphysique assure l'hygiène du drame :

*Et comme l'impie, le fou et le méchant
Use du monde comme s'il était créé pour lui, c'est ainsi que Satan
connaissait Dieu.*

Il évitera les tentations du siècle, car

tel est le suprême inceste ³.

Claudel connaît « un grand désir et un grand mouvement vers la joie divine et la tentative d'y rattacher le monde entier... de rappeler l'Univers entier à son rôle de Paradis ⁴ ». Point demiurge, mais médiateur. « Et toi, ô terre, je te sens de tout mon corps, nuit maternelle, Terre », dit Simon dans *Tête d'or*. Même fermeté dans *Le Repos du septième jour* : « Nous voyons la règle du ciel violée, car cette terre qu'ils habitent est aux vivants ⁵. » Claudel reste « le témoin du Créateur et le Héraut de la Création ». « Le poète est celui qui subit au maximum la double traction [celle de Dieu et celle du monde sensible], car il ne s'abandonne pas à la terre comme le commun des hommes, ni à Dieu comme les Saints ⁶. »

Désormais, la foule des personnages peut envahir la scène d'un théâtre. Ils ont le droit de chausser le grand cothurne, car la religion chrétienne les contraint « à un état permanent de mobilisation contre le mal universel ⁷ ». Néanmoins leurs conflits ou leur condition humaine n'abolissent pas leur valeur de hauts symboles. Selon une des exégèses de Valéry, « souffrance, mort, nature, amour représentent des thèmes épuisés par les âges et les peuples ⁸ ». Mais « il y a longtemps que la

¹ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 96.

² MADAULE, *op. cit.*, p. 85.

³ Claudel cité par MADAULE, *Le Drame de Paul Claudel*, p. 50.

⁴ Claudel cité par MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 10.

⁵ CLAUDEL, *Théâtre*, I, p. 39, et IV, p. 16.

⁶ MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, pp. 242 et 198.

⁷ BINDEL, *Paul Claudel*, p. 50.

⁸ NOULET, *op. cit.*, p. 9.

simultanéité des choses dans l'espace et leur répétition dans le temps s'étaient imposées à l'esprit de Claudel comme une image ici-bas saisissable de l'éternité¹. D'un pas alourdi par la terre, le corps gonflé de sang, les acteurs du drame avancent dans un univers où les fleurs gardent un parfum. Ils jouent leur crime et leur salut. Mais quel oxygène l'extrême talent d'Éluard fait-il respirer au poème, si l'on doit payer la liberté de ce prix : « Négation des limites de l'espace et du temps dans l'univers et dans l'homme, transparence et fulgurance de tous les êtres, négation de la mort et vision d'un monde fantastique où règne le poète divinisé² » ? Comment embouchera-t-il la trompette noire qui anime la lutte civique ?

Heureusement, une réaction déjà s'affirme dont s'enrichira le théâtre de demain. Le monde renaît à une vie dont il ne rougit plus. Certains poètes renoncent aux abîmes d'une métaphysique qui les sacre princes du néant, craignent l'asphyxie d'un art noble mais étréci, songent aux maux présents des hommes. On sait que pour Jacques Maritain les choses « ne deviennent pas éternelles en vous, c'est plutôt vous qui devenez visibles en elles. Vous n'êtes pas là pour les sacrifier, mais pour les souffrir, tandis qu'elles tirent de vous un signe d'elles-mêmes et de vous³ ». Mariage de l'esprit et de la chair : « C'est cette communion avec le monde créé qui soutient la grande poésie », déclare Patrice de la Tour du Pin. Et voici que Shakespeare ou Calderon n'ont plus honte d'exister. « Les damnés sont ceux qui ont opposé à Dieu le refus d'être créés⁴ ».

A l'autre extrémité de l'horizon littéraire, Aragon convoque aussi les êtres et les choses. Jean Rimbaud voit déjà que « les châteaux de sable ont croulé au vent réel ». Il assure que désormais « nous saurons découvrir la Beauté du monde⁵ ». Les fantômes doivent cependant avoir la vie dure si l'on a pu penser que *Crève-cœur* d'Aragon déchaînait un nouvel *Hernani* « dont l'enjeu est de savoir si nous admettons une poésie adaptée au monde où nous vivons⁶ ».

Quoi qu'il en soit, la mode n'est plus aux seules transparences. La poésie quitte sa propre solitude. Les autres genres littéraires qui trouvent en elle leur appui et leur noblesse espèrent une réconciliation. « Pour nous, le poète n'est pas cet ectoplasme flottant autour de l'atmosphère terrestre, entre l'éther et les astres, entièrement détaché des lois de la nature et de l'univers⁷ ».

La reconnaissance du réel exigera pourtant de grands efforts, car le roman qui peut malaisément s'abstraire du monde sensible a souvent imité la poésie. Avec violence, il rejette les conseils et les habitudes du théâtre. Les procédés de la scène lui paraissent vétustes, dérisoires son univers. Grâce au personnage du romancier qui juge et contemple,

¹ MADAULE, *Le Drame de Paul Claudel*, p. 202.

² Carrouges dans *Domaine français*, p. 427.

³ MARITAIN, *Situation de la Poésie*, p. 148.

⁴ LA TOUR DU PIN, *La Vie recluse en poésie*, pp. 155 et 225.

⁵ *Confluences*, n° 7, pp. 30 et 31.

⁶ Tavernier, *ibid.*, n° 12, p. 68.

⁷ Baissette dans *Poésie* 43, n° 13, p. 75.

il pouvait adopter, comme Mauriac, une attitude où la bienveillance de l'auteur pour le monde subjectif ne renierait pas néanmoins celui des objets. Cette sympathie déjà émancipait la littérature romanesque de l'influence du drame. Elle évitait les simplifications et l'austérité de la construction dramatique, mais comme le monde subconscient offre à l'écrivain la découverte d'un continent, le roman se plut aussi à nier toute réalité objective.

Par des voies différentes, Joyce, Proust, Gide, Virginia Woolf, Kafka sont parvenus à dissoudre un fragile univers. C'est leur leçon qu'écourent les audaces plus tempérées de la majorité des auteurs. Le romancier objectif, celui qui s'efforce comme Roger Martin du Gard « de cacher l'auteur derrière ses personnages ¹ », autrement dit celui qui, dans la liberté d'un genre plus souple, compose à la façon du dramaturge, celui-là bâtit son œuvre à contre-courant dans le siècle.

Pour André Rousseaux, la phrase que Bernanos accorde au destin de Mouchette est une des « plus graves que la littérature ait formulées ». « Elle n'a pas été dupe d'un homme, mais d'un rêve, dit l'auteur. Elle vient d'apprendre que la vie est un songe dont la clef n'est pas de ce monde ² ». Montherlant affirme dans *Le Service inutile* que « l'univers n'a aucun sens. Tout est vanité, néant ³ ». C'est dans la couleur des rêves que se dissout le réel chez Green et l'imaginaire représente « la vérité que notre existence ordinaire n'atteint pas ». C'est le chemin sans ornières de ses songes que suit le Grand Meaulnes. Rilke veut « établir en quelque sorte le ciel sur la terre après avoir raréfié l'atmosphère de la terre ⁴ ». Tous les personnages de Kafka s'appellent K et le monde n'a de réalité que celle de leur angoisse. A toutes les latitudes, le roman regrette le paradis perdu du poème. Certes, on mélange aux pays du songe philtres et charmes, créant de helles ivresses. Mais les rapports du romancier et du réel ont subi de profondes modifications. Ce qu'André Maurois appelle le point de vue a changé. Des richesses nouvelles sont apparues, dont on sait le pouvoir. Elles cachent pourtant des dangers et l'on regrette qu'une alliance, souvent inconditionnelle, unisse le roman à la poésie. Sans méconnaître la précellence de cette dernière, on accordera qu'elle peut conduire le premier dans les précipices où elle gîte. Or l'art dramatique a besoin de l'appui du roman. Si leurs univers ne se confondent pas, quelques provinces leur appartiennent en commun. Le discrédit que jette le roman sur certaines valeurs compromet la santé du théâtre.

Une lettre de Georges Moore est déposée au pied de la stèle que Louis Gillet érige à James Joyce et pose exactement le problème : « Je suis un artiste, dit Moore, c'est-à-dire quelqu'un pour qui les apparences existent... » Métaphysicien, « Joyce est exactement mon contraire. Pour lui, point d'apparence. Point de monde extérieur ». Pour l'auteur d'*Ulysse*, les objets sont éclairés par des reflets. Ils sont des reflets.

¹ J. Prévost dans *Problèmes du Roman*, p. 98.

² ROUSSEAUX, *Littérature du XX^e siècle*, p. 181.

³ *Problèmes du Roman*, p. 80.

⁴ ROUSSEAUX, *Littérature du XX^e siècle*, pp. 220 et 242.

« M. Bloom pense, donc le monde est. » Ulysse n'abordera jamais sur terre ferme. Il ne rencontrera que des ombres au cours de son périple. Ithaque a disparu dans la mer intérieure. On a substitué « le monde de la conscience et du songe à la réalité des choses et des dieux ¹ ». L'idéalité de l'univers abolit le tragique. Or cet affaiblissement du potentiel dramatique, on le constate dans les œuvres les plus significatives de notre époque.

Proust ne désire-t-il pas précisément adopter une attitude qui « empêche parfois d'éprouver le réel, immunise contre lui ² » ? Cette matière résistante, il faut la rendre poreuse. La mémoire l'allège de son poids, la rend perméable à l'esprit et déjà semblable à lui. Que l'univers, les voix, les personnages traversent le miroir du je, et ce dernier leur imposera les déformations qu'il désire. « Ici, pour la première fois, les souvenirs ne sont plus traités comme des matériaux avec lesquels on décrit une chose ; ils sont devenus à présent la chose décrite elle-même ³. » Enrichissement peut-être, car l'objet comme un bijou brille de feux multipliés selon l'angle de vision. Pauvreté aussi : les personnages résorbent leur tragique dans une seule âme qui contemple. Ils ont perdu une indépendance dont ils devraient au moins donner l'illusion. Ils s'installent tous dans la mort du passé, s'il est vrai que « la réalité ne se forme que dans la mémoire ». Comme Breton dans le rêve, Proust plonge dans le temps. « Les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne sont pas de vraies fleurs ⁴. »

Les choses flottent et leur valeur varie. Seules « notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres..., l'immobilité de notre pensée en face d'elles ⁵ » leur imposent une apparente unité.

Aucune âme humaine ne réfléchit l'univers. « Il y a autant de réalités, autant de mondes qu'il y a de sujets pensants ⁶. » Ainsi périt toute tragédie. Plus généreuse que la vie, cette dernière accordait jadis aux hommes cette fraternité dans le malheur : mourir dans un monde dont les couleurs pouvaient varier mais qui gardait les mêmes dimensions, les mêmes exigences. Elle n'ajoutait pas la solitude à toutes les catastrophes. Elle permettait l'échange des paroles, celui des sentiments. Si l'on admet dans toute sa rigueur cette multiplicité infinie des points de vue, le récit des actes et des aventures devient impossible. Écrire un roman consistera à élever sans cesse des cloisons entre les personnages, les temps, les mots. « Vous avez moins souci d'apprendre le monde et l'homme, dit Jean Paulhan, que de les désapprendre ⁷. »

Par une autre pente de l'esprit, Proust évite encore que l'âme ne heurte les aspérités de l'univers. « Sous cette vie dérisoire, pessimiste, vibre toute la vie passée, toute la vie spirituelle, profonde, que notre corps tient hermétiquement close, car elle ne supporte pas le contact

¹ GILLET, *op. cit.*, pp. 29, 35 et 116.

² BENDA, *La France byzantine*, p. 133.

³ Ortega y Gasset dans *Hommage à Marcel Proust*, p. 270.

⁴ FISER, *op. cit.*, p. 51.

⁵ Cité par Du Bos dans *Hommage à Marcel Proust*, p. 168.

⁶ FISER, *op. cit.*, p. 59.

⁷ PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, p. 162.

matériel des choses¹. » Cependant les moyens dont use le romancier pour sublimer la matière brute, ce sont la mémoire et l'inconscient, nourris de passé. Mais les progrès de la vie spirituelle supposent l'avenir. Sans le consentement au réel, autrui n'existe pas et la charité non plus. « On peut être encore jeune, n'avoir pas encore longtemps vécu et pourtant survivre, et même en toute sa vie n'avoir jamais vécu mais survécu². »

L'attitude de Gide déconcerte aussi l'esprit. Dans *Les Nourritures terrestres*, la fraîcheur des sources, les grenades entr'ouvertes, la soif, la chair, tous ces cantiques de la sensation ne récusent pas la réalité. « Qui donc disait que le grand Pan est mort ? » « Amant de Cybèle, André Gide est un homme qui se fondrait volontiers dans l'univers³. » Aucune métaphysique dans cette œuvre.

Mais il ne faut pas se laisser abuser par le goût de la sensation pure, commun à Gide, à Proust et à nombre d'auteurs contemporains. Il ne prouve en aucune manière que ces écrivains accordent à l'univers une valeur concrète. Bien au contraire, Gide aspire ce dernier. Il le réduit à une sorte d'aliment subjectif. Il l'assimile à son *moi*, « s'évertue à se perdre en s'adorant dans l'idée de soi et du monde fondu en soi⁴ ».

Ce monde est celui des poètes. Il offre peu de prise aux romanciers, moins encore aux dramaturges. Assez proche parent de celui de Breton par exemple, personnel et incessible, il accorde au désir ce que l'auteur de *Poisson soluble* cherche dans la vie inconsciente. Mais aucune limite ne sépare l'âme de l'écrivain et tous les objets-désirs. Encore une fois le tragique se dissout. L'homme ne contemple que ses reflets. Si « toute la vie de Gide tend à absorber et à fondre l'infini dans le fini, de telle sorte que le fini se donne à lui-même figure d'infini », s'il rêve « de réaliser absolument le surnaturel dans la nature et par les forces de la nature⁵ », il propose à nos cœurs une religion nouvelle qui ressemble à une hérésie ancienne, mais refuse la vie aux personnages de ses romans. Et l'on consentira avec René Schwob qu'« à cet homme altéré de réel, c'est le sens du réel qui a toujours manqué⁶ ».

Sur le plan littéraire, Gide place son idéal très haut. Il prend d'extrêmes précautions pour l'atteindre. On ne voit même un danger que dans l'excès de son austérité. Son horreur du réalisme est celle de tout grand artiste, mais elle conduit au mépris du réel. Le recul du contemplateur, qui juge après avoir créé et donne de la marge à ses personnages, reste une vertu à condition que l'univers se répande parfois dans l'œuvre. Une âme « si complexe qu'elle est incapable de possession, si riche qu'il lui faut rester détachée⁷ » ne nous transporte « jamais sur le plan d'une réalité concrète ». Elle propose « plutôt... des hypothèses dramatiques. Ce sont des vibrations...⁸ ». L'absence totale de tragédie nuit ainsi au

¹ FISER, *op. cit.*, p. 106.

² Proust cité par MASSIS, *Le Drame de Marcel Proust*, p. 122.

³ ROUSSEAUX, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 166.

⁴ SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 249.

⁵ ROUSSEAUX, *Ames et Visages du XX^e siècle*, pp. 283 et 201.

⁶ SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 333.

⁷ RIVIÈRE, *Etudes*, p. 211.

⁸ SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 269.

roman et l'on méditera le mot des *Nourritures* que cite Fernandez : « Tu ne sauras jamais les efforts qu'il nous a fallu faire pour nous intéresser à la vie ¹. » Pourquoi se compromettre dans la médiocrité de l'univers ? « Faut-il encore la retrouver dans les livres ? » écrit Henri Ramhaud, et il rapporte ce propos de Gide que n'aurait peut-être pas contresigné Dostoevski : « Comme s'il n'y avait pas déjà suffisamment de magots et de paltoquets sur la terre ². »

Mais le style d'une œuvre romanesque, ne faut-il pas le découvrir dans la présence de l'écrivain qui sans cesse accompagne ses personnages ? N'est-il pas « à la limite, l'absorption du réel par lui ³ » ? A cette hauteur, tout vestige dramatique a disparu. L'extrême difficulté du roman, qui résulte de l'imprécision du genre, consiste précisément à varier les rapports de l'auteur avec ses héros, c'est-à-dire à donner plus ou moins de réalité à l'univers sans pour cela réduire les êtres fictifs à l'état de fantômes.

André Maurois considère qu'on peut adopter trois solutions. « Voir tout à travers le héros, ou voir successivement l'action à travers chacun des personnages, ou adopter le point de vue du démiurge et faire dominer l'action par le romancier lui-même ⁴. » A ces trois couleurs fondamentales du récit s'ajoute l'arc-en-ciel de nuances qu'offrent au romancier les hybridations possibles. Franchement théâtrale, la première attitude tente peu nos contemporains. Plus souple, la deuxième maintient quelques éléments dramatiques, mais, variant les perspectives, menace l'unité de l'œuvre. Dans la troisième le rêve remplace l'action et conduit le poème.

Quand l'écrivain français subit la tentation du roman fleuve, l'instinct d'ordonner et de prévoir comme le dramaturge est rarement aboli, même si la technique reste plus lâche. François Mauriac constate « le parti pris d'organisation du créateur et l'impatience de ses créatures jugulées ⁵ » dans les premiers volumes des *Hommes de bonne volonté*. Même dispersé, reniant le principe de causalité, cet ordre qu'impose l'écrivain au récit donne une forme à la vie. Il fait du roman une matière d'art.

Mauriac lui-même n'abandonne pas toujours l'univers réel. « Un roman de Mauriac se lit comme un poème, mais en même temps il se lit comme une tragédie dont on n'est pas très sûr... ⁶ » Entre le lyrisme et cette force de paternité qu'exigent le roman ou la scène s'établit un équilibre. Si, « non content de nous communiquer les faits, il nous exprime le sentiment qu'il en a, ce ne sont plus des faits qu'il livre à notre curiosité, mais c'est lui-même ». Certes, l'auteur du *Fleuve de feu* note que la mode reste à la littérature subjective. « C'est précisément l'écrivain lui-même que la plupart des lecteurs d'aujourd'hui cherchent dans son œuvre. » Mais Mauriac obéit aussi à une autre injonction. « Il met

¹ FERNANDEZ, *André Gide*, p. 223.

² Ramhaud dans *Problèmes du Roman*, p. 239.

³ FERNANDEZ, *André Gide*, p. 62.

⁴ MAUROIS, *Aspects de la Biographie*, p. 85.

⁵ MAURIAU, *Journal*, I, pp. 202 et 203.

⁶ Fernandez dans MAURIAU, *Dieu et Mammon*, p. 19.

au monde des êtres vivants, il ne songe pas à prendre de la hauteur, il cède à la tentation de se confondre et en quelque sorte de s'anéantir dans sa créature¹. » Cette connivence de l'écrivain avec deux univers, cette double politique en laquelle certains voient une impureté, assure les privilégiés et la force du roman. Elle sauvegarde les droits de la poésie, reflète la complexité de la vie sans rompre toute attache avec le réel. Elle ne *déthéâtralise* pas absolument le récit.

Julien Green hésite entre le *je* de Proust et d'Edouard et l'effacement de l'auteur. « Je me demande si je n'écrirai pas ce roman à la première personne. » Puis, comme un dramaturge, « il faut que le romancier soit Dieu le père pour ses personnages² ». Toutefois, il ne faut pas oublier que Dieu ou le poète tragique ne donnent pas seulement des ordres à leurs créatures. Ils leur accordent aussi la liberté de vivre dans un univers qui leur appartient. Mais les dangers du *je* auxquels succombent nombre d'écrivains restent immenses. La pureté du roman l'éloigne de l'action. Si l'on réagit ainsi de façon utile contre les naïvetés du réalisme, « cela ne prouve pas que l'univers du romancier doit être vidé du monde matériel et réduit à la vie psychologique³ ».

Avec astuce, Kléber Hédens ne voit pas « pourquoi la vie d'un personnage imaginaire est a priori plus riche et plus profonde que la vie d'une personne réelle », celle de l'écrivain. Et il ajoute : « Le don de l'analyse n'a rien à voir avec le don grandiose du créateur⁴. »

Lui répondra-t-on que cette grandeur, on la trouve dans l'art d'un écrivain qui accorde à ses héros imaginaires une réalité plus forte que la sienne propre, crée un univers distinct du sien, comme un fils l'est de son père ?

Par une pente insensible, le romancier que ne satisfait plus sa dépendance à l'égard du monde objectif en arrive à le mépriser. Quand il abolit le cadre et les matériaux de l'aventure, il croit obéir à des exigences plus sévères. Il « découvre un malentendu entre lui et le monde humain ; les actions et les sentiments sont à ses yeux une matière brute qui ne peut que vicier l'œuvre, laquelle sera d'autant plus libre qu'elle sera plus pure⁵ ». Mais le théâtre ne peut vivre sans cet accord du monde et du personnage. A la fois présent et absent dans la fable qu'il imagine, le romancier prend de la distance. La façon même dont les esprits les plus subtils comme les plus naïfs définissent aujourd'hui la réalité encourage encore cet éloignement. En effet, « a été nommé réel ce qui était immédiatement saisissable : tout ce qui est irréductible aux sens humains s'est trouvé rejeté, dédaigné⁶ ».

Les tendances générales du roman et de la poésie qui cèdent aux plaisirs de la métaphysique ne permettent guère d'espérer une réconciliation avec l'univers. « A la base de l'évolution du roman, déclare Gabriel Marcel, il y a une crise métaphysique qui porte à la fois sur la

¹ MAURIAC, *Dieu et Mammon*, pp. 72 et 160.

² GREEN, *Journal*, I, p. 27.

³ HYTIER, *op. cit.*, p. 246.

⁴ HÆDENS, *op. cit.*, pp. 40 et 44.

⁵ FERNANDEZ, *André Gide*, p. 62.

⁶ DANIEL-ROPS, *Ce qui meurt et ce qui naît*, p. 90.

notion de personne et sur celle de réalité », et Edmond Jaloux s'exprime à peu près dans les mêmes termes ¹.

Contestant des valeurs que la littérature et le consentement universel admettaient sans les vérifier, on donne au navire un coup de barre si violent qu'il tangue. Quand Littré voyait dans le roman l'art « d'exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures ² », le roman gardait la structure de la tragédie. Mais cette définition ne s'appliquerait aujourd'hui qu'aux œuvres de basse zone, à celles que Thibaudet appelle avec un peu de mépris des romans actifs.

Le divorce qui oppose littérature et théâtre prendra fin au moment où la première affichera à son menu d'autres problèmes que celui de la connaissance. Les héros de roman se perdent maintenant dans un univers inconnaissable ou nul. Avec beaucoup de bonne volonté, le théâtre peut extraire un certain pathétique de cette angoisse diffuse, pathétique dont on ne variera pas beaucoup les formules. Mais les personnages du drame gagneront cependant consistance et vérité dans la mesure où le concret blessera les passions de ces fantômes.

Pour l'heure, roman et poésie refusent ce durcissement de la vie. Ils évaporent les parois de l'univers. La littérature donne « à la figure des choses une existence si audacieusement indépendante qu'elle détruit sa propre substance sous prétexte de la transcender ³ ».

¹ Marcel dans *Problèmes du Roman*, p. 13 ; Jaloux, *ibid.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 14.

³ MASSIS, *Les Idées restent*, p. 191.

MALADIES DU MOI

Qu'une réserve formelle vienne ébranler le « je suis »¹.

Et d'ailleurs elle n'est pas sûre d'être positivement *quelqu'un*, elle se déguise et se nie plus facilement qu'elle ne s'affirme².

Au-dessus des dieux, il y a... ah, ah... soi-même³.

Examinant l'art avec lequel Proust dissout la personnalité, Paul Desjardins constate que le corps reste l'unique refuge des *moi* dispersés. C'est « le seul ligament qui rattache l'individu qu'on a l'air d'être à l'individu qu'on ne se souvient pas d'avoir été⁴ ». Mais le héros de théâtre habite un corps vrai. Dans cette prison, il n'a ni le droit ni le pouvoir d'être plusieurs, légion ou personne. Son incarnation ne lui permet pas non plus de s'épandre jusqu'aux confins de l'univers. S'il veut vivre, il ne consent pas davantage à devenir le reflet d'un autre personnage. Aucune fragmentation ne le tente. Pour lui, le présent ou l'avenir ont vaincu le passé. Il oppose à la mort la précaire victoire de son existence. Parce qu'il a des limites, il ne nie pas autrui, admet la vie des dieux qu'il n'imagine pas remplacer. La mort seule efface son unité.

*Je me suis fait à moi-même le serment
De délivrer en moi ce pourquoi je suis un*⁵.

Toutes les maladies, dissolutions, hypertrophies, multiplications, éparpillements, dépersonnalisations du *moi* inquiètent le personnage dramatique. Plus humain que la science ou la littérature, il mourra si l'homme lui-même se désagrège. Son angoisse paraît d'autant plus légitime que certaines intransigeances le condamnent à un silence définitif. Il sait déjà que « la poésie n'existe plus dans des corps d'individus distincts, créés par le poète et où celui-ci joue ses diverses créations. La poésie n'existe qu'à l'intérieur d'un seul être⁶ ». Pauvre personnage, quel sera ton sort ? La poésie fait de toi le souvenir d'une époque beureusement révolue. Avec le roman son complice, elle trouve quantité de motifs pour rompre ta fragile unité.

¹ BRETON, *op. cit.*, p. 170.

² Valéry cité par NOULET, *op. cit.*, p. 29.

³ Gide cité par SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 239.

⁴ *Hommage à Marcel Proust*, p. 149.

⁵ Claudel cité par FRICHE, *Études claudéliennes*, p. 175.

⁶ Tavernier dans *Confluences*, n° 5, p. 578.

Dans la perte du tragique que produisent tous les cancers du *moi*, dans la pente insensible par laquelle l'esprit glisse vers un pathétique diffus, le théâtre reconnaît donc son propre malheur.

Les théologiens frémissent de la même inquiétude que la tragédie quand Henri Michaux affirme : « On n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir... Dans une double, triple, quintuple vie, on serait plus à l'aise... On veut trop être quelqu'un ¹. » L'idée de prédestination chère à la Réforme est pour André Maurois une des forteresses qui assurent la cohérence de la personne, alors qu'« en biographie nous reconnaissons qu'un homme n'est pas un bloc de vertus ou de vices, qu'il ne s'agit pas de porter sur lui un jugement moral ² ». Pour R. Fernandez « l'homme en général des classiques ne peut plus guère servir aux patens d'aujourd'hui. Il valait pour les siècles chrétiens où l'accord de tous se faisait sur la loi morale : littérature de portée universelle ³ ». Comme la religion, la tragédie exige que l'homme se repente de son péché, connaisse sa vie et sa mort.

La valeur du sens tragique semble dépendre de la santé de notre civilisation.

Si l'on considère le problème sur le seul plan littéraire, la tragédie court aussi de gros risques. De toutes parts, on attaque l'unité de la personne. On a même figure d'attardé ou de naïf si l'on salue encore cette vieille idole. L'enflure du *moi* romantique fait songer à un mal de dents quand on le compare aux tumeurs d'aujourd'hui. Le nombre, le volume de ces dernières sont tels qu'on hésite devant tant de richesses. Ceux-là mêmes qui recherchent la communion humaine, n'ont pas toujours surveillé leur *moi* avec assez de prudence. Certes, l'unanimité veut « restituer au fait social, aux réalités collectives la part qui leur revient ⁴ ». Après Whitman et quelques autres, mais avec plus de précision, il offre un nouveau thème à la poésie. Elle a de la chaleur et de la fermeté la voix qui dit :

*Le passant, là-bas sur le trottoir
Ce n'est point hors de moi qu'il s'agite et qu'il passe.*

Mais l'inquiétude nous effleure néanmoins quand

*Nous cessons d'être nous pour que la ville dise
Moi ⁵.*

Elle augmente si

*Des choses qui sont moi se faufilent et coulent
Entre d'immenses choses qui ne sont personne ⁶.*

¹ *Problèmes du Roman*, p. 262.

² MAUROIS, *op. cit.*, p. 47.

³ Fernandez dans MAURIAU, *Dieu et Mammon*, pp. 73 et 74.

⁴ CUISENIER, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Romains, *Vie unanime*, cité par CUISENIER, *op. cit.*, pp. 26 et 237.

⁶ Romains, *Un Etre en marche*, cité par CUISENIER, *op. cit.*, p. 240.

Pour d'autres raisons que celles de l'égoïsme, nous ne désirons guère « renoncer à ce qui constitue notre personne et nous distingue des hommes qui passent, des véhicules qui roulent ». L'univers de Jules Romains est riche, car il intègre « la diversité des êtres collectifs » qu'il distingue de « la multiplicité des êtres individuels ». Mais nous refusons de suivre le poète s'il nous fait sentir « combien cette distinction était factice »¹.

Le moi absorbe-t-il l'univers ou se dilue-t-il en lui ? Hypertrophie ou évaporation ? Sur le plan de la morale, la charité veut qu'on accorde une personnalité distincte à autrui. D'autre part, l'auteur de *Cromedeyre* et de *Knock* n'ignore pas qu'on est contraint sur la scène de confier les messages de l'unanimité à des individus. Au théâtre, comment chanter des hymnes de cette sorte ?

Le matin m'éparpille. On est moi n'importe où ².

Un instinct de bâtisseur habite heureusement l'âme de Jules Romains qui incarne et ordonne ces dispersions. Il lui permet de beaux succès dramatiques, mais *Cromedeyre* exigeait une grande sûreté de conduite : il fallait nouer en tragédie ce qui par nature s'y refuse.

Paul Valéry veut qu'une sévère précision décolore la personnalité. Cette âme sans confiance a dépouillé tous les oripeaux d'un romantisme facile. On sait que *M. Teste* ne ressemble point à *Rolla*. Il aggrave cependant 1830 par la façon dont il définit le moi, par l'ampleur aussi des travaux qu'il lui prescrit, par le désir enfin que ce dernier coïncide avec les lois mêmes de l'esprit. Le moi, auquel Valéry enlève toute virtualité dramatique, toute chaleur humaine, « résiste à l'entrain des sens, à la dissipation des idées, à l'affaiblissement des souvenirs, à la variation lente de l'univers »³.

Tous les problèmes seraient ainsi résolus, l'éternité maintenue, si le poète connaissait ce qui connaît. Mais le moi de tout le monde, celui que le personnage de théâtre accepte à sa naissance, n'a que la valeur d'une convention. « Tous ces écarts de moi, qui sont moi. Et qui est MOI ? » Déjà le poète a répondu : « Une notation commode, aussi vide que le verbe être. Tous les deux d'autant plus commodes qu'ils sont plus vides⁴. » Ailleurs il déclare aussi pour le plaisir d'André Gide et de Marcel Proust : « C'est peut-être qu'il n'y a pas de *Nous-mêmes* hors de l'instant⁵. »

Qu'en une difficile entreprise, on purifie donc ce que la vie rend impur. Au prix de quelques sacrifices le poète achète l'infini. Mais avant d'évanouir sa transparence dans le cristal, il avoue sa crainte d'être, même si aucune de ces déterminations du réel dont la hâte le rebute ne trouble l'existence en soi. Cependant comment connaître sans être ?

Quelques regrets encore, et c'est la dernière concession à la périssable humanité. Puisque aucun personnage ne doit salir l'azur, il faut, hélas,

¹ CUISENIER, *op. cit.*, pp. 28 et 283.

² Romains, *Un Être en marche*, cité par CUISENIER, *op. cit.*, p. 246.

³ VALÉRY, *Variété*, p. 202.

⁴ VALÉRY, *Mélange*, pp. 34 et 8.

⁵ VALÉRY, *L'Idée fixe*, p. 145.

quitter son corps, cette belle infirmité. L'âme, « quoique chose divine, ne se sépare qu'avec les plus grandes peines de ce corps qu'elle habitait¹ ». Enfin tout drame est rendu impossible, le *moi* hésite seulement entre l'absolu et le néant, la déification et l'effacement total. La Jeune Parque n'est plus un personnage, mais un état de conscience vêtu de mots qui se parent à peine de reflets charnels.

Quant à M. Teste, il n'existe pas ou peut-être s'appelait-il Dieu au temps des anciennes religions. L'extrême de l'orgueil ou de la pudeur ? Démon de la possibilité « à la fois intérieur, particulier... et universel² », Teste unit en lui les contraires. « L'esprit à la fois objet et sujet » se contemple et se nie.

Pour E. Noulet « M. Teste ne peut être expliqué ni décrit ». L'on n'y contredira pas. Mais elle ajoute : « Le ménage Teste vit non comme des personnages de théâtre, mais comme ceux de la vie ». Sans trop s'émouvoir de son mépris pour la scène, on n'accordera pas toutefois l'existence à l'homme de verre. Déjà les quelques quarts d'heure que Valéry lui promet semblent illusoire. En effet, si Teste « acquérait la preuve de n'être plus personne au lieu d'être soi, d'être n'importe qui ? Ce serait Teste II, l'homme sans identité...³ ». On ne saurait cependant à la fois répudier les éléments constitutifs de la personnalité, et vouloir affirmer cette dernière, choisir une autre incarnation quand on en a déjà consenti une. Pas plus que Teste I, Teste II n'existe. L'absence de toute possibilité dramatique entraîne la perte de la vie.

A cette altitude cependant, on peut plaider tout aussi bien la réduction au néant de la personnalité ou sa puissance universelle. *Eritis sicut dei*. « Toute la poésie de Valéry, remarque Thibaudet, consiste à s'approcher de lois, à s'en approcher paradoxalement, et sans jamais oblitérer en lui l'étonnement d'exister⁴. » Certes aucun homme ne marche dans cet univers, aucun arbre n'y verdit et l'on ne cherche pas à cacher l'étendue de cette faiblesse, mais le *moi* n'a pas disparu. Revêtu de la force qui dirige le monde, il devient ces lois dont parle Thibaudet. Il est objet et sujet de la connaissance.

*O pour moi seul, à moi seul en moi-même
Entre le vide et l'événement pur.*

Le *moi* constitue le seul univers et, son orgueil un peu stupéfait d'une puissance qui exige le néant pour cadre, Valéry quitte la condition humaine. « Son âme jouit de sa lumière sans objet. » Pourquoi donc hésiter au seuil de l'absolu pouvoir ? « Est-ce donc *MOI L'UNIVERSEL* qui suis ce particulier-là ? Puis-je aimer celui-ci ? Lui attacher le prix infini qui convient à l'unique — par excellence — à l'Ego créateur de toutes les valeurs, qui se sent si étrangement seul et incomparable⁵. »

¹ VALÉRY, *Variété*, p. 186.

² VALÉRY, *Monsieur Teste*, p. 84.

³ NOULET, *op. cit.*, pp. 163, 143, 154 et 168.

⁴ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 130.

⁵ VALÉRY, *Mélange*, p. 109.

Par un coup de force, il s'égalé aux dieux. Il ne sait plus s'il est créateur ou créé, tous les deux peut-être. « Le moi pur, élément unique et monotone de l'être même dans le monde, retrouvé, reperdu par lui-même, habite éternellement notre sens¹. » Etrange impudeur d'un esprit dont l'art montre tant de sobriété.

Cependant l'activité littéraire devrait être interdite à cette force qui contient Dieu et l'univers. Dans l'absolue solitude, l'absolue puissance repousse toute passion. « Notre poésie ignore et même redoute tout l'épique et le pathétique de l'intellect. » Un *moi* qui acquiert pareilles dimensions n'est-il pas l'ennemi de tout art dramatique. Non seulement il n'accorde aucune place aux êtres humains et au monde sensible, mais il abolit encore la notion plus générale de l'homme. Le Dante ou Shakespeare aimeraient-ils une époque où l'on osa dire :

Non, vous ne tiendrez pas de moi la vie ?

Si la conscience dans ses dimensions infinies occupe l'univers, à quel appui solide confier un poème ? Pour sortir de l'impasse, et par une bizarre indulgence, Valéry accorde une réalité aux lois de la prosodie. Ces dernières « séparent nettement ce qui est, existe par soi-même de ce qui est, existe spécialement par nous seuls² ». Tous les drames semblent tués dans leur germe par l'hypertrophie du *moi*. Toutefois il en surgit un qui n'intéresse pas vraiment l'art dramatique : le seul conflit de la forme et de l'artiste. Il passionnera ceux qui préfèrent au poème sa genèse ou son histoire, les tentations de l'esprit aux passions de l'homme.

L'attitude de Valéry est extrême, car l'Ego créateur ne peut plus dévorer que lui-même après avoir effacé le monde et ceux qui l'habitent. Avec les variantes qu'exige le rêve, presque toute la poésie contemporaine l'adopte. L'avenir de l'art dramatique inquiétera donc chacun quand on verra nombre de poètes consentir avec une joyeuse résignation la perte de leur personnalité. En effet, comment engendrer des fantômes qui ressemblent à des êtres humains si l'on ignore les limites et la réalité de l'homme ? Quand l'écrivain n'est plus le maître de son œuvre, comment subsisterait un genre où l'architecture joue un rôle important ? Le théâtre requiert toujours une certaine objectivité. Celle-ci, pour Eluard, « n'existe que dans la succession, dans l'enchaînement de tous les éléments subjectifs, dont le poète est, jusqu'à nouvel ordre, non le maître mais l'esclave. » Antidramatique, cette ferme déclaration n'anéantit pas toute littérature, mais elle condamne tout au moins celle qui fleurissait sur la scène. Pourquoi cultiver les mensonges ou les imperfections du théâtre si l'âme « se prend à croire que le rêve, l'extase, tous les états de plus ou moins grande libération des limites du moi, sont davantage elle-même que la vie ordinaire³ » ? Il faut dépasser le monde des noms et des formes pour connaître la paix des profondeurs.

¹ Valéry cité par NOULET, *op. cit.*, p. 128.

² VALÉRY, *Variété*, pp. 117 et 65.

³ BÉCUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, pp. 392 et 399.

« Ce n'est pas en tant qu'êtres individuels que nous atteignons jamais au repos, mais en tant que coins d'ombre¹. »

La terre n'apparaît plus au regard de l'âme. Désormais aucun souci, sinon métaphysique. « Je suis un être humain, n'importe lequel, semblable à mes semblables. Mais il n'y a plus de semblables dans cette solitude. Il ne reste du *moi* que la créature et sa destinée, son inexplicable et supérieure destinée². »

Ces hauts états de la vie, qui songerait à nier leur noblesse ? Proches de la sainteté, ils restent le privilège des grandes âmes. Il n'est pas bon néanmoins que tous les talents, du plus chétif au plus vigoureux, contemplent sans cesse le pathétique de la destinée, pas désirable non plus qu'on abandonne de propos délibéré des terres jadis fertiles dans le domaine des lettres. Le bavardage guette les faux prophètes. L'abîme attire les meilleurs s'ils renoncent à leur individualité. Il faut une matière à la poésie. « Dans Maurice Scève ou dans Eluard, écrit E. Jaloux, rien de formel, d'extérieur à soi, de maniable, rien qui puisse être raconté à autrui, mais l'objet même pour lequel la poésie existe³. » Sur cette étroite plateforme qu'enclorent les murs de l'âme, naissent assurément d'étranges étincelles au choc des images. Mais il n'est pas interdit de comparer cette mise en valeur du *moi* à la politesse morale de Racine qui, selon Giraudoux, « a retiré du vers tout ce qui était personnel au poète⁴. »

Un peu gratuitement, on accorde à l'homme deux destinées, celle, vulgaire, des actes et des variations, celle, permanente et pure, de l'éternité. On récuse la première comme si cette cohabitation du fini et de l'infini dans le *moi* ne constituait pas sa grandeur. Du même coup on renonce au tragique. « Plongés dans l'Âme universelle, comme une étincelle dans une flamme, le poète et le mystique perdent également la notion de leur personnalité⁵. »

Si l'on admet avec J. Hytier qu'une métaphysique de la volonté définit le théâtre, ce dernier n'a plus qu'à fermer ses portes, car « l'esprit cesse de se considérer comme l'auteur du chant où il trouve sa félicité, il lui semble percevoir une voix qui n'est plus la sienne⁶. » Encore un peu d'audace et l'on parvient par d'autres chemins au résultat obtenu par Valéry : aucune distinction entre l'univers et le *moi*, l'objet et le sujet. Écartant les éléments accidentels dont vit la tragédie, on s' imagine rejoindre les dieux. Il suffit en effet de considérer « la personnalité comme l'aspect passager de cette parcelle divine que tout homme porte en lui et qui lui permettra de se confondre plus tard avec son créateur⁷. »

Ni *Hamlet*, ni *Les Suppliantes*, ni *Don Juan*, ni *Faust* même ne séduisent le poète. « Il ne peut être attentif qu'à ce qui se passe en lui, non dans sa vie sociale, familiale, égoïste, vaniteuse, dans son indivi-

¹ Woolf dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 61.

² BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 403.

³ *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 14.

⁴ GIRAUDOUX, *op. cit.*, p. 54.

⁵ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 112.

⁶ BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, p. 110.

⁷ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 32.

dualité nommée, mais dans ces couches de son esprit où il demeure anonyme¹. »

Le mage ne désire plus que sa définitive évaison. « Il n'est que la chair pour me donner le sentiment de mon individualité », s'écrie René Lacôte, qui porte cependant un nom, « mais elle est une prison et je suis muré² ».

Que les personnages renoncent donc à chercher un auteur disparu. S'ils en rencontrent un par hasard, il congédiera à la hâte ces cristallisations maladroités. « La dialectique de la passion peut produire des effets de drame : mais le drame est particulier, alors que la poésie, manifestant une harmonie indépendante de l'idéal et de l'affectif, devrait être la forme la plus universelle. Passion signifie rupture d'équilibre. » Refusant de peindre « un ensemble de dissonances³ », le jeune poète repousse l'idée même de tragédie. D'autres, qu'occupe la création du monde, n'ont pas le loisir de se pencher sur les créatures. Les derniers enfin, dont l'âme tisse des transparences, ne peuvent plus entendre les voix de la vie, ils sont « livrés, vraiment livrés, à la réalité d'un miroir qui ne reflète pas [leur] apparence⁴ ».

Renaîtra l'espoir du théâtre quand l'individualité du poète ne se disseindra plus dans le vertige de la connaissance, quand elle ne constituera plus le seul univers. Quelques-uns déjà perdent le goût du vide et affirment que « vouloir vivre, c'est croire en l'humanité de l'homme, équilibre constamment menacé, que seul préserve un lucide effort vers l'harmonie de toutes les puissances de l'homme⁵ ».

Certains, parmi les plus grands, n'ont jamais renoncé à la cohérence de la personne, singulièrement Claudel. Albert Béguin cite, il est vrai, ce passage de l'*Art poétique* où le rêve de l'âme paraît coïncider avec le monde. « Je suis forclos. Fermant les yeux, rien ne m'est plus extérieur, c'est moi qui suis extérieur⁶ », mais dans la même œuvre le poète nous rend à la tragédie. « L'homme du fait seul de son existence ici devient le point de coordination des phénomènes divers auxquels il apporte son témoignage commun. Il les explique, il les accorde, il les connaît par sa seule présence. » Et plus loin : « Nous puisons dans le sein de l'Agneau notre moyen d'être différent de lui pour avoir quelque chose à lui donner⁷. »

Le moi que la poésie feint de réduire à l'état de vapeur pour lui donner les pouvoirs de Dieu, le roman le pulvérise. Lui non plus n'éprouve aucune amitié pour l'unité humaine. Ses personnages, qui jadis ressemblaient comme des frères à ceux du théâtre, voient leur âme rompue en plus d'éclats que le corps d'Osiris. Sans hésitations, le roman s'est violemment écarté des procédés scéniques. Il a découvert de nouvelles richesses. Mais dans cette aventure où une analyse perpétuelle

¹ Jaloux dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 20.

² *Domaine français*, p. 171.

³ EMMANUEL, *Poésie, raison ardente*, p. 156.

⁴ ELUARD, *op. cit.*, p. 58.

⁵ Emmanuel dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 86.

⁶ Claudel cité par BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. III.

⁷ CLAUDEL, *Art poétique*, pp. 112 et 181.

attend toujours sa synthèse, il peut tuer le personnage. Une ingéniosité que chaque jour renouvelle, le plaisir de contempler plutôt que de créer, un extrême orgueil aussi donnent de l'intérêt à cet effort de désagrégation sans en abolir les dangers.

On sait combien Gide eut de peine à sortir de lui-même. Au romancier objectif qui décrit le geste d'autrui, se nourrit de péripéties, il oppose les valeurs subjectives. L'écrivain « qui s'attache d'abord aux émotions, aux pensées, invente événements et personnages les mieux propres à mettre ces émotions en valeur ». Mais Gide n'ignore pas les périls auxquels l'expose sa nature. Il avoue qu'il « risque de demeurer impuissant à peindre quoi que ce soit qui n'ait d'abord été ressenti par l'auteur ¹ ».

Son embarras n'est pas dû à son seul penchant pour la sensation pure, ni au simple refus d'agir, mais à la profusion de son *moi*. Poreuse, son âme a absorbé l'univers. Saül ne connaît point la déchéance pour avoir nui à d'autres qu'à lui-même, mais pour n'avoir rien refusé. Même si le nombre des démons lui paraît grand : « Allons, entrez : j'aurais peur, si je refuse à un seul ma demeure, que ce ne soit au plus charmant, ou peut-être au plus misérable ². » Plus subtil que Philoctète, le roi d'Israël ne se croit pas supérieur aux dieux, il les contient tous. Comme Œdipe au reste. « Depuis que le dernier sphinx a été tué par mon père, les monstres ni les dieux ne sont plus parmi les airs ou les campagnes mais en nous ³. » Celui qui a tout compris, distendant son esprit pour le nourrir de toutes les éventualités, de toutes les contradictions, contemple avec la tendresse de son intelligence les mille reflets de son *moi* dont les dimensions coïncident avec celles du monde. Il n'éprouve plus d'amour vrai. Rien ne lui est étranger. Rien ne lui est différent. Il ne s'évade pas de sa personnalité. Rien n'existe en dehors d'elle. Une fois de plus disparaît le tragique. « Ce n'est pas tant des événements que j'ai curiosité que de moi-même ⁴. » Narcissisme de qualité supérieure, sensibilité capable d'appréhender l'univers. Celui-ci dans sa transparence offre un miroir à l'esprit qui s'y penche. Dès lors le romancier poursuivra le roman qui se dérobe. Incapable de créer, il ne pourra que disjoindre, par une patiente analyse des contradictions du *moi*.

Les postulations simultanées qu'il découvre avec ravissement dans Dostoïevski, n'empêchent pas les personnages de vivre et de souffrir, même si elles divisent la personnalité. Cependant les applications trop rigoureuses que Gide tire de cette complexité éloignent à l'infini non seulement la tragédie mais toute tension dramatique. Quand Gide-Lafcadio déclare : « Je n'avance rien sur moi-même que le contraire ne m'apparaisse aussitôt beaucoup plus vrai ⁵ », il déthéâtralise son personnage, certes. Mais il l'enrichit moins qu'il ne le condamne au néant. Dans le roman, l'inconséquence brisée avec honneur les lignes schématiques que raidissait la destinée au théâtre ; elle ne peut céder néanmoins à tous les vagabondages. Dès l'instant où l'on exige « que tout ce qui

¹ GIDE, *Divers*, p. 62.

² GIDE, *Théâtre*, p. 147.

³ GIDE, *Œdipe*, p. 282.

⁴ Gide cité par MASSIS, *Jugements*, II, p. 11.

⁵ GIDE, *Journal des Faux Monnayeurs*, p. 137.

peut être soit ¹ », on sort de la vie. Celle-ci choisit sans cesse. Perplexes, Édouard et Lafcadio ignorent la douleur, tandis que les tourments déchirent Stravroguine.

Le parti pris théâtral répugne à Gide pour deux raisons également valables. Toutes deux pourtant nient la cohérence de la personne. En effet, l'action, que Gide trouve toujours vulgaire, serait seule capable de maintenir l'unité humaine. Comme les poètes enfin, Gide voudrait vouer son souci au *moi* éternel et cependant dérouler la diversité des démarches de l'âme et de l'esprit.

Cette double ambition qu'on estimera peut-être contradictoire n'apparaît pas dans la seule œuvre de Gide. Elle constitue le climat d'un genre et d'une époque. « Ce qui lui paraît essentiel [au romancier], c'est justement en quoi l'homme diffère des autres, ou plutôt en quoi le *moi* authentique refuse à s'intégrer dans le *moi* social, le *moi* en série ². » C'est par un artifice de la pensée cependant qu'on sépare ces deux *moi*, et déjà cette distinction dissocie la personnalité. Même si la matière de l'inconscient nourrit l'écrivain, il ne saisit aucune éternité quand il abat les cloisons qui enferment et déterminent la personne.

Fuyant toutes les occasions de cristalliser en des actes l'essence de l'être, le romancier est d'autre part « l'homme qui ne sacrifie rien, l'homme qui dit tout et qui suppose chez son lecteur une inépuisable complaisance ³ ».

On manquerait toutefois à l'équité en prétendant que le théâtre refuse toujours d'ouvrir l'éventail des possibilités, qu'il hait ce que René Schwob appelle chez Gide « l'idolâtrie des contraires ⁴ ». Pour Ramon Fernandez, « il serait même plus juste d'attribuer aux personnages de Corneille qu'à ceux de Dostoïevski cette simultanéité des contraires que Gide découvre, non sans quelque peine, chez le romancier russe ⁵ ».

Cette ambivalence ou cette polyvalence des sentiments, c'est dans l'action qu'elle trouve sa réalité. Tel écrivain veut préserver la pureté du *moi* dans son essence. Par amour de ce qui est complexe, il éclaire les forces contraires du *moi* en imaginant qu'elles s'annulent l'une l'autre. Il tue ainsi le personnage. Comme celles de la poésie, les tendances du roman paraissent donc antidramatiques à un point extrême. Si l'on efface la notion de personnalité, le corps que l'acteur offre à une fiction n'a plus de raison d'être.

La plus méchante pièce de théâtre contient toujours des éléments actifs de synthèse par le simple fait qu'existent des personnages sans fissure. L'art dramatique court donc un réel danger à l'heure où le décri humilie toute volonté constructrice. Le roman veut à la fois peindre la complexité de la vie et garder sa force de création. Mais aucune loi précise ne le guide. Il n'est retenu ni par les contraintes de la prosodie ni par les exigences du personnage. Il s'efforce « d'exprimer

¹ Gide cité par ROUSSEAU, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 267.

² Jaloux dans *Problèmes du Roman*, p. 30.

³ Angles, *ibid.*, p. 112.

⁴ SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 37.

⁵ FERNANDEZ, *André Gide*, pp. 27 et 28.

cet immense monde enchevêtré, toujours ébaugeant, jamais immobile qu'est une seule conscience humaine et, ajoute François Mauriac, il s'épuisera à en donner une vie simultanée ».

Vaine tentative sans doute, ennemie de l'art déjà dans son principe, contraire à la vie dont elle se réclame, car le roman immobilise toute cette fluidité pour en faire l'examen, l'isoler dans la durée comme le savant dans les laboratoires. La partie du réel que le dramaturge saisit d'une main ferme maintient au contraire son mouvement grâce à la cohérence du moi. Elle continue à vivre. Le roman rassurera donc la scène inquiète de sa solitude quand il saura reconnaître, comme F. Mauriac, que « l'art est par définition arbitraire et que même en n'atteignant pas le réel dans toute sa complexité, il est tout de même possible d'atteindre des aspects de la vérité humaine, comme l'ont fait au théâtre les grands classiques français ¹ ». On ajouterait volontiers que le talent littéraire touche à la vérité humaine dans la mesure où il impose des bornes à son ambition.

Varié constamment les éclairages et les perspectives constitue souvent aujourd'hui la preuve du talent. L'excès d'analyse conduit néanmoins à la mort. « C'est bien parce qu'il ne vivait plus, déclare Gide, que Proust a pu s'y livrer ². » Aussi l'extraordinaire tristesse qui enveloppe la *Recherche du Temps perdu* mérite-t-elle le respect. « L'idée de la mort, dit Proust, me tenait compagnie, aussi incessante que l'idée du moi ³. » Comme celle de Gide, la personne de Proust occupe l'univers, justifie l'œuvre et la rend précaire. En effet, l'absolue puissance du *je* du romancier supprime la réalité de ses créatures et réduit en poussière les fantômes d'acteurs.

Le personnage sort vaincu de cette aventure intérieure, car l'anti-dramatique atteint chez Proust son plein épanouissement. La duchesse de Guermantes ou M^{me} Swann ne jouissent pas de la liberté de la vie. Prisonnières de l'auteur, elles sont représentées « non pas au dehors mais en dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels ». Elles portent les cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage. Comme des astres, elles accomplissent des révolutions autour d'elles-mêmes, autour des autres et autour du romancier. Le jeu des combinaisons devient infini.

Proust se défend, il est vrai, d'avoir détruit la réalité des sentiments et des personnages. « Ce que je remarquais de subjectif... n'empêchait pas que l'objet pût posséder des qualités et des défauts réels et ne faisait nullement s'évanouir la réalité en un pur relativisme ⁴. » Mais ce réel, mouvant comme la vie, n'accepte pas la fixité du personnage construit. « L'idée, étant l'arrêt de la pensée, toute reconstitution de sa mobilité paraît superficielle ⁵. »

Jamais la solitude humaine ne fut plus dense que sous ce ciel vide. Jamais personne n'y connaît autrui. Sans cesse le plateau de la scène

¹ MAURIAU, *Le Romancier et ses Personnages*, pp. 118 et 152.

² GIDE, *Divers*, p. 43.

³ PROUST cité par MASSIS, *Le Drame de Marcel Proust*, p. 155.

⁴ PROUST, *Le Temps retrouvé*, II, pp. 257 et 74.

⁵ FISER, *op. cit.*, p. 80.

affirme la communion humaine, alors que Proust sans cesse établit des cloisons. Cette femme, « je l'avais connue à diverses reprises, en des temps différents, où elle était une autre pour moi, où moi-même j'étais autre, baignant dans des rêves d'une autre couleur¹ ».

Chaque personnage bénéficie donc du seul pathétique que lui accorde la durée, mais il renonce au tragique d'une confrontation avec un autre homme. Le spectateur assiste aux morts successives qui constituent un personnage et, pour Julien Green, « la succession d'êtres qui composent notre personnalité est nécessairement une succession de morts² ». « Depuis mon enfance, dit Proust, j'étais déjà mort bien des fois. »

La subtilité avec laquelle on décompose un caractère n'offrirait donc point d'avantages, hormis l'élégance et la minutie de l'opération elle-même. Elle dissout la personne, récuse le tragique, s'oppose à la vie. Proust en fait l'aveu. Il décrit tout d'abord l'orbite prescrite par la durée aux créatures « qui se sont tellement transformées qu'elles ne se ressemblent plus sans avoir cessé d'être, — justement parce qu'elles n'ont pas cessé d'être, — à ce que nous avons vu d'elles jadis ». Mais ces changements des existences qui flottent dans la durée ne peuvent être fixés par l'artiste. Toute tragédie se tait. L'épée ne blesse pas les fantômes. « Reconnaître quelqu'un, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui est, c'est un être qu'on ne connaissait pas, c'est avoir à percer un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est au reste comme la préface et l'annonciateur. »

On connaît ceux qu'on aperçoit dans la vie en de rares minutes, feux intermittents d'un phare. Ces moments eux-mêmes restent étrangers l'un à l'autre. D'une apparence de Mme Swann à l'autre, « je ne pouvais pas plus sauter que si j'avais eu à quitter une planète pour aller dans une autre planète que l'éther en sépare³ ».

Proust veut accorder une réalité au temps, mais il faut que cet arpenteur de l'insaisissable établisse quelques bouées dans le fleuve. Chacune de ces dernières est une partie morte de la personnalité. On ne mesure toutefois pas la vie avec la mort. Le théâtre a raison sans doute de se moquer du temps qu'accompagnent l'indifférence, l'oubli, les intermittences du cœur. Il protège ainsi les passions. Il permet qu'un sentiment soit ressenti, combattu, accepté par plusieurs êtres humains. Mais l'amour, qui garde une réalité objective sur la scène, est « chez les modernes une variation du moi... ce n'est presque pas une relation entre deux êtres⁴ ».

Certes, Proust accorde un champ immense à l'angoisse de l'esprit, puisque la mort est partout visible dans la vie. Dans l'ordre littéraire, il propose au roman d'infinies perspectives. Sa patiente douleur a

¹ PROUST, *Le Temps retrouvé*, II, p. 181.

² GREEN, *Journal*, II, p. 38.

³ PROUST, *Le Temps retrouvé*, II, pp. 247, 91, 110 et 182.

⁴ SAURAT, *Modernes*, p. 44.

montré ce que Bourget par exemple n'avait qu'entrevu en écrivant : « La personne morale, celle dont nous disons *moi*, n'est pas plus simple que le corps lui-même ¹ ». Constamment, il cherche à faire surgir les *moi* dispersés dans une même âme, à faire jouer leurs reflets. « Swann et je sont deux moments d'un même homme, deux apports si l'on veut d'une seule personnalité que les circonstances ont simplifiées ² ». Avec plus de talent et d'ambition qu'aucun autre, Proust ébranle l'édifice métaphysique qui supporte à la fois la vie et le théâtre. Il veut nous persuader que selon le mot de René Boylesve « toutes les divisions établies sont arbitraires ». Ce dernier nous propose une tentation inconnue avant le XX^e siècle, car « l'unité, surtout dans le domaine moral, est le comble de l'artificiel ³ ».

Si l'individu ne représente qu'une valeur fictive, il faut déplorer « l'absolue impuissance de projeter en dehors du moi la volonté de l'effort vers un idéal ⁴ ». La mémoire n'est pas une conscience active. Il est plus difficile de découvrir le principe d'unité du *moi* que de faire son analyse spectrale. Employée à l'état pur, l'introspection est dangereuse pour le roman, fatale au théâtre. Proust a cru dissocier la personnalité, mais la vie, la morale et la tragédie proclament la faillite de cette désintégration. Il suffit qu'un personnage marche et dise : *je veux*, même d'une voix mal assurée, et, plus modestement encore : *tel est mon nom*, pour que l'individu ne craigne plus d'être dispersé. « L'analyse, en effet, retient les éléments de la personne moins le principe unificateur ; elle discute à perte de vue sur l'action alors que seule l'atmosphère de l'action — laquelle est loin d'être transparente à l'esprit — fait germer sur l'action des idées adéquates ⁵ ».

Ouvrant les portes de l'inconscient, la psychologie contemporaine offre au roman les terres de la nuit. Mais elle le contraint aussi à imiter sa perpétuelle analyse. Elle condamne l'écrivain au *je*. Cependant le *moi* souterrain ne date pas d'hier, l'âme humaine était un labyrinthe avant notre époque. L'acte reste moins grossier qu'il n'apparaît aux contemplateurs, plus lourd aussi de contradictions. Souvent il signifie ce que l'esprit n'avoue pas. Si le dramaturge et le romancier, créateurs de vie, supposent admise l'unité du personnage, ils ne croient pas pour autant « au dogme de la continuité des caractères, base de la psychologie des peuples méditerranéens ». En effet « qu'est-ce qu'un coup de théâtre dans une pièce de Molière ? C'est une action pour laquelle le héros produit un nouveau trait de caractère plus saisissant que tous les autres alors que nous pouvions croire la scène close ⁶ ».

La menace que l'orientation actuelle du roman fait peser sur le théâtre ne réside pas dans son amour de la complexité, mais dans le fait qu'il récuse l'action comme moyen de connaissance. La personnalité dès lors flotte. L'individu se brise.

¹ JALOUX, *L'Esprit des Livres*, p. 128.

² *Hommage à Marcel Proust*, p. 175.

³ JALOUX, *op. cit.*, p. 158.

⁴ Middleton Murry dans *Hommage à Marcel Proust*, p. 251.

⁵ FERNANDEZ, *Messages*, p. 92.

⁶ LEFÈVRE, *Une heure avec*, p. 241.

« En achevant de détruire la notion traditionnelle de l'homme classique, [notre époque] ne prétendait pas abolir, comme il a pu le paraître, toute notion de l'homme, mais en créer une nouvelle. » Détruire cependant n'est pas créer. Si minutieuse soit-elle, l'analyse n'atteint pas la vie. « Non seulement on ne parvient plus à se dominer, mais encore on ne sait plus se connaître ¹. » Le mystère n'est pas entamé. Après Proust, Gide, Huxley, Lawrence, Joyce, on n'a pas le droit de mettre la main sur la bouche de Ribemont Desaignes qui déclare : « Qu'est-ce que c'est grand, fort, faible ? Qu'est-ce que c'est moi ? Connais pas, connais pas ². »

C'était une illusion aussi de s'imaginer qu'on pourrait avec les débris de la personnalité bâtir un nouveau tragique. Le théâtre de Pirandello encourage-t-il les vastes espoirs de Benjamin Crémieux qui se demande si « au comment agir de Stendhal ou de Barrès, au romantisme de l'action, il allait se substituer un romantisme de la connaissance et si tout le tragique de la vie serait contenu dans cette interrogation *qui suis-je ?* » Une introspection systématique dilue nécessairement le drame. D'autre part, le moi-univers de l'écrivain ou du poète contemporains emprisonne le personnage réduit à l'état de reflet.

L'hygiène eût conseillé au théâtre de réagir, car la désagrégation du moi provoque sa mort. Un paradoxe voulut cependant qu'il contemplât ces dissections avec complaisance et même un peu d'envie. Comme certains valétudinaires finissent par trouver du charme à leurs maladies, il crut pouvoir transposer sur la scène des personnages en points d'interrogation. L'enthousiasme s'écria même : « Rien de plus Théâtre en effet que ce problème, rien de plus complexe et de plus riche en jeux d'échos et de reflets ³. » Ce thème donnerait au présent siècle sa couleur et son originalité. « Le théâtre de la personnalité, opposé au théâtre social d'hier, [était] une formule qui s'adapte à presque tout l'art contemporain et qu'on [pouvait] annoncer sous ce titre : le théâtre de demain ⁴. » Quand Bernstein, tenté par les astuces du roman, refléta ses personnages dans *La Galerie des Glaces*, François Mauriac prit le pouls de la mode. « Le problème de la personnalité est dans l'air, comme on dit, il est sur les planches, grâce à M. Luigi Pirandello, et M. H. Bernstein l'introduit enfin au Gymnase. » Un peu sévèrement et comme si *Chacun sa Vérité* ou *Henri IV* présentaient des caractères enfin plus nuancés que ceux de *Don Juan* ou de *Phèdre*, le romancier conclut : « Le personnage « tout d'une pièce » n'existera bientôt plus, même dans les revues de Rip ⁵. »

Les vapeurs d'un succès trop rapide se dissipant, on vit bien que c'étaient les spectres de l'habile Italien qui n'avaient qu'une pièce. Mais Paris se nourrissait de moi dédoublés. Le vaudeville même en offrait sous forme de pâtisserie, puisque *L'Eternel Printemps* de

¹ CRÉMIEUX, *op. cit.*, pp. 159 et 76.

² BRETON, *Les Pas perdus*, pp. 93 et 94.

³ *Revue de Paris*, 1925, II, p. 905.

⁴ *Débats*, 8 août 1921.

⁵ MAURIAU, *Dramaturges*, p. 37.

H. Duvernois et M. Maurey est une « comédie charmante sur un cas de névrose et de double personnalité ¹ ».

Ceux-là mêmes qu'un talent solide prédisposait à la comédie de mœurs cédaient au caprice du moment. Avant de pétrir la bonne pâte de *Topaze* et d'assaisonner l'aïlooli de *Marius*, Marcel Pagnol s'amusa dans *Jazz* avec des reflets. Encore ne prévoit-il qu'un seul fantôme, « c'est même en cela, dit Rouveyre, que réside l'originalité de l'auteur vis-à-vis de ses collègues en pièces de théâtre... En général, on pratique le fantôme sur une plus large échelle ² ».

P. Dotz, l'auteur de *L'avons-nous tuée?* contraint sur la scène les personnages au suicide, car « ceux que nous nommons les autres ne sont que des fantômes créés par nous-mêmes, apparus un instant sur [un] mur d'apparences ³ ». Il est vrai que René Bruyez avec *Le Conditionnel passé* compose une œuvre intéressante et que Gabriel Marcel dans *Le Regard neuf* aborde le problème avec une sûre intelligence.

C'est cependant Pirandello, ce danseur de pointes, qui permet de mesurer à quel point l'art théâtral s'accommode de personnages qui n'en sont pas. Son incontestable adresse prouve tout d'abord combien reste pauvre cette gamme dramatique. Il ne faut point confondre astuce et profondeur. Pierre Brisson a bien raison de voir dans ses œuvres « des comédies de ruse autour des questions graves. Elles évitent et suggèrent l'essentiel, demeurent presque toujours flottantes et s'enveloppent de prudence ⁴ ».

Avec ses *Masques*, ses dédoublements et transferts de la personnalité, Pirandello n'apporte aucun élément positif qui permette au tragique de se nouer. Pour Benjamin Crémieux, *Henri IV* reste « la tragédie du moi successivement nié et renié, la tragédie de la conscience avec la vie ». Mais quand et comment le *moi* se recompose-t-il, abandonne-t-il l'insistance d'une vie subjective? Si « le conflit pirandellien type est un conflit unilatéral », il est difficile d'imaginer un drame où les héros fuient sans cesse devant eux-mêmes et autrui. Le tragique doit avoir disparu si « l'on ne voit pas de personnages opposant leurs volontés ou leurs passions ».

Au poète de la destinée, accordons l'éloge que mérite sa noble ambition, mais le centre du problème pour Pirandello, c'est « la lutte incessante de la forme et de la vie ». Or « l'homme ne prend conscience de la vie qu'en lui donnant une forme et la vie ne consent à s'arrêter dans aucune forme ⁵ ». Nul tragique ne peut s'accrocher à cette question, même si elle est posée de manière à donner le vertige. Le problème est anté-théâtral ou para-théâtral. Il inquiète le dramaturge sans toucher des personnages qui ne sont pas vraiment nés. Comme d'autres grands contemporains, mais avec une habileté qui exclut l'angoisse, Pirandello songe au créateur plutôt qu'à ses créatures. D'autres avaient prouvé

¹ *Débats*, 27 avril 1925.

² *Mercure de France*, 1927, CXCIII, p. 675.

³ *Débats*, 17 janvier 1927.

⁴ BRISSON, *Du Meilleur au Pire*, p. 166.

⁵ Crémieux dans *Théâtre complet de Pirandello*, pp. 52, 22, 31 et 321.

qu'un poème et un roman purs sont des rêves de l'esprit. Il démontre en dansant sur la scène que toute tragédie demeure inconcevable.

Les effets d'optique se substituent à l'individu. « On ne voit pas, dit Gabriel Marcel, que [ce dernier] soit susceptible d'éprouver ces démembrements, ces dislocations intérieures, qui nous apparaissent comme la figure intellectuelle de la souffrance¹. » Quoi qu'il en soit, si le théâtre veut jouer longtemps ces petits jeux, il récoltera de maigres moissons. On lui offre un seul sujet, des personnages sans passions, ni scrupules, ni remords, mus par les ficelles du vaudeville, car les situations remplacent les sentiments.

L'art dramatique, accrochant son char à ceux de la poésie et du roman, poursuit en vain des fragments du moi rompus par le temps ou mystérieux dans leur essence. Dans cette aventure, il perdra le sens du péché, ce pain de la tragédie. En effet, « le moderne n'a pas le sens de la responsabilité. Le moi qui a accompli un acte quelconque ne survit guère à cet acte² ». La rigueur de ses moyens, l'incarnation du personnage ne permettent pas au théâtre de traiter un problème qu'il suppose résolu. Il ne dépassera pas l'agrément du pittoresque si « dans le manque de continuité de leurs états émotifs [il voit] non quelque chose à déplorer, mais quelque chose de curieux et d'amusant³ ».

Abandonnant les fantômes, il installe aussi l'inquiétude de l'existence dans de petits Hamlets qu'on simplifie pour les besoins de la cause, afin qu'ils se souviennent seulement d'être ou de ne pas être. L'hamlétisme — le mot est de Claude Berton — met une auréole sur nombre d'âmes sans consistance. Voulant assouplir la notion trop rigide de la personnalité, l'hamlétisme l'a souvent affadie et tous les *Mariage d'Hamlet*, les *Je suis trop grand pour moi*, les *Bobard*, les *Couronne de carton de Sarment*, ont promené un peu trop longtemps leurs brumes sur la scène.

La fin du XIX^e siècle déjà s'éprenait d'une complexité que l'acte brutal corrompt. « Il y a du Hamlet dans chacun de nous, écrit Paul Bourget, de ce principe douteux, inquiet, qui raisonne au lieu de frapper, et chez qui l'événement extérieur n'est qu'un contre-coup très diminué de l'événement intérieur⁴. »

Au cours de l'autre guerre, le souffle d'un héroïsme actif passa sur l'homme. La nécessité de vivre nous arrachait à l'agrément de la contemplation. Mais le sage Doumic regrettait d'anciennes complexités, car « Hamlet était pour nous le type de l'homme moderne⁵ ». On s'obstina donc à construire des Elsenour avec des bulles de savon. Vellétés, évasions, faux départs cherchaient des excuses dans leurs nuances. D'une main émue, l'on tenait les valises vides de l'inquiétude.

Mais l'angoisse diffuse ne représente pas toujours une richesse. Le théâtre accueille avec méfiance toutes ces nuées. « Les perplexités de l'irrésolu, le plus souvent d'origine pathologique, ont rarement une cause réelle et démontrable. En outre leur processus est monotone,

¹ *Nouvelle Revue française*, 1924, XXIII, p. 40.

² SAURAT, *op. cit.*, p. 101.

³ Huxley cité par SAURAT, *op. cit.*, p. 240.

⁴ BOURGET, *op. cit.*, p. 322.

⁵ *Revue des Deux Mondes*, 1915, XXV, p. 450.

obscur, sans conclusion. C'est un perpétuel recommencement ¹. » Pour donner du relief à ces ombres, il faut que les comparses de ces pâles héros sacrifient à l'action.

Si l'inquiétude d'après guerre ne peut fragmenter une personnalité qu'emprisonne le corps de l'acteur, elle la résorbe ou elle la transforme. Elle la décolore. L'acte lui fait peur. Mais la fatigue s'empare vite du spectateur contemplant ces héros gris qu'un lyrisme, vague lui aussi, ne fortifie pas. « Trop de soupirs et autour de trop peu d'action » dans *L'Invitation au Voyage* de J.-J. Bernard. Le dramaturge ignore peut-être que « le roman est une chose et [que] le théâtre en est une autre ² ».

À tel moment de l'entre-deux-guerres, on organisa des pèlerinages de la fatigue contemporaine à Elseneur. Fragiles cortèges et ombres vaines. Le personnage-type de Sarment change de nom et de cadre ; sa petite âme un peu triste, à peine gaie, s'engluie dans une sorte de confiture en laquelle on peut voir de la poésie. « C'est tout le contraire d'un héros. Ni tragique, ni comique. » Bernstein lui-même, dont les drames gardent en général la solidité du beefsteak, incline son talent au vent de la mode. Il écrit *Le Jour* et « voilà un deuxième Hamlet ³ ». La pièce est l'œuvre habile d'un technicien du théâtre. Elle reste toutefois un roman dans le corset d'une tragédie.

En général, ces petits-fils d'Hamlet refusent de porter la cravate romantique. Ils éloignent les orages du cœur avec un peu de gouaille. Les *Zouaves* de Zimmer, le *Bobard* de Sarment crachent un peu sur leur émotion. « Nous sommes parvenus à une sorte de romantisme humoristique et de lyrisme facétieux. Tous nos jeunes hommes, écrit avec honneur Gaston Rageot, sont des René qui font au lieu de phrases des pirouettes ⁴. »

Même si cette inquiétude n'est pas sans charme, ni les œuvres qu'elle suscite sans intérêt, les personnages de ces drames ne vivent pas à leur aise au théâtre. Ils sont privés de tous les commentaires du romancier. Plus ils sont indécis ou rêveurs, plus ils auraient besoin d'un directeur de conscience.

Les reflets de Pirandello, les découpages de certaines pièces de Bernstein qui poursuivent les fragments du moi, les héros incolores de l'inquiétude, toutes les maladies de la personnalité conviennent mal à l'art dramatique qui doit maintenir la cohérence même dans la complexité. Quand le théâtre imite le roman, sa gaucherie éclate. Il lui faudrait réagir. Hélas, c'est son rival qui détermine la météorologie littéraire.

¹ Berton cité par DANIEL-ROPS, *Notre Inquiétude*, p. 78.

² *Revue des Deux Mondes*, 1924, XX, p. 467.

³ M. MARTIN DU GARD, *Soirées de Paris*, pp. 25 et 125.

⁴ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 190.

LAISSE DONC LES DIEUX TRANQUILLES

Si tu les sursatures, il te foutront quelque jour un coup de pied quelque part dont tu ne te relèveras pas ¹.

Plus il est ouvrier, et minutieux technicien, plus il lui faut se croire métaphysicien, général, pape ².

Dans *Judith*, dans *Sodome et Gomorrhe* surtout, le sourire de Giraudoux s'efface parfois devant la terreur de Dieu, mais en une époque où pullulent les mages parmi les ruines des vieilles religions, le poète d'*Intermezzo* fait preuve d'une grande pudeur métaphysique. En des pages excellentes sur *Dieu et la Littérature*, il accorde que tous les quatre cents ans surgit un Claudel pour chanter des hymnes. Pour celui qui doute, Dieu a préparé les stations d'un pèlerinage. L'âme septique pourra « dissoudre dans la neige ou la pluie son âme pourrissante ou la conserver au soleil de [Sa] nature et de [Sa] révélation ». Mais, dit Dieu, « on n'a pas d'intrigue avec la foi ni avec moi. Si [l'écrivain] fait douter ses personnages, c'est qu'il n'est même pas capable de douter de lui-même ³. »

Comme le ebarron ou l'ébéniste exercent un métier, il faudrait que les poètes s'occupassent du leur au lieu de se vouer à l'alchimie. Hélas, ceux qui ont collé des ailes sur leurs épaules terrestres, les prêtres noirs, les théopathes multiplient incantations et formules. « Et si Dieu n'aimait pas ça ⁴ », dit Gabriel Audisio. « Ce qui plaît à Dieu, reprend Giraudoux, c'est donc non pas que l'écrivain se consacre à la publicité divine et vante les arbres, les fleuves, les délices d'âme par rapport à Dieu, pour qui Il ne les a pas faits, mais par rapport aux hommes auxquels Il les a destinés, c'est-à-dire use de la comédie, de l'idylle et de la tragédie et du roman mondain comme de miroirs ou de fards pour sa vie propre ⁵. »

Cette modestie d'esprit soutient la tragédie. Dans le trouble des passions humaines, celle-ci désire le calme des dieux. Olympe, Sinai, Golgotha : ses héros exigent une solide mythologie. Le grand cothurne ne marche librement ni parmi les hérésies, ni parmi les incrédules.

Sans craindre les lieux communs, qu'on invoque tout d'abord la muette présence du public auquel le théâtre doit songer et l'on verra la tragique s'évanouir dans l'incertitude des religions du jour. Les malheurs d'Oreste ou d'Athalie supposent que le poète et la foule prient

¹ FARGUE, *Sous la Lampe*, p. 120.

² PAULHAN, *op. cit.*, p. 169.

³ GIRAUDOUX, *op. cit.*, p. 160.

⁴ Audisio dans *Exercice du Silence*.

⁵ GIRAUDOUX, *op. cit.*, p. 158.

un même Dieu. « Depuis longtemps je ne vois plus le salut de la poésie et de l'art en général que dans une nouvelle communauté de la croyance humaine ¹. » Le dramaturge ne peut confier à Dieu le rôle d'un figurant. Il ne croit pas que la poésie du XVII^e siècle soit « une mécanique des passions appuyées par un Dieu qui est bien le *deus ex machina* ² ». Mère de la morale, du remords et de l'angoisse, la divinité occupe tout le théâtre. Elle se manifeste dans la lumière de la rampe entre le spectateur et le poète, dans les coulisses et sur la scène où elle élève le fait divers à la dignité tragique.

L'incrédulité et la franche négation engendrent certain pathétique dont on ne nie pas la grandeur. Mais ce que le drame ne supporte pas, c'est l'hérésie. Il hésite devant tous ces poètes et ces romanciers qui bâtissent leurs propres autels. Jules Romains, Valéry, les surréalistes, Gide sont des fondateurs de religion. D'autres encore s'essaient à cette entreprise. Un jeune personnage de Salacrou ne s'écrie-t-il pas : « Dieu dort ? A-t-il seulement créé, en vérité, créé les hommes ? Ne sommes-nous pas seulement le rêve affreux qui trouble le sommeil de Dieu ?... Dieu dort ? Dieu rêve ?... Il faut éveiller Dieu ³ ».

On espère que ce *Casseur d'assiettes* heurtera du front la puissance d'un dieu, quel que soit son nom ou sa forme, sinon toutes les assiettes sur toutes les scènes du monde voleront en éclats. A moins qu'on ne divinise le visible, à la façon de Jules Romains :

*De grandes bêtes remuent
Des théâtres, des casernes
Des églises et des rues
Et des villes
Qui seront des dieux réels
Parce que c'est notre rêve ⁴.*

Mais cette nouvelle religion fond le tragique dans le lyrisme, enlève sa précision au crime comme au sacrifice. Les héros ne craindront plus les dieux qu'ils ont bâtis. Ils doivent faire effort pour découvrir le divin dans le béton et l'acier des architectures. Aucun principe préexistant ne donne plus un sens à leurs malheurs. Ils sont les pères de leurs dieux.

*Nous ne pouvons aimer qu'un Dieu plus jeune que nous
Qui ne nous a pas créés et que nous créons.*

Dès lors, personne ne durcit cruellement la destinée de l'homme. Personne n'en a pitié. Il faut un Zeus pour construire une *Machine infernale*. Toutes les fatalités flottent dans l'avenir. Comme les théologiens, la tragédie sans indulgence n'accepte pas qu'on ne « crée pas de dieux pour qu'il y ait une morale, mais une morale pour qu'il y ait des

¹ Audisio dans *Poésie* 42, n° 3, p. 71.

² Tavernier dans *Confluences*, n° 5, p. 577.

³ SALACROU, *Théâtre*, I, p. 33.

⁴ Romains, *Vie unanime*, cité par CUISENIER, *op. cit.*, p. 48.

dieux¹ ». Elle n'aime pas que les hommes dans l'image des dieux retrouvent la leur, que tout mystère soit dénoué. Cette sorte de panthéisme institué par J. Romains absorbe le rire et les larmes. La hiérarchie des dieux que détermine la superficie des villes n'est plus que le reflet de la société. Nous nous adorons nous-mêmes dans ce que nous avons créé. En effet « c'est au sein de la grande ville, donc du plus grand dieu, que ce sentiment des limites du moi prend la forme la plus complexe et la plus inquiète² ».

Quand les dieux de Jules Romains se penchent sur le drame de l'individu, ils paraissent trop proches, trop chargés de matière, semblables aux géants que les Olympiens soumièrent pour que fût ordonné le chaos. Tels de ses héros reconnaissent « une divinité obscure, mais véritable qui se dissimule derrière la chair vivante et qui use de la différence des sexes pour proposer à chacun d'eux une idole proche et palpable³ ». Cette mystique de la vie, qu'une certaine grandeur ennoblit, ne propose cependant à l'homme aucune éternité et convertit en pathétique la tragédie. Aux sensations, celle-ci préfère les sentiments, aux dieux unanimes les dieux personnels. Quand une religion permet un progrès spirituel dans toutes les activités de l'homme, elle enrichit le théâtre de mille possibilités.

Le dieu intérieur du surréalisme, impénétrable comme l'inconscient et qui pourrait bien confondre son mystère avec celui d'un moi ambitieux, n'aime pas davantage l'art dramatique. On a raison de voir dans le surréalisme « l'état naissant d'une religion avortée⁴ », de rappeler que « mots en liberté, écriture automatique, tant de tentatives récentes reposent sur une croyance qui appartient à la tradition occultiste⁵ ». André Breton tend ouvertement la main à Nicolas Flamel quand il déclare le processus de découverte artistique « inféodé à la forme et aux moyens de progression mêmes de la haute magie⁶ ».

Cette attitude de la poésie se révèle antidramatique et antithéâtrale. Elle l'est tout d'abord par « l'occultation profonde, véritable, du surréalisme ». « Il faut absolument empêcher le public d'entrer, si l'on veut éviter la confusion⁷ ». La foule qui se réunit au théâtre ignore en effet que « trouver le lieu et la formule se confond avec posséder la vérité dans une âme et un corps⁸ ». Elle perd donc son temps de façon puérole.

Si l'on admet, en une hypothèse absurde, que le surréalisme et presque toute la poésie contemporaine n'ont pas repoussé l'idée même du théâtre, celui-ci vivrait malgré tout sans honneur et comme un domestique dans la maison de la littérature. Aux mages, sincères ou non, il n'offre pas le prestige que revêtent les moyens de connaissance.

¹ Romains, *Manuel de désification*, cité par CUISENIER, *op. cit.*, pp. 55 et 56.

² CUISENIER, *op. cit.*, p. 239.

³ Romains, *Le Dieu des Corps*, cité par CUISENIER, *op. cit.*, p. 298.

⁴ GRACQ, *op. cit.*, p. 28.

⁵ BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, p. 106.

⁶ BRETON, *Arcane 17*, p. 154.

⁷ Breton cité par GRACQ, *op. cit.*, p. 37.

⁸ BRETON, *Arcane 17*, p. 41.

Sophocle n'est plus un vrai maître, car « le drame d'Édipe a pu exister, il est une des innombrables possibilités du hasard, mais le poème appartient seul à une véritable fatalité. Il a fallu une opération magique, selon Edmond Jaloux, pour que fût forgé un sonnet de Gongora ou de Mallarmé, un poème de Blake ou de Novalis...¹ »

Même si l'art dramatique cherchait à forcer les portes du mystère, élevant un autel au noir Osiris, il ne parviendrait pas dans les lieux interdits. En effet, le dieu adoré par les poètes est l'absolu de l'incréé que corrompt la création et qui ne suppose pas l'existence des créatures. « Englouti dans l'essence de la poésie », le Voyant « rêve qu'il règne au centre du monde et jouit des jeux infinis de l'univers », bien qu'il ait nié la réalité de cet univers. Dès lors « rien ne sépare plus l'homme de sa déification ; il plane comme un demiurge au centre de l'éther² ».

Eschyle a pris quelques précautions avec Prométhée. Il l'a maintenu sur le Caucase quand il lui promettait le salut, préservant ainsi la notion du tragique. Mais la plupart des écrivains d'aujourd'hui sont des Prométhées délivrés qui ont pris la place de Zeus sans livrer bataille. Le théâtre exige que le poète et les dieux ne soient pas confondus. Une fatalité ou une providence extérieure au héros lui accorde le malheur, l'espoir et le combat. Elles affermissent sa réalité.

Niant l'espace et le temps, la poésie d'aujourd'hui n'accepte aucun drame. Elle s'installe dans l'éternité. « Le salut n'est qu'une forme hybride, déclare Georges Bataille. Le salut n'est au fond que le principe de l'action (mettons du temporel) introduit dans l'ordre spirituel. Il faut l'y regarder comme un intrus³. »

On ne contestera pas la rigueur de cette pensée. Cependant toute tragédie dépend en dernière analyse d'un dieu qui s'incarne pour unir le fini à l'infini. Dans sa douleur ruissellent toutes celles des hommes. Aucune larme ne peut couler sur la scène sans la présence d'un Zeus, d'un Prométhée, d'un Christ et d'un Adam. La terre doit garder un parfum de paradis. Le ciel ne peut être absolument clos.

Malheureusement, les Prométhées du jour n'ont pu façonner des hommes, car leur univers restait intérieur. Ce doit être un simple oubli puisque « le poète est en mesure de prévoir les développements de l'œuvre divine et d'en réaliser à l'avance dans ses poèmes le total épanouissement⁴ ». Au reste, la révolte les inspire moins que l'ambition. Ils n'abattent pas des dieux auxquels ils ne croient plus. Ils prennent leur place. Selon leur imprudence et leur tempérament, ils hésitent entre l'état divin, l'angélisme ou Satan. Mais l'esprit conçoit sans peine que Dieu, meilleur créateur, reste aussi meilleur dramaturge et meilleur romancier que ces démons ou ces divinités occasionnels. Jacques Rivière en faisait la remarque : « Même lorsqu'il ne s'agit plus de pénétrer le secret des choses, mais seulement d'inventer des personnages et des

¹ *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 13.

² Carrouges dans *Domaine français*, pp. 432 et 433.

³ *Exercice du Silence*.

⁴ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 173.

événements, même dans le roman, le christianisme donne à ceux qu'il inspire un pouvoir spécial et comme une avance en profondeur ¹. »

Au paysan, au guerrier et au mendiant, les dieux des grandes religions accordent de jouer leur rôle sur le *Théâtre du Monde*. Ils les punissent ou les récompensent et Calderon se fit le secrétaire de cette poésie divine. Mais le mage d'aujourd'hui flotte dans l'éther. Il perd dans le silence sa passive perfection.

*Le calme reviendra lorsqu'il verra le Temple
De sa forme assurer sa propre éternité* ².

Dans le vide meurt la tragédie. La solitude, compagne du poète, lui fait oublier les hommes qui furent ses frères. Mais aucune ascèse ne le rebute. Il sacrifie encore les mots, reflets terrestres. « Il suffit que le langage soit privé de sens pour que tout le soit et que le monde devienne absurde ³. » La nuit ou le silence alors l'effraient. Il veut prouver son pouvoir par le verbe. « A son tour l'homme fait le créateur, le démiurge pour ne pas s'ennuyer à mourir ⁴. » Il n'engendre pas pour autant un univers neuf et n'offre que l'image de celui que nous connaissons. Il ne colorie même pas l'œuvre de Dieu. Jean Wahl note que « certaines tendances réalistes » le font hésiter « à définir la poésie par cette création du monde ⁵ ».

La démesure de l'esprit donne de dangereux conseils au poète. Soudain il s'imagine que la matière l'appelle à l'aide pour « qu'il la remplace dans la hiérarchie cosmique que la Faute a bouleversée ». L'ambition est belle de reconquérir le jardin d'Eden, mais le refus du réel reste antidramatique. La tragédie trouve au contraire que la création de Dieu lui convient. Elle taira son cri si, dans sa vie terrestre déjà, l'homme n'est plus tenté par le mal, si la sainteté saisit chacun tout vif. Pierre Emmanuel constate combien reste malaisée l'« expérience viscérale du monde et du moi ». Il oppose tragédie et poésie. « Le mythe d'Orphée a été consommé, consciemment ou non et sous des dehors différents, par Novalis et Nerval », mais il faut déplorer, dit-il, que « le côté dramatique nous en dérobe le côté ésotérique et poétique ⁶ ». La tragédie paraît une pacotille de bazar à ces métaphysiciens. D'autres croient que leur fuite dans le rêve rejoint l'éternité. Pour eux, comme pour Nerval, « une vie nouvelle commence, affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort ⁷ ». Bain d'eau pure où se détendent les fatigues de la terre. Bonheur sans action. Mais le théâtre ne peut se passer du talent et de la patience de la mort, ce metteur en scène de Dieu. On n'émeut pas celui à qui l'horloge ne répète pas que le temps est court.

¹ MASSIS, *Jugements*, II, p. 98.

² Queneau dans *Exercice du Silence*.

³ Camus dans *Poésie* 44, n° 17, p. 16.

⁴ Fumet dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 42.

⁵ Wahl, *ibid.*, p. 23.

⁶ EMMANUEL, *op. cit.*, pp. 77 et 82.

⁷ BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 360.

Quoi qu'il en soit, la scène du monde et celle du théâtre seront désertes si tous les poètes se cloîtent dans leur Olympe ou leur Paradis. Aujourd'hui les Zeus sont plus nombreux que les hommes, car celui « qui n'a jamais tenté de se faire semblable aux Dieux, c'est moins qu'un homme ¹ ». Mais si l'art dramatique admire la souffrance de Prométhée, que fera-t-il des petites divinités d'aujourd'hui, glacées comme des étoiles ?

On craindra davantage encore les anges qui trahissent à la fois le ciel et la terre. Soucieux d'orthodoxie, l'abbé Brémont n'accordait à la poésie que le second rang, la prière restant la première servante de Dieu. Il distinguait leurs travaux et leur essence, mais, dans sa tendresse indulgente, il conseillait néanmoins « à l'activité poétique de se modeler autant qu'elle le peut sur l'état de prière et de se hausser jusqu'à elle ² ».

Si l'on imagine que la poésie contient et définit tout, plus vaste que le Dieu qu'elle adore, on est emporté à la fois par « un désir de création et une volonté d'oraison contradictoires ³ ». Nombre de bons esprits ont condamné justement cette mystique qui ne consent pas au silence. « Ce n'est pas *MOI* que vous cherchez, mais un poème ⁴ », écrit avec force Max Jacob. Inutile de reprendre ce procès. La poésie se nie elle-même si elle parvient « à cette même contemplation sans objet, à cette pure présence ineffable vers laquelle s'oriente la mystique ⁵ ».

Toutefois, on ne blâme pas ici une ambition sacrilège. C'est le nombre de ces faux anges qui inquiète. Ils ont chassé de leurs poèmes la jalousie des amants, le dévouement des mères, la folie des guerriers. Ils ont perdu leur temps. Sans gagner le ciel, ils ont déserté le siècle. L'art dramatique se satisfait d'une foi solide, l'excès de la dévotion l'humilie, conduit l'esprit à le considérer comme un jeu futile alors qu'il est le miroir de l'homme. « Détourner vers soi-même l'expérience poétique ou l'expérience mystique, c'est offenser le cœur de Dieu et des choses et faire s'évanouir dans l'illusion tout donné réel ⁶ ». Certes, le théâtre qui développe ses œuvres sur des coordonnées terrestres ne succombe pas devant ce genre d'hérésie. Il ne peut malheureusement contraindre les mages à s'occuper de lui.

Les petits démons qu'invoquent les sorciers contemporains gambaderaient aussi dans la littérature sans causer beaucoup de dommage, si les prêtres noirs ressemblaient aux peintres du dimanche et vauquaient par ailleurs à leur métier de poète. D'une voix qui ne tremble pas, ils annoncent qu'ils vont tenter eux aussi la terrible expérience de Rimbaud. Le génie ne leur sert pas toujours d'excuse, mais ils savent que « *je est un autre...* signifie je est Dieu en puissance ⁷ ». Puisque le « scandale paie, ils inscrivent à leur programme le sacrilège et la profanation ⁸ ». Ils se

¹ Valéry cité par RAYMOND, *op. cit.*, p. 176.

² BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. 219.

³ Daniel-Rops dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 31.

⁴ *Exercice du Silence*.

⁵ BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 401.

⁶ MARITAIN, *op. cit.*, p. 61.

⁷ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 32.

⁸ GRACQ, *op. cit.*, p. 40.

damnent comme si le cahier des charges de leur profession le leur prescrivait. « Il me paraît que l'Art implique la fréquentation du démon et comme une sorte d'intimité profonde avec lui¹ », déclare un jeune prêtre noir. Tout cela parce que le mal existe dans le monde. Revêtus des blancs vêtements des enfants de chœur, d'autres habitent l'enfer sans le savoir, car « on en vient facilement à assimiler le vœu de magie discernable dans la poésie actuelle à une démarche mystique² ».

Après avoir salué l'authentique désespoir des grands sorciers de la poésie, on ne s'occuperait pas de ceux qui suivent la mode. Ces derniers ne deviendront pas les maîtres du monde ; mais leur impuissance même constitue un danger pour la littérature et singulièrement pour celle du théâtre. Satan est un méchant dramaturge. Il pervertit ce qui existe et sa faiblesse est de ne pouvoir offrir la vie. On a pu déclarer que « le poète ne crée pas ; il modifie, c'est pourquoi il est satanique³ ».

Si tel était le cas, celui qui écrit des tragédies ou des farces serait le moins compromis. Acceptant l'homme, il ne refuse ni Dieu, ni l'univers, car il lui faut donner à ses personnages à la fois la réalité humaine et le désir de l'éternel. Il ne commet aucun péché d'orgueil. Comme un enfant, il joue le jeu de la tragédie. Ouvrier, il sait modestement que « la création artistique ne copie pas celle de Dieu, elle la continue ».

La poésie méprise aujourd'hui la scène où s'agit l'action. Cependant, si on le considère sous son aspect le plus général, l'art « est tourné vers l'action, non vers la pure intériorité du connaître⁴ ». Mais, le souffle court, les jeunes sorciers interrogent sans succès l'absolu. Dans l'eau noire des marmites de la magie se reflète leur seul visage. Ils croient explorer un nouveau continent et, dit Jean Cassou, cette tentative est grande « mais elle ne peut conduire qu'au désespoir⁵ ». C'est ainsi qu'on découvre « l'impossibilité de faire coïncider le rêve avec la vie⁶ ». Il faut donc souhaiter qu'un proche avenir voie la poésie et le théâtre unis par l'amitié. Cette réconciliation assurerait le salut du second et guérirait la première. L'étroit plancher de la scène donne des leçons de générosité humaine dans le domaine métaphysique.

Certes, on ne saurait contraindre les futurs dramaturges à accepter un credo chrétien. Mais s'ils forgent eux-mêmes leur théologie, ils devront prendre de grandes précautions. Aucune des religions fondées par les maîtres de l'heure n'est encore assez précise pour supporter la tragédie.

Comme les incrédules trop sensibles pour renoncer au paradis, Rainer Maria Rilke « tend à suppléer par la poésie à la religion⁷ ». Sa grande tendresse se dissout dans un panthéisme qui confond les dieux et les choses. Elle croit acquérir quelque vigueur dans cet épanchement. Mais, déclare André Gide auquel cette remarque pourrait aussi s'appliquer, Rilke « ne quitte pas sa sensation et, si son cœur est tourmenté

¹ *Poésie* 44, n° 17, p. 59.

² BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, p. 126.

³ BRINCOURT, *Satan et la Poésie*, p. 26.

⁴ MARITAIN, *Art et Scolastique*, pp. 26 et 6.

⁵ CASSOU, *op. cit.*, p. 301.

⁶ GRACQ, *op. cit.*, p. 109.

⁷ ROUSSEAUX, *Littérature du XX^e siècle*, p. 242.

d'une soif d'absolu toute pascalienne, il ne souhaite pas trouver Dieu ailleurs que partout¹. La flûte du grand Pan accompagne de sa mélodie la mort de Narcisse. Elle ne scande pas la danse de la muse tragique. Solitude de l'âme qui ignore le malheur des hommes.

A ce tremblement du cœur s'oppose l'impassibilité de M. Teste, mais l'on n'espère pas non plus que son dieu sourie paternellement à la comédie humaine. Valéry désire tout d'abord éloigner indéfiniment l'idée d'un Olympe, même si Vénus ou Zeus revêtent la transparence d'un signe. Massis remarque qu'il « ne songe pas à jeter un pont — fût-il de fortune — sur le gouffre devant quoi il nous a conduits. Il se tient là, solitaire, indifférent...² ».

Cet esprit soucieux de discipline admet provisoirement ce qui rend son travail plus sûr. Les dieux donnent un cadre à l'univers comme la prosodie au poème. « Des Dieux?... Pardieu!... Il faut en somme se soumettre à une certaine contrainte, pouvoir la supporter, durer dans une attitude forcée...³ ».

Toutefois la tentation surgit bientôt. Teste bondira dans l'infini. « Comment dire à l'esprit : Tu n'iras pas plus loin... à moins d'être Dieu en personne?⁴ » Avant de consentir à sa propre déification, il élève un autel à la seule divinité qui refuse la tragédie des hommes. « Les choses du monde ne m'intéressent que sous le rapport de l'intellect : tout par rapport à l'intellect. Bacon dirait que cet intellect est une Idole. J'y consens, mais je n'en ai pas trouvé de meilleure⁵. » Vichnou, Indra, Cronos, le Dieu d'Abraham, celui des Incas, entretiennent des rapports avec l'humanité. Même s'ils panissent la vie, ils la tolèrent et le théâtre des actions humaines déroule ses péripéties. Mais Teste a choisi la seule idole qui fût antidramatique. Les aériennes architectures de l'intelligence établissent des passerelles dans l'azur où se promène le *Moi pur*, désormais divin. Orgueil et faiblesse. « Aussi pouvait-il créer le monde par soi seul et pour lui seul⁶. » La solitude à laquelle il condamne l'univers déshumanisé ne contient-elle pas l'aveu d'une infirmité métaphysique? Valéry-dieu refuse toute création particulière, les individus et les objets, les sourires d'enfant comme les roses. S'il cherche à inventer une matière, une seule ressource lui reste : « La création poétique s'efforce de coïncider avec la création du monde⁷. » Le sang de la Jeune Parque viendra « rougir la frêle circonstance. » L'être reste cependant une faute du non-être, tandis que le Christ d'une vieille religion, plus proche de l'homme, quitta son éternité sans remords. On peut mépriser les créatures qui agitent leur vie de fourmis dans un temps mesuré et rester poète, mais on ne peut entrer dans un théâtre. Est-ce grandeur ou vulgarité si ce dernier lie son destin à celui de la condition humaine?

¹ *Reconnaissance à Rilke*, p. 131.

² *Paul Valéry*, p. 122.

³ VALÉRY, *L'Idée fixe*, p. 173.

⁴ BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 15.

⁵ VALÉRY, *Variété*, p. 23.

⁶ LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 217.

⁷ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 121.

Avec beaucoup de justesse, on a vu dans le surréalisme une « mystique sans Dieu ¹ ». Mme Teste a dit « à M. l'abbé que son mari lui faisait penser bien souvent à un mystique sans Dieu ² ». Plus exactement, le prêtre noir et l'homme de verre se sont divinisés. Mais cette opération comporte certains dangers pour la réalité du monde et pour la vie des hommes. La plus légère critique qu'on puisse adresser à ces ébauches de métaphysique, c'est d'ignorer l'amour. On leur reprochera aussi sur le plan littéraire d'étrécir sans pitié le domaine de la poésie alors qu'elles se proposaient de l'enrichir ou de le purifier.

« Être, c'est créer », dit la foi de Claudel, tandis que les mages méprisent l'action, faux pli à la robe sans couture du néant. Claudel priant un Dieu qu'il n'a point créé n'a pas besoin de refaire le travail accompli pendant les sept jours de la Genèse. « Intérieurs au monde, nous nous ressentons extérieurs à Dieu ³ ». Déjà vivent les animaux et les plantes, déjà les hommes souffrent et travaillent. Le poète s'installe dans la tragédie avec le goût de l'éternité. « Et, en effet, l'homme tient à Dieu et il tient au monde, il faut qu'il s'accommode sans espérer briser ce double lien ⁴ ». L'attitude du chrétien semble donc plus propice à l'art dramatique. Elle situe l'humanité entre un paradis perdu et la promesse d'un paradis retrouvé. Elle sait que la terre existe et que nous y labourons nos malheurs. « S'oublier, c'est gagner non seulement l'autre monde », mais la vie devenue « vraiment vivante et les choses restituées à leur densité terrestre et à leur essence divine ⁵ ».

Considérant le champ étroit de leurs travaux, le dramaturge et le romancier pourraient ajouter un chapitre au *Génie du Christianisme*. Ils montreraient dans une œuvre inspirée par des soucis techniques que les notions de Dieu, de l'univers et de la personne humaine leur offrent de sûrs points d'appui et d'immenses possibilités. Parmi les genres littéraires, le théâtre reste le plus sensible à tout ébranlement de l'édifice métaphysique. Puisqu'il ne songe pas à nier l'homme, puisque le personnage s'identifie même à l'homme, il risque son salut dans la mesure où ce dernier le compromet dans l'hérésie.

Quand le roman, le drame ou le poème ont acquis la dignité de l'œuvre d'art, il se réfèrent toujours aux problèmes majeurs. Avec plus ou moins de netteté résonnent en eux les échos de la destinée. « Une œuvre d'art, écrit Ramon Fernandez, est comme l'incarnation d'une métaphysique. » Et il ajoute : « Il n'est point de métaphysique digne de ce nom qui, arrivant à l'homme, ne soulève le problème moral ⁶. »

Mesurant les périls que font courir à la littérature les divinités égoïstes ou trop vagues, on dira après Jacques Madaule : « Il n'y a rien qui soit à la fois plus proche et plus éloigné de la Métaphysique que la

¹ Tavernier dans *Confluences*, n° 12, p. 67.

² VALÉRY, *Monsieur Teste*, p. 111.

³ CLAUDEL, *Art poétique*, pp. 43 et 146.

⁴ MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 115.

⁵ RAYMOND, *op. cit.*, p. 199.

⁶ MASSIS, *Les Idées restent*, p. 122.

Poésie¹. » En effet la seconde ne peut se passer de la première. Elle se perd si elle veut la remplacer.

Dans les grands romans du siècle, on vérifie l'exactitude de cette remarque. Les uns, voués à l'analyse, ignorent le sens métaphysique. Il manque à telle œuvre, que le génie conçut, sa dimension en hauteur. Malgré ses mérites, elle vacille. Cette incrédulité ou cette indifférence restent impossibles au théâtre. Si un dieu ne se place pas devant chaque personnage, toute tragédie se réduit à une sorte de vaudeville grave. Il est dangereux pour l'art dramatique que la littérature chérisse d'une passion exclusive les aspects de l'homme qui semblent hostiles à la métaphysique. C'est le cas de l'écrivain pour qui la sensation est une fin et se justifie par elle-même.

Comme les poètes, certains romanciers créent les dieux qui leur conviennent et ces religions nouvelles offrent peu de sécurité aux personnages.

Jean Hytier définit le roman : « Une construction imaginaire dans laquelle l'auteur essaie d'exprimer sous une forme concrète une manière qu'il possède en propre de concevoir les choses et de comprendre le monde et la vie. » D'autre part, M^{me} Clara Malraux constate « la mort, pour beaucoup d'entre nous, de Dieu ». Dès lors, même ceux parmi les romanciers qui appuient une partie de leur œuvre dans le réel peuvent succomber aux tentations des poètes : « De tout cela il résulte que le roman est de plus en plus un exercice spirituel². » Dans un ciel désert.

André Gide, constamment, s'est livré à ces exercices dont on n'ignore ni l'attrait ni le danger. Est-il sévère d'affirmer que « de la poésie à la religion, c'est l'orgueil qui a opéré les glissements, les confusions, les adulations d'une sensation à un sentiment et à une idée³ » ?

D'autres ont pesé la valeur des *Nourritures* de Gide. Il nous importe seulement de montrer qu'il installe une tendresse sans amour au lieu même où réside l'antidramatique. L'auteur du *Prométhée mal enchaîné* a peut-être connu le bonheur sur la terre. Pour Dostoïevski cependant, la dignité humaine se mesure à la capacité de souffrance et Baudelaire voit dans la douleur la noblesse unique. Si l'aspect moral de ce problème n'inquiète pas l'esprit, celui qui propose à sa vie la seule recherche du bonheur commet cependant une imprudence d'ordre littéraire. Il crée son paradis. Mais il est plus malaisé encore pour un romancier de vivre dans l'Eden que de faire de la honne littérature avec de bons sentiments.

« La vie éternelle n'est pas (ou du moins pas seulement) une chose future et si nous n'y parvenons pas dès ici-bas, il n'y a guère d'espoir que nous puissions jamais y atteindre⁴. » Voilà la tragédie morte, l'infini détruisant le fini. On s'étonne de voir Gide négliger les merveilleuses ressources de l'enfer et de la mort.

Malgré l'optimisme apparent qu'accordent l'euphorie et la sensualité, Gide abat les dieux anciens et sa patience crée du vide : « Les freins

¹ MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 171.

² *Problèmes du Roman*, pp. 367, 368 et 369.

³ ROUSSEAU, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 288.

⁴ GIDE, *Dostoïevski*, p. 221.

sont rompus. J'ai fait *table rase*. J'ai tout balayé... je me dresse sur la terre avec le ciel à repeupler¹. » Cette position n'est pas l'ennemie de la grandeur, mais, comme toutes les solitudes, elle refuse la tragédie. La joie de Gide est-elle déjà si complète, si ferme son assurance, qu'il note dans son journal : « Il me paraît monstrueux que l'homme ait besoin de l'idée de Dieu pour se sentir d'aplomb sur la terre² » ? La force orgueilleuse des hommes peut contempler les cieux déserts. Mais les personnages du roman ou du théâtre, instinctivement, cherchent leurs dieux avec plus de zèle que leur auteur, sans quoi ils vivraient vidés de leurs remords, privés de leur destinée. Aussi Lafcadio reste-t-il une création de l'esprit.

Gide cependant fait surgir de nouvelles divinités dont on s'excuse de souligner la faiblesse. « Ne distingue pas Dieu du bonheur, et place tout ton bonheur dans l'instant³. » Qu'une littérature, dans une époque où l'infortune partout apparaît, cherche des lignes de fuite, on le comprend. Mais toute cette déclaration de Gide récuse l'homme. Le Dieu-bonheur ne participe à aucune de nos peines. Il ne suffit pas de traiter le temps avec astuce ou désespoir pour conquérir l'éternité. Le théâtre n'admet pas comme le poème ces secondes parfaites, car elles brisent l'unité humaine. Les romanciers qui tentent de les isoler de façon rigoureuse renoncent eux aussi à la vie et plus encore à la tragédie.

Le mot le plus terrible peut-être qu'ait écrit Gide, c'est celui de *L'Immoraliste* : « Donnez-moi des raisons d'être. » Tous les personnages sur les rives de l'existence ne sauteront jamais dans le fleuve qui leur accorde le mouvement en leur promettant la mort. « J'ai nommé Dieu tout ce que j'aime et j'ai voulu tout aimer⁴. » L'orgueil du *moi* donne des ordres à une divinité diffuse, mais Gide a secoué trop facilement le poids de la destinée : « Comprends qu'à chaque instant du jour tu peux posséder Dieu dans sa totalité⁵. » L'univers sans douleur n'atteste pas nécessairement la puissance de l'homme. Echappant au tragique, Gide confond la fuite et la victoire. Il nous prive trop tôt de notre malheur. Antigone et Electre n'ont plus qu'à cueillir des houquets dans la lumière du matin. « Mes émotions me sont ouvertes comme une religion⁶. » Il est vrai que ces dieux-là se fanent ainsi que les roses.

Ils s'évanouissent avec le désir. « Qu'on me croie, dit Montherlant, si je le possédais, j'en aurais vite assez de lui. » Comme s'il considérait une cigarette qui brûle trop vite, il veut prolonger Dieu en ne l'employant pas trop tôt : « Si peu qu'il représente d'espérance, ne gâchons pas Dieu. Et tout ce qui est atteint est détruit⁷. » On ne voit pas très bien comment bâtir une métaphysique sur la seule sensation. Quoi qu'il en soit, cette dernière offre de minces ressources à la littérature puisqu'elle en élimine tous les éléments d'ordre théâtral.

¹ Gide cité par PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 194.

² GIDE, *Journal*, p. 854.

³ Gide cité par SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 293.

⁴ Gide cité par PIERRE-QUINT, *op. cit.*, pp. 211 et 195.

⁵ Gide cité par ROUSSEAU, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 167.

⁶ Gide cité par RIVIÈRE, *Études*, p. 228.

⁷ MONTHERLANT, *Aux Fontaines du Désir*, p. 201.

Au cours du débat qui l'oppose à Jacques Rivière et qui traite de *Moralisme et Littérature*, Ramon Fernandez cite ce mot de Joseph Conrad : « Où qu'il se tienne, au commencement ou à la fin des choses, l'homme doit sacrifier ses dieux à ses passions ou ses passions à ses dieux ¹. » Si ceux-ci sont morts ou végètent, reflets du moi, ils n'exigent aucun sacrifice. L'homme se promène dans un paradis sur mesure et la tragédie peut se présenter sous la seule forme de l'indigestion. Elle a perdu les sept blessures des péchés capitaux. « Les héros et les héroïnes des pièces modernes mentent de moins en moins, écrivait Benjamin Crémieux. Qui ne craint ni Dieu, ni diable n'a plus de raison de mentir, mais du même coup devient cynique ². » Dans l'ordre dramatique, l'impudeur ou le cynisme n'ont pour eux que leur brutalité. Ils restent pauvres. Aucun combat, aucune nuance non plus. Une fois Dieu supprimé, il est également vain de faire appel aux démons pour corser le menu, car leur efficacité est proportionnelle à son pouvoir.

Ceux qui vouent leurs soins au psychologisme n'ont pas besoin d'un principe synthétique dans une analyse qui n'a point de cesse. Cependant, ils font preuve de ténacité dans la décomposition. Ni les moyens ni la matière romanesques n'appellent un Dieu dans l'œuvre de Proust. Le passé ne fleurit d'aucune promesse. La personne dissociée refuse tout progrès. « Manque total d'esprit métaphysique, d'ambition constructive et d'aptitude à la consolation, note J. Rivière. Il s'ensuit une débâcle d'atomes... ³ » Cette déthéâtralisation qu'engendre l'absence de Dieu reporte le drame sur le créateur aux dépens de ses personnages. Mais si le roman fait un pas de plus dans l'analyse, efface le *je* de l'auteur, il aura rejoint la science et le genre d'exactitude qu'elle permet. Shakespeare ne dispose pas d'un microscope pour étudier des coupes biologiques mais, grâce à la collaboration d'un Dieu, il offre au Roi Lear et à Macbeth le cadeau d'un destin.

« Pour le moderne, dit Charles du Bos, le psychologique se suffit, est fin en soi : pour le chrétien, il n'est rien d'autre que le vestibule du théologique ⁴. » On associerait volontiers au chrétien le romancier et le dramaturge qui doivent admettre une autorité métaphysique à moins de refuser la vie.

Les dieux incertains ou les dieux morts représentent donc une grave menace pour le théâtre. La prospérité de ce dernier est sans doute liée à une renaissance de la foi. Pour Dubech, « en dernière analyse, le sort de l'art dramatique dépend peut-être d'un moine qui élabore une philosophie de Dieu dans une cellule ⁵ ». On ne peut guère aller plus loin que notre époque dans la destruction du destin, et les métaphysiques qui défient l'homme n'apportent aucun élément constructif. Peut-être contemplant-nous les effets d'une crise dont les origines sont lointaines. Daniel-Rops en accuse le XVI^e siècle : « Le premier pas vers la dégra-

¹ FERNANDEZ, *Moralisme et Littérature*, p. 119.

² *Nouvelle Revue française*, 1926, XXVI, p. 377.

³ *Hommage à Marcel Proust*, p. 183.

⁴ MASSIS, *Le Drame de Marcel Proust*, p. 194.

⁵ DUBECH, *La Crise du Théâtre*, p. 203.

dation a été le passage du spirituel à l'intellectuel qui est le fait de la Renaissance¹. »

Demeurant sur le plan littéraire, on n'examine pas ici dans tous ses développements le problème très général qu'une société déchristianisée pose à l'art dramatique. On ne traite pas non plus du cas particulier que constitue le théâtre d'inspiration religieuse. *Esther* nous intéresse moins que *Phèdre*. Il ne s'agit même plus de savoir si une tentative comme celle de Ghéon trouve un écho dans le public. Cet écrivain compose drames et comédies pour le peuple fidèle et le chroniqueur avoue aussitôt son scepticisme. « C'était le peuple fidèle qui nous inquiétait². » On s'émeut plutôt à l'idée que le cadre métaphysique indispensable à toute tragédie a subi un tel choc que le ressort dramatique en a été rompu. Comme « la littérature a recueilli à ce moment l'héritage de la religion et s'est organisée sur le modèle de ce qu'elle remplaçait³ », il faut, hélas, admettre que les credo du moment n'enrichissent pas le théâtre.

Duhamel croit au succès de ce dernier. Il le voit prendre « une place prépondérante dans une société qui déserte peu à peu les temples⁴ ». Puisqu'on ne peut abolir le regret de Dieu dans le cœur humain, Claudel garde son courage. Il a constaté chez « les spectateurs, dont la plupart étaient étrangers à [ses] convictions religieuses... ce besoin, ce grand désir latents auxquels, pas plus que les morales courantes, l'art courant d'aujourd'hui ne donne satisfaction ». L'auteur de *Christophe Colomb* pressent même l'aurore d'un nouveau moyen âge. « L'art purement laïc qui existe depuis la Renaissance a eu son temps et l'on peut estimer qu'il a épuisé ses résultats⁵. »

Si la virtuosité contemporaine n'a plus grand-chose à abattre, on ne voit pas le christianisme imposer sa forte armature à la majorité des écrivains. D'autre part, les nouvelles mythologies ne suffisent pas à nourrir le théâtre et Marcel Arland a sans doute raison qui déclare : « Ce n'est pas en quelques années que l'homme se consolera de la perte de Dieu⁶. » Aucune illusion ne doit même dissimuler l'étendue du danger. Si ce siècle consacré à la révolte imitait seulement Prométhée, aucun espoir ne serait blessé. La révolte est une forme de la foi. Mais pour Denis Saurat « le moderne est celui qui résiste aux dieux tant qu'il peut », car « il est plus facile de résister aux dieux qu'aux hommes⁷ ».

Dans l'étroit domaine que l'on arpente ici, il faut constater un singulier appauvrissement des vertus littéraires et dramatiques qu'accordait le christianisme. Les preuves de cette anémie pullulent. Ainsi René Lauret prête au dramaturge allemand Wedeking cette définition du péché : « Un terme mythologique pour désigner les mauvaises affaires⁸. » Fatalement, le drame se transforme en une sorte de comédie sérieuse,

¹ DANIEL-ROPS, *Ce qui meurt et ce qui naît*, p. 91.

² *Nouvelle Revue française*, 1925. XXIV, p. 928.

³ Rivière cité par DANIEL-ROPS, *Notre Inquiétude*, p. 119.

⁴ DUHAMEL, *Essai sur une Renaissance dramatique*, p. 26.

⁵ CLAUDEL, *Positions et Propositions*, pp. 238 et 251.

⁶ ARLAND, *op. cit.*, p. 27.

⁷ SAURAT, *op. cit.*, p. 164.

⁸ LAURET, *op. cit.*, p. 53.

absurde peut-être. « Le temps n'est pas, déclare un autre critique, où la seule crainte de commettre un péché mortel et le seul désir de faire son salut dictaient dans un sens ou dans l'autre les actions des hommes¹. » Veut-on créer une âme unanime dans le public ? « Au sein d'une vieille démocratie, il ne reste plus pour créer cet accord d'une salle entière que la simple vérité humaine éprouvée en même temps des fauteuils au paradis². » C'est peut-être insuffisant. La morale que le code extrait de nos malheurs terrestres a peu de vigueur tragique. Même si l'on ne tient pas compte du talent, la Dame aux Camélias n'est pas digne de toucher la robe de Phèdre.

La pièce moderne n'est peut-être pas le résultat de l'épuisement des genres, mais le contestable produit d'une stérilité d'ordre métaphysique. Maurice Boissard ne critique ni le style ni la maladresse du *Mystère du Dieu mort et ressuscité* d'Edouard Dujardin, mais ces « personnages trop divins sont trop loin de [sa] nature d'esprit ». « Nous sommes difficilement sensibles aux mystères. Nous sommes devenus des sceptiques et des matérialistes³. » Comment les grands mythes s'épanouiraient-ils dans ce climat ? Un spiritualisme vague ne leur convient guère mieux. Commentant l'œuvre de Mæterlinck, Auguste Bailly assure que le sens moral se suffit à lui-même. Inutile « d'aller lui chercher une justification qu'il trouve en nous par le seul fait qu'il est en nous⁴ ».

Chaque homme garde le droit de prier le dieu qu'il a élu et de bâtir de nouveaux autels, mais la puissance vague qu'a choisie Mæterlinck immobilise tous ses drames devant un mur de silence. Elle ne répond jamais à ses personnages. Eux-mêmes ignorent la question qu'il faudrait lui poser. Le poème de la destinée n'accepte pas le drame.

« Si le problème religieux n'existe plus guère [pour l'homme du XX^e siècle], le problème mystique demeure entier⁵ », écrit Claude Berton qui se penche sur la maladie du théâtre. Mais c'est une mystique sans objet précis et qui relie sans fermeté le ciel, la terre et l'enfer. Une sorte de pathétique de la vie ne remplace pour le théâtre ni Zeus, ni la Némésis, ni le Dieu fort et jaloux. Avec une franchise que colore l'impertinence, Alfred Savoir composa une pièce qu'il intitule *Lui*. « Je ne crois pas en Dieu, dit-il, mais je l'aime. C'est pourquoi j'ai écrit cette pièce⁶. » Cet amour imprécis, presque toute la littérature contemporaine le ressent. Il accorde une grande liberté à l'ambition du moi, quelque noblesse à l'incertitude de l'âme. Mais il ne nous promet ni l'*Agamemnon* ni le *Don Juan* du XX^e siècle.

Dans la préface du *Comédien et la Grâce*, Ghéon s'imagine que l'interdit prononcé par Boileau et qui frappe les sujets religieux n'a point encore été levé⁷. Si tel était le cas, notre inquiétude serait sans

¹ SOLVAY, *op. cit.*, p. 142.

² MAURIAC, *Journal*, III, p. 90.

³ *Nouvelles littéraires*, 9 juin 1923.

⁴ BAILLY, *Mæterlinck*, p. 79.

⁵ *Nouvelles littéraires*, 7 novembre 1925.

⁶ *Débats*, 11 novembre 1929.

⁷ GHÉON, *Le Comédien et la Grâce*, p. V.

aliment, car cette défense prouve un respect. Le péril devient plus sérieux quand on ne constate plus l'invisible présence d'un Dieu dans les pièces profanes, quand les actes ne déterminent plus les responsabilités. Pour Thierry Maulnier, l'inspiration des poètes français « va chercher bien au delà du christianisme ses mots de passe, la chair même et le sang des êtres qui le peuplent¹ ». Mais le dieu-sensation de Gide, le dieu-capitale de Jules Romains, le *moi-esprit pur* de Valéry, l'Inconscient, « dieu sans visage et sans amour² », avec quelques autres idoles de rang secondaire, n'ont pas occupé tout l'espace qu'emplissait le Dieu chrétien. Leur faiblesse a privé l'homme d'une grande partie de ses moyens.

« Il n'y a point de drame sans orgueil, écrit Jean Prévost à propos de Claudel. Et c'est peut-être pourquoi le drame chrétien est si rare³. » Mais il n'y a pas non plus de drame sans péché. L'orgueil lui-même perd sa valeur tragique s'il ne court le risque du châtement. La société punit l'excès d'audace avec moins de style que les dieux. Peut-être n'y a-t-il donc pas de tragédie sans religion.

La littérature dramatique emprunte de nos jours encore quantité de thèmes à l'histoire sainte. Elle traite des sujets de psychologie religieuse. Elle fait agir parfois ses personnages selon les exigences d'une foi sévère. Mais il importe assez peu que Ghéon fasse danser à Liège l'Egoïsme transcendantal et la Raison pure, que Haraucourt écrive une *Passion* en vers parnassiens, que Demasy fasse représenter un *Jésus de Nazareth*, que l'intelligence de Gabriel Marcel puisse installer *La Grâce* sur les planches. On peut concevoir un théâtre qui ne fasse pas songer à un office. Tous les dramaturges ne doivent pas nécessairement imiter Eschyle, Calderon ou Claudel. Mais il faut qu'une religion sauvegarde la noblesse de la mort, engendre une forte morale. Don Juan doit pâlir devant la statue du commandeur. Le rire et les larmes ne jaillissent jamais au hasard. Le public qui n'adore plus les dieux de ses poètes désertera les théâtres. Si les dramaturges eux-mêmes sont incapables de créer des dieux, ils ne pourront pas non plus faire naître des personnages.

Le théâtre n'exige pas qu'à chaque instant soit rendu « comme un public hommage à la Divinité⁴ ». Il suffit que ce respect soit implicite, soutienne les remords ou l'espérance des acteurs du drame. Il suffit qu'un dieu existe à la fois pour le public et pour l'écrivain. Gaston Rageot regrette l'Olympe. « Les Grecs avaient des légendes, une religion. Une démocratie moderne n'a ni légendes, ni religion : alors, comment attendre l'âme unanime des foules⁵ ? » Le salut du théâtre ne dépend donc pas seulement de la bonne volonté et du talent de ses artisans, mais de la solidité des mythes.

¹ MAULNIER, *op. cit.*, p. 42.

² GHÉON, *Parti pris*, p. 109.

³ *Nouvelle Revue française*, 1929, XXXII, p. 605.

⁴ Ghéon cité par PRAVIEL, *Du Romantisme à la Prière*, p. 494.

⁵ RAGEOT, *Sens unique*, p. 34.

NEUTRALITÉ MORALE

Le vieil élément humain si démodé qui nous oblige à concevoir un caractère dans un certain schéma moral et à le rendre consistant¹.

Peindre des passions qu'on incarne sur la scène, c'était pour la sévère théologie de Bossuet se compromettre avec le vice. Cette intransigeance valait pour une époque où l'on était d'accord sur le bien et sur le mal, le permis et le défendu. Jadis « on ne risquait pas de les confondre² ». Aujourd'hui, les passions apparaissent comme un des remparts de la morale. La notion même de péché atteste l'unité humaine. Elle nourrit le remords et la tragédie. À sa manière, elle protège les mœurs, alors que « l'arbre de connaissance du bien et du mal est devenu l'arbre de l'ignorance du bien et du mal³ ». Nier les lois de la conscience, en créer de nouvelles sur des bases trop fragiles, c'est léser l'art dramatique. La tragédie ou la comédie représentent des jugements dans l'ordre moral. Le rire et les larmes sont solidaires de la tentation et de la vertu. À l'erreur le théâtre préfère le péché. Il répugne à l'indifférence. Quel que soit leur intérêt, les tendances de la littérature au cours de l'entre-deux-guerres ne lui ont pas permis de constituer une éthique qui fût conforme aux exigences de la scène. Le danger commun que peuvent courir le théâtre et la morale ne réside pas dans l'obscénité. Mais le premier perd son animation, la seconde renonce à toutes les espèces d'enfer, si l'on décolore le péché et qu'on ne l'appelle plus par son nom. L'évidence même dispense de souligner que l'irréalité de l'univers, les fragments épars du moi, certaines déifications hâtives effacent les frontières du bien et du mal. Mais il n'est pas inutile d'examiner à quel point sont antidramatiques le culte de la sensation et l'ardeur goulue avec laquelle on se jette sur l'inconscient.

André Gide est trop intelligent pour mépriser toujours Satan et les ressources de cet artiste. « Le mal (du moins celui qui n'est pas le fait d'une simple carence, mais bien une manifestation d'énergie) est d'une plus grande vertu évocatrice et initiatrice que ce que vous appelez le bien⁴. » Un personnage de Roger Martin du Gard déclare aussi : « Le péché, c'est tout ce qui pour moi est vivant, est fort : instructif — instructif⁵. » Aucun dramaturge n'hésiterait à approuver les deux romanciers.

¹ Lawrence cité dans *Problèmes du Roman*, p. 259.

² MASSIS, *Les Idées restent*, p. 123.

³ MAURIAC, *Journal*, I, p. 120.

⁴ GIDE, *Divers*, pp. 207 et 208.

⁵ ROUSSEAUX, *Littérature du XX^e siècle*, p. 91.

Malheureusement, chez Gide, une autre pente de l'esprit refuse d'admettre la souffrance, que Baudelaire avait la sagesse de ne point enlever à Satan. Il envie les Grecs à qui il arrivait « parfois de déplorer les conséquences de tels actes », mais « ces regrets ne portaient point sur l'acte même et n'entraînaient ni repentance, ni remords ; il ne leur apparaissait jamais qu'ils eussent pu agir autrement ¹ ». « Entre la règle religieuse et la règle individuelle, entre une morale de la douleur et une morale du plaisir, entre la discipline et la liberté ² », il ne balance plus. Parce qu'il désire la joie, il sacrifie le péché. Mais Epicure n'inspire pas le tragique. Gide bâille devant l'ennuyeuse vertu ; cependant l'imprudence littéraire commence à l'instant même où le mal s'évanouit. Pour lui, pas d'artistes parmi les saints, pas de saints parmi les artistes. Mais le romancier et le dramaturge seront voués au silence si l'on efface tous les malheurs du monde. Morale antidramatique. La liberté même n'est pas conquise, car « vouloir se rendre libre, c'est, bien entendu, vouloir s'affranchir non pas de toute contrainte : seulement de la contrainte qui ne nous convient pas et nous empêche de disposer de nous-mêmes à notre gré ³ ». Enfin, pour mieux éloigner le drame et rendre son sourire à la morale, « c'est l'individu qui est devenu son propre maître. C'est lui qui crée son bien et son mal, sans se préoccuper des lois établies ⁴ ». Comme l'action ne ternit pas le cristal du désir, aucune larme ne coulera désormais. Gide n'a-t-il pas lu dans l'auteur de *L'Esprit souterrain* qu'« il ne faut gâcher sa vie par aucun but ⁵ » ?

Les limites de la condition humaine maintiennent le christianisme dans une atmosphère tragique, mais « la domestication des instincts paraît injustifiable » à Gide, car « il n'y a pas de défense, de rampes, de garde-fous dans la morale de l'Évangile ⁶ ». Voilà la littérature condamnée au bonheur et à un perpétuel désir qui a beaucoup de peine à changer de visage. Il faut donc déplorer la mort de l'homme classique, qui vivait de la distinction établie entre le bien et le mal. « L'homme n'existe plus, dit Mauriac, mais des hommes innombrables ; non plus la vérité mais autant de vérités que d'individus ⁷. » On ne prendra pas parti, plaignant néanmoins ces hommes sans rire et sans larmes. La polyvalence des sentiments, le transfert de la morale sur le plan esthétique achèvent cette déthéâtralisation du destin.

Ce que Gide exprime avec une subtile précision, d'autres le tentent dans les brumes de la ferveur. Une éthique basée sur la seule sensation ne fournit point d'aliments utiles à un art de synthèse. Certes, on peut aborder le problème de façon différente et montrer qu'aucune morale ne s'impose aux mages épris de l'absolu. Ces derniers adoptent une attitude supra-morale puisque l'esprit cherche à « réaliser l'unité des

¹ GIDE, *Divers*, p. 91.

² PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 224.

³ FERNANDEZ, *André Gide*, p. 223.

⁴ PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 196.

⁵ GIDE, *Dostoïevski*, p. 47.

⁶ PIERRE-QUINT, *op. cit.*, pp. 213 et 215.

⁷ MAURAC, *Dieu et Mammon*, p. 74.

règles et des éléments du cosmos, l'identité des contraires et l'abolition du Bien et du Mal¹ ».

Proust et quantité d'autres romanciers explorent le seul domaine qui s'étale au-dessous de la conscience et du jugement. Par « un glissement du point de vue moral au point de vue psychologique² », il oppose sa patiente analyse à la construction dramatique. Il « donne d'un même fait vingt explications également plausibles », mais ne désigne pas « celle qui définit, qui nomme et entraîne la responsabilité³ ».

Pour déployer l'arc-en-ciel des causes possibles, Proust est contraint d'immobiliser la vie. Les actes qui la tissent impliquent une morale, qu'on le veuille ou non. Ils admettent l'ambiguïté des sentiments, mais refusent une indétermination qui permet une absolue neutralité morale. Le théâtre aussi. En effet le bien et le mal ne se situent pas au-dessus de la vie, ils y participent. Ils en résultent à chaque instant. Quand Jacques Rivière se demande si « une prise de considération de la morale est utile, non pas au lecteur, non pas au bien des âmes, mais à la vérité même des peintures qu'entreprend l'écrivain⁴ », on pense avec Ramon Fernandez que nécessairement « chaque acte est affecté d'un signe ». Ce qu'on reprochera donc à Proust et à tous les écrivains qui le suivent avec plus ou moins de courage, « ce n'est pas qu'il soit immoral ou amoral, c'est qu'il accueille et maintient la vie au-dessous du niveau où le fait moral apparaît ; il ne le pousse pas à fond de course⁵ ». On ne supprime les fantômes du bien et du mal qu'en renonçant à agir. Cette attitude conduit aussi au mépris de l'art dramatique. Tels artistes consentent malaisément aux sacrifices qu'exige l'action. D'un propos délibéré ils doivent réduire les sentiments à la valeur élémentaire des sensations, car « les passions chez l'homme conservent toujours, en bien ou en mal, quelque chose de rationnel et d'intelligible. Elles ne sont jamais de purs instincts⁶ ».

L'erreur de notre temps, dont les conséquences menacent à la fois l'unité humaine et le personnage, ne se dissimule-t-elle pas dans la constante confusion du pur et de l'originel. Si la fatigue d'une vieille civilisation croit se guérir en nous condamnant aux seules sensations, elle écarte sans doute le remords, mais installe l'ennui dans nos cœurs. Les matériaux bruts qui alimentent la vie fournissent une matière abondante et peu diverse. Le jeu des combinaisons reste pauvre. Effaçant le péché, on perd la joie et la souffrance. Négliger les sentiments, c'est dénouer des responsabilités. Au reste, « sont impossibles et contradictoires en soi toutes les éthiques basées sur la sensation, parce qu'elles s'appuient sur le postulat d'un temps absolu⁷ ».

Enfin, cette pureté de la sensation, l'homme est peut-être une machine trop compliquée pour la saisir. T. S. Eliot, déclare R. Fernandez,

¹ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 30.

² Crémieux cité par MASSIS, *Le Drame de Marcel Proust*, p. 84.

³ MASSIS, *ibid.*, p. 97.

⁴ RIVIÈRE, *Moralisme et Littérature*, p. 148.

⁵ FERNANDEZ, *ibid.*, p. 122.

⁶ ROUSSEAU, *Ames et Visages du XX^e siècle*, p. 258.

⁷ Astruc dans *Domaine français*, pp. 421 et 422.

« s'attaque d'abord et surtout au primat de la vie affective, une émotion pure est un néant ». Le critique oppose cette attitude au « brouillard émotionnel ¹ » que dégage souvent la littérature contemporaine. On ne désire pas trancher ce problème sur le plan philosophique, mais la scène refuse cette nourriture, parce que ses personnages ne se prêtent pas à ce genre d'analyse.

Une légitime inquiétude peut même saisir l'art dramatique et la morale, s'ils voient qu'à tous les points de l'horizon littéraire s'élèvent des chapelles consacrées à la sensation. Chez l'auteur des Cahiers de Malte Laurids Brigge, elle « nous est livrée brute », constate Daniel-Rops, « et c'est par les nerfs que Rilke prend harre sur le lecteur ² ». Jules Romains veut retrouver la plasticité des images dans les éléments primordiaux. « Devenir barbare, par le moyen d'une désintellectualisation patiente et progressive, c'est en premier lieu accueillir ses sensations... ³ » Voués à l'inconscient, les surréalistes chantent la virginité de ces mêmes sensations. Il est vrai qu'ils y sont contraints. Paul Valéry considère le cœur comme un intrus et Marcel Proust « s'imposait de rester ouvert aux seules sensations ⁴ ».

Avec une subtilité et des moyens différents, Luc Durtain comme Jules Romains, Moatherlant comme Morand, Gide comme Proust, le cinéma comme toute l'époque, célèbrent la sensation. Tous croient rejoindre la vérité dans l'élémentaire. Tous entonnent un péan en l'honneur de la divinité « puissante, complète, immédiate de la vie ⁵ ». L'habile pauvreté de l'un s'écrie : *Rien que la Terre*. Tel autre, plus amer, sait peut-être que ne couleront pas toujours les *Fontaines du Désir*. Les plus sages justifient un plaisir en l'appelant bonheur. Il leur suffit d'opposer l'intelligence à l'instinct et Gide admire ce personnage de *Crime et Châtiment* chez qui « la vie s'était substituée au raisonnement, il n'avait plus que des sensations ⁶ ». Avec astuce, on élimine ainsi le sentiment, origine de toute tragédie.

Cette vie de la sensation, on n'en contestera pas les pouvoirs immédiats. Mais, toute proche de la plante ou de l'animal, elle ne s'individualise jamais avec assez de précision pour accueillir le drame. Enfin le plaisir viscéral peut souvent devenir épidermique. Le culte obstiné de la sensation ne dépasse pas toujours la surface de l'être. Si l'on nie les sentiments, le remords, le bien et le mal qui entretiennent la morale et la tragédie, les pertes l'emportent sur les gains. « Une culture en surface s'est substituée à une culture qui était à la fois en surface et en profondeur ⁷. »

Les modernes devraient s'occuper de leurs personnages plus que d'eux-mêmes, leur accordant la richesse tragique. Il leur faudrait se hâter moins de boire à la source la plus proche. « Par les sens, j'attends une solution. Par l'esprit, je n'en attendrai jamais une ; on ne peut

¹ FERNANDEZ, *Messages*, p. 217.

² *Reconnaissance à Rilke*, p. 28.

³ RAYMOND, *op. cit.*, p. 224.

⁴ FEULLERAT, *op. cit.*, p. 249.

⁵ PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 209.

⁶ GIDE, *Dostolevski*, p. 191.

⁷ SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 111.

comprendre sans se tromper, écrit Mountherlant. Voilà pourquoi j'ai dit que seuls les sens ne dupent pas ¹. »

Au reste le résultat n'apporte qu'ennui et dégoût, climat dont se méfie le théâtre. Définissant notre époque par l'amour de la sensation, Denis Saurat montre que les plus lucides trouvent un morose plaisir dans « cet ennui parfait, ce pur ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement ² ».

Quand il renonce aux pures essences et se plaît à cueillir des bouquets d'instant, l'écrivain découvre de l'agrément dans le désordre même des sensations. « C'est précisément leur manque de coordination qui constitue le charme des impulsions quand on cherche à s'amuser et qu'on est décidé à n'accepter aucune responsabilité ³. » Mais les personnages de Huxley, réduits à ces phosphorescences de quelques minutes, maintiennent une vie humaine grâce au commentaire du romancier. La scène qui coupe les amarres entre l'acteur et le dramaturge ne supporte pas semblable désintégration. Si elle imite le roman et cultive les ferveurs des sens, elle s'anémie. Pour Gaston Bageot, que préoccupe le sort du théâtre, « nous avons tout abrégé ; au sentiment nous avons substitué la sensation, à l'amour l'aventure, au bonheur le plaisir et dans le plaisir lui-même, ce que nous recherchons, c'est l'instantané : notre âme est un kodak ⁴ ». Le cinéma accueille cette simplification. Dans une certaine mesure, le roman peut maintenir la sensation au niveau de l'art, parce que l'auteur contrôle ses personnages et protège leur nudité. La scène a besoin d'autres aliments.

On sait que D.H. Lawrence saisit l'essence de la vie, refuse d'insérer cette matière dans un schéma moral. Naïf, Henri Bataille croit aussi que « tout est venu de l'âme primordiale, tout ce que nous sommes, tous nos petits gestes innombrables sont la répercussion du geste rare et beau de l'âme primitive ⁵ ». Si les talents diffèrent, les pensées restent fraternelles. Mais, pour son malheur, Bataille a choisi d'être dramaturge et la sensation ne s'affirme sur la scène qu'en effets grossiers. Le primordial y apparaît sommaire. Si l'on pense avec Swift « que la vie est tragédie pour l'homme qui sent et comédie pour l'homme qui pense ⁶ », on ne voit pas très bien quel genre dramatique accueillera la sensation, accordera à cette dernière une vigueur toujours renouvelée, la progression dans la variété, toutes vertus nécessaires à l'homo dramaticus. On ne peut conseiller à ceux dont le style ennoblit l'œuvre les prestiges du Grand Guignol. Qu'ils se vouent donc au roman ou à la poésie. Au reste, la lassitude qu'engendre le plaisir rend Epicure antidramatique. Bourget déjà trouvait que « l'homme moderne est un animal qui s'ennuie ⁷ ». Chantant la beauté des corps et l'ardeur physique, on crée une

¹ SAURAT, *op. cit.*, p. 20.

² Valéry cité par SAURAT, *ibid.*, pp. 118 et 119.

³ Huxley cité par SAURAT, *ibid.*, p. 240.

⁴ BAGEOT, *Sens unique*, p. 44.

⁵ BLANCHART, *Henri Bataille et son œuvre*, p. 16.

⁶ DURECH, *Le Théâtre 1918-1923*, p. 8.

⁷ BOURGET, *Physiologie de l'Amour moderne*, p. 164.

sorte d'héroïsme. Dominique Braga, Jean Prévost, Montherlant s'y efforcèrent ; mais cette santé qui n'engage pas l'être tout entier ne fournit aucune prise au théâtre. Reste la surenchère. On n'a pas besoin d'indiquer les périls qu'elle dissimule.

La poésie et le roman suivent une marche parallèle aux courants de l'époque. L'art dramatique ne peut se passer ni de sentiments ni de morale. Aussi n'accusera-t-on pas de jansénisme le généreux Don Quichotte qui propose de « désensualiser les Belles-Lettres ¹ ». Cette difficile entreprise supposerait que la puissance du théâtre imposât sa loi à la littérature et au public. Mais pour ce dernier, « la scène et ce qui s'y passe n'importe qu'en fonction des nerfs ² ». On ne lui reprochera pas de suivre la pente de la facilité à laquelle l'habitude du cinéma donne du charme. La tragédie subit donc la triple menace de l'écran, des esthétiques de la poésie et du roman, et celle, plus diffuse, que constitue le climat du siècle.

Volontaires ou inévitables, les capitulations de l'art dramatique n'étonneront personne. Il a consenti au luxe dangereux de la mise en scène, mais rend plus vulnérable encore sa faiblesse s'il approuve une simplification excessive de la figure de l'homme, s' imagine qu'on peut bâtir un drame avec des sensations. Le théâtre se montre imprudent quand il réduit l'amour à la force de l'instinct, et déjà l'inquiétude s'empare de l'esprit lorsqu'on entend l'avant-garde pousser les mêmes cris que Bernstein, Bataille ou Lenormand : « Une vraie pièce de théâtre houscule le repos des sens ³ », écrit Antonin Artaud. Pareille attitude paraît contraire aux exigences de l'art, compromet la santé de la tragédie.

Envisageant le problème sous son aspect le plus général, on persiste à croire qu'une morale est indispensable au théâtre. La virtuosité d'un romancier assemble des personnages dont « aucun ne gouverne vraiment sa destinée. Le hasard les domine et fait d'eux indifféremment des braves gens ou des criminels, des fourbes ou des dupes ⁴ ». Mais la scène ne se prête pas à ce genre d'exercice. Elle n'aime pas davantage que les notions du bien et du mal soient représentées par des valeurs indéfiniment variables. Elle se sent mal à l'aise si l'on édifie une éthique sur la sensation en laquelle s'effacent remords et péché. L'analyse n'est pas certaine de pénétrer le mystère des éléments originels ni même de les appréhender. Enfin « la prison de l'inintelligible où nous enferme un monde qui se flatte d'avoir fait tomber les défenses et les murailles de la morale et de la raison, est autrement étroite, emmurée que celles que tracent autour de notre liberté les normes de notre intelligence ⁵ ». Si l'on considère la question d'un peu plus haut, on approuvera aussi Daniel-Rops : « Quand il n'y a plus de drame, écrit-il, il n'y a plus d'art. La suppression des barrières morales et sociales, qui s'opère depuis quelques siècles a porté un coup grave à la création artistique ⁶. »

¹ GHÉON, *Partis pris. Réflexions sur l'art dramatique*, p. 165.

² *Mercur de France*, 1930, CCXXIII, p. 435.

³ ARTAUD, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Lafue dans *Problèmes du Roman*, p. 186.

⁵ MASSIS, *Jugements*, II, p. 58.

⁶ DANIEL-ROPS, *Ce qui vit et ce qui meurt*, p. 95.

PAUVRETÉ DE L'AMOUR

La tendance moderne est de ne pas prendre l'amour au tragique¹.

Ils font l'amour avec la facilité des chiens².

Cette soudaine liberté supprime de grandes richesses dramatiques. Echappant à la tentation, l'amour s'oublie dans l'instinct. Il fuit l'art auquel il préfère la vie. Les Racines d'aujourd'hui ignorent le goût du péché. La hâte de Silvia n'écoute plus Marivaux. Peu après l'autre guerre, Gérard Bauer remarque qu'« il n'y a plus d'amour à Paris, mais des relations amoureuses³ ». Un autre critique prononce même une oraison funèbre, car « l'amour se meurt, l'amour est mort⁴ ».

Peut-être est-il impossible d'établir une distinction entre l'influence immédiate de l'époque et celle de la littérature qui la réfracte. Quoi qu'il en soit, Benjamin Crémieux constate qu'on associe l'amour et le plaisir. Pour lui « c'est par le détour de l'imitation du roman, et non par l'observation directe des mœurs, que l'anormalité sexuelle pénètre au théâtre⁵ ». Même si l'on ne peut administrer les preuves de ce détour, il n'est pas sans intérêt de confronter les exigences du théâtre avec la morale que semble impliquer la littérature actuelle. C'est ainsi que dans *La Vierge folle* Henri Bataille s'en prend aux dieux et aux hommes. « La société n'a pas trouvé la solution de l'amour... Quant à la religion, elle a mis le péché à la base de l'amour et c'est là une faute dont les conséquences sont incalculables⁶. » Philosophe, l'auteur du *Venin* ne se souvient plus qu'il est dramaturge. Privé de son univers moral, l'amour perd aussitôt sa force tragique et François Mauriac découvre la maigreur de l'art de Bernstein. « A mesure que s'efface la notion de la faute, comme le drame s'appauvrit⁷. » On n'écrira ni farce ni tragédie si « Phèdre, désormais se donne des louanges... », si « Titus renonce à l'Empire pour suivre Bérénice⁸ ».

Il ne subsiste dans l'amour qu'un plaisir un peu triste. La chair est photogénique, a-t-on dit, mais quand on ne la vêt d'aucun sentiment, elle reste antidramatique, même si « la sensualité, chère amie, consiste

¹ LAURET, *op. cit.*, p. 233.

² Huxley cité par SAURAT, *op. cit.*, p. 240.

³ BAUER, *Recensement de l'Amour*, p. 24.

⁴ RAGEOT, *Sens unique*, p. 112.

⁵ *Nouvelle Revue française*, 1926, XXVI, p. 505.

⁶ SOLVAY, *op. cit.*, p. 172.

⁷ MAURIAC, *Dramaturges*, p. 32.

⁸ Mauriac cité par M. MARTIN DU GARD, *Soirées de Paris*, p. 100.

simplement à considérer comme une fin et non comme un moyen l'objet présent et la minute présente ¹ ».

Le romancier qui protège ses personnages peut se contenter d'une chair à laquelle il prête son âme, mais le théâtre s'égaré s'il imagine que la physiologie lui accordera plus de cadeaux que le sentiment. « C'est dans l'ordre sentimental, où il a subi toutes les influences de la société, de la culture, de la civilisation moralisante, qu'il est le plus monotone, alors que dans sa nature physiologique, il reste inaccessible à ces influences sociales et se manifeste par conséquent avec son originelle sincérité ² », déclarent les prêtres du primordial. Mais l'ennui les guette.

Comme le vaudeville, le drame qu'inspire la seule physiologie sera contraint de varier les sujets et les situations puisqu'on lui interdit l'étude des passions. C'est une mince ressource. On ne doit sans doute pas toutes les Lesbos, tous les Sardanapales de la scène à la licence de l'âme, mais surtout à l'embarras, conscient ou non, de l'auteur dramatique que déconcerte le changement de nature littéraire de l'amour. La sensation pure, inaccessible à la psychologie du théâtre, conduit l'écrivain aux cas d'exception. Les incestes foisonnent. Précautionneux et à l'usage de la Comédie-Française comme *La Reprise* de Donnay, presque pudiques comme *La Fille perdue* de Claude Anet, ils gagnent en âpreté avec le *Milmort* de Demasy. Besnard offre un *Cœur partagé*. Denys Amiel et Charles Laforie obligent *L'Homme d'un soir* à la prudence. Bancel tente *Simone et Félicien*. Coohus perd une occasion de se taire dans *Les Vacances de Pâques*. Homosexuels et pédérastes ne sont pas oubliés. Boussac de Saint Marc s'en occupe dans *Sardanapale*, Marguerite Duterne dans *Les Egarés*, Bonysson dans *L'Esclave*, Bourdet dans *La Fleur des pois*. Lesbos a sa *Prisonnière*. Roger Martin du Gard force le secret du *Taciturne*. Mais pourquoi établir un catalogue ? Il suffit d'indiquer que « jamais encore, on n'avait apporté autant de documents objectifs sur les sentiments parias ³ ».

On ne pèsera pas non plus les talents. La vigueur et l'habileté de certains sont manifestes ; mais les héros de l'amour interdit respirent moins à l'aise dans la cruelle lumière de la scène que dans la pénombre du roman. « Ce qui est romanesque, écrit Alain, c'est la confiance qu'aucun témoignage ne peut appuyer ⁴. » Or l'acteur accorde au fantôme qu'il incarne la vérité d'un personnage historique et Dumas fils montre les dangers de l'indiscrétion. « Il y a des choses qu'on peut dire en tête à tête et qu'on ne peut plus dire quand on est trois. Or, au théâtre, on est toujours trois ⁵. » Enfin tous ces sujets, le dramaturge doit les aborder avec des ruses de Sioux. L'attaque manque nécessairement de précision et si l'auteur psychanalyse le cas, il abolit le tragique.

Toutes ces orchidées ont fleuri sur le théâtre parce que la sexualité pure nourrit mal le drame. Elle doit varier ses données et ses apparences, quand elle perd les avantages psychologiques du sentiment. Mais la

¹ Gide cité par SCHWOB, *Le Vrai Drame d'André Gide*, p. 183.

² RAGEOT, *Prises de vues*, p. 173.

³ CRÉMIEUX, *Inventaires*, p. 175.

⁴ ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, p. 320.

⁵ Dumas cité par BENOIST, *op. cit.*, p. 44.

fatigue s'appesantit vite sur le spectateur qu'aucune surenchère dans l'audace n'émeut plus. Le soleil de l'instinct illumine de beaux poèmes, mais les acteurs du drame qu'inspire le seul désir ressemblent sur la scène à l'albatros de Baudelaire. On ne parlera pas ici de la comédie légère et du vaudeville où le libertinage garde la solidité d'une tradition, ni de textes comme *Le Chapon feint* de José Germain et André Barde, « entièrement composé à propos de testicules », ni de *L'Eunuque* de Duvernois et Birabeau, « pièce exclusivement consacrée à l'appareil génital », ni de certain théâtre des Boulevards, dont l'intérêt reste « localisé au bas ventre ¹ ».

On considère ceux-là seuls qu'anime une plus haute ambition et l'on ne s'étonne pas d'entendre M. Boissard déclarer que *La Ronde*, où Schnitzler présente en dix tableaux « l'acte sexuel, accompli par des personnages différents au point de vue social », reste un spectacle « peu intéressant et vraiment un peu trop purement animal ² ». L'amour-instinct qui refuse les complexités de la passion contraint l'auteur au découpage et ce n'est pas bon signe.

Un péril menace le théâtre quand, sous prétexte de franchise, on supprime toute galanterie. Avec quoi donc soutiendra-t-on le style, la comédie et le drame? Dans *Je t'attendais* de J. Natanson, les jeunes premiers échantent ces propos télégraphiques : « J'ai envie de vous — Pardon ! — J'ai envie de vous. On ne vous avait pas encore dit ça ? » Cette éloquence sans apprêt offense moins la morale qu'elle n'embarrasse l'art dramatique, et l'esthétique de Marivaux offre de plus grandes ressources. Enfin l'acte sexuel que la morale ne protège pas voit sa crudité aussitôt dissoute dans l'indifférence. Tel personnage de *l'Eve toute nue* de Paul Nivoix désire éviter tous les ennuis. Ne manque-t-elle pas de tact, la femme qui veut émouvoir par l'« excessive évaluation du don qu'elle croit nous avoir fait, alors qu'il y a réciprocité ? Quelle fâcheuse habitude ³ ». Cette tranquillité d'âme est moins nouvelle qu'elle ne paraît. En des vers de mirilton, H. Bataille, prêtre de l'instinct, sacrifiait depuis longtemps poésie et psychologie.

*L'amour est laid ou beau, admirable et vulgaire
Il n'y a pas de nuances intermédiaires.*

Serait-ce pour ces vues hardies que son exégète félicite « l'un des pionniers de la libération dramatique dont nous commençons à discerner les bienfaits magnifiques ⁴ » ?

Une conscience délicate se trouble si « toute femme adultère d'aujourd'hui, dans ce monde-là [celui de Bernstein], s'honore ainsi que d'un droit de ce que M^{me} Montespan en ses plus glorieux désordres considérerait comme un crime ⁵ ». Le drame perd ses nuances, sa raison d'être même. Mais l'atmosphère tragique et la morale, dont les exigences sont

¹ *Mercury de France*, 1927, CXCIV, p. 408, et CXCVI, pp. 666 et 667.

² *Nouvelle Revue française*, 1922, XVII, p. 336.

³ CROISSET, *La Vie parisienne au théâtre*, pp. 215 et 222.

⁴ BLANCHART, *Henri Bataille et son œuvre*, pp. 43 et 35.

⁵ MAURIAC, *Dramaturges*, p. 33.

parallèles, courent de plus grands risques encore si la notion d'adultère disparaît.

Avec un grand désir de vertu, certains auteurs qu'on consulte pendant l'autre guerre sur l'avenir de l'art dramatique croient que « le public cessera de s'intéresser à des sympathiques adultères bien parisiens ¹ ». Abel Hermant propose Musset plutôt que Porto-Riche : « Le théâtre de demain sera encore un théâtre d'amour, ce ne sera peut-être pas un théâtre de canapé ². » Après les crépuscules voués à l'amour extra-conjugal, Lucien Besnard voit dans la proche aurore « soit un théâtre d'amour plus exalté, plus lyrique que celui des triomphateurs d'émotions d'avant-guerre, soit un théâtre d'amour parodique ³ ».

Il est vrai que la décence de Giraudoux vaut mieux que les sueurs de Bataille. On préfère l'amour de Prouhèze ou de Violaine à celui des héros de *La Rafale*. J.-J. Bernard, Achard, Sarment, Anouilh et bien d'autres ne dépècent pas de viande saignante. Mais nombreux aussi, les fils de la sensation entraînent l'amour sur des sentiers plus dangereux pour le théâtre que ceux du mauvais goût.

On constate la présence plus rare de deux types classiques : le séducteur et le mari trompé, Don Juan et Sganarelle. « Un mari infortuné n'est plus ridicule, il devient tout de suite magnifique ou odieux ⁴. » Le pathétique ou le rire que le talent de Crommelynek et de Mazaud extraient d'un paradoxe signalent un péril, car la comédie vit à l'ombre de la morale et la tragédie ne doit pas tuer le remords. Toutes deux désirent à leur façon qu'on prenne l'amour au sérieux. Elles acceptent le cynisme ou la révolte. Elles n'aiment pas qu'il n'y ait « plus de maris trompés puisqu'il reste à peine des maris ⁵ ». Dans son défi à la morale, l'adultère reconnaît l'existence et la nécessité de cette dernière. Il n'exclut pas le drame. Si l'amour n'est plus qu'un acte indifférent au bien et au mal, une pente fatale conduit le dramaturge au cynisme.

Henri Jeanson et les hommes de son âge ont « horreur de la pacotille dans les sentiments, dans l'art décoratif ou la politique... ». Ils ont abandonné « la niaiserie dont on entoure ordinairement les choses de l'amour ⁶ ». Mais cette attitude, qui préserve le théâtre de la mauvaise prose, écarte du même coup l'excellente littérature, peut-être même toute poésie. Ce n'est pas la meilleure façon de réagir contre les excès romantiques.

Benjamin Crémieux note qu'« au jeune homme d'avant guerre, apte à la vie du cœur et inadapté à la vie pratique, a succédé le jeune homme apte à la vie pratique et inadapté à la vie du cœur ⁷ ». On ne partage pas l'avis du distingué critique. Ni insensible, ni stupide, l'homme du XX^e siècle a cessé de croire à l'importance de l'amour dès l'instant où celui-ci apparaissait comme une simple fonction organique.

¹ GUILLOT DE SAIX et LECACHE, *op. cit.*, p. 48.

² *Le Temps*, 22 décembre 1916.

³ Besnard dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 22 juillet 1923.

⁴ *Le Temps*, 31 juillet 1922.

⁵ RAGEOT, *Sens unique*, p. 10.

⁶ M. MARTIN DU GARD, *Carte rouge*, pp. 184 et 180.

⁷ CRÉMIEUX, *Inventaires*, p. 122.

Tout ce qui précède et suit l'accouplement n'importe plus. C'est grand dommage pour le théâtre. Les personnages d'*Amants* de Donnay sauvegardent encore leurs chances dramatiques et littéraires. Ils savent « que les préliminaires de l'amour valent souvent mieux que l'amour même ¹ ». Déjà « Capus croit à l'amour, mais avec modération ² ». Aussi son sourire un peu désabusé n'a-t-il pas la vigueur du grand rire comique.

Jacques Bainville écrit encore que pour la femme l'amour « est la grande affaire, c'est quelquefois ce dont on meurt ³ ». Mais si « les premiers problèmes qui se posent à nous ne sont pas des problèmes d'amour ⁴ », le public trouvera bientôt ridicules les confits d'ordre sentimental. « J'ai vu toute une salle prise de fou rire quand Othello entre chez Desdémone pour la tuer ⁵ », écrivait, il y a longtemps déjà, Paul Bourget. Avec un peu de naïveté et le louable désir de dormir dans des draps frais, le théâtre de l'entre-deux-guerres s'est imaginé qu'il rompait avec l'esthétique de Porto-Riche, Bataille et Bernstein. Il renonce sans doute au style faux marbre et à certains stucs dans l'expression, mais bon nombre d'écrivains acceptent sans en distinguer les faiblesses la morale un peu courte de l'instinct. Parfois même, le snobisme de la sincérité rend cette dernière absolument impropre à la construction dramatique.

Habile mais sans tact, Porto-Riche « est le peintre d'une forme de l'amour, une seule, la servitude sensuelle ⁶ ». Cependant Hermione ou Marianne devront sacrifier beaucoup de nuances si leur tension dramatique dépend désormais de leur santé glandulaire. « En réalité, ce sont des chats de truie ⁷ », affirme avec sécheresse Marcel Azaïs. Bienveillant, le chroniqueur du *Temps* qui assiste à une reprise du *Vieil Homme* voit le désir remplacer l'amour dans cette dramaturgie. Il trouve quelque grandeur à « cette cruauté du Désir qui joue dans cette pièce moderne le rôle de la Fatalité antique ⁸ ». Cependant la fatalité des Anciens avait pour servantes les Erinyes et la fatigue des mufles de Porto-Riche efface des actes qui ne sont plus des crimes. On adapterait malaisément *L'Amant de Lady Chatterley* à la scène, car la tendresse du romancier n'y vêtirait plus la nudité des personnages. Les femmes que Porto-Riche couche sur l'autel de l'amour « y sont en rut tout le temps et toute leur vie, ce qui n'est point le cas chez les bêtes ni même chez le commun d'entre nous ⁹ ». L'indigeuce littéraire de cette forme d'amour engendre la constance du voltage émotif. Mais, entre la morale de Gide et celle d'Henri Bataille, distingue-t-on d'autre différence que celle du talent ? Toutes deux restent antidramatiques, les *Nourritures ter-*

¹ BENOIST, *op. cit.*, p. 5.

² CROISSET, *op. cit.*, p. 130.

³ BAINVILLE, *op. cit.*, p. 66.

⁴ CROISSET, *op. cit.*, p. 181.

⁵ BOURGET, *Physiologie de l'Amour moderne*, p. 200.

⁶ DUBECH, *Le Théâtre 1918-1923*, p. 222.

⁷ AZAIS, *Le Chemin des Gardies*, p. 366.

⁸ *Le Temps*, 24 novembre 1924.

⁹ *Mercur de France*, 1930, CCXXIII, p. 162.

restes du second chantent « cette nudité primitive et originelle d'une âme riche seulement de son instinct ». Pourtant Bataille est contraint d'avouer que la notion de la tragédie est bouleversée. Il propose comme un progrès « une fusion complète de l'élément comique et de l'élément dramatique d'un sujet et cela sans l'aide de personnages chargés spécialement de représenter le rire et les larmes ainsi que le fit le romantisme, mais bien chez les mêmes personnages, dans les mêmes âmes, aux mêmes instants¹ ». Après vingt essais de tragédie sexuelle, « cette production si foncièrement et si ingénument impure² » aboutit dans *La Tendresse* à proclamer la faillite dramatique des organes génitaux.

La maturité venue, Bernstein comprend souvent qu'« une aggravation d'indécence et de vulgarité compense mal [une] diminution de valeur dramatique³ ». Sur le boulevard cependant les divinités de second plan, comme Kistemækers, restent obstinément fidèles à l'amour-instinct. « Toujours l'instinct, note un critique. On ne s'imagine pas la place qu'il occupe dans le théâtre contemporain⁴. »

Réduire le sentiment à la sensation, c'est agir dans le domaine psychologique comme le cinéma dans celui du langage. Mais les scènes où fleurissent des tragédies commerciales ne sont plus les seules à simplifier les passions. Les auteurs qui nourrissent une ambition d'ordre littéraire les imitent. L'étranger surenchérit. Un des grands courants de l'époque les emporte tous. Wedekind présente aux Allemands une *Lulu* qui « devient le modèle et l'ancêtre de toute une littérature érotique et sexuelle », car « la chair, dit-il, a son propre esprit ». Pour F. Bruckner « en toute femme, l'homme cherche la putain ». Le critique Kerr constate qu'« il n'y a plus rien de tragique aujourd'hui... le tragique est une chose du passé... nous évoluons vers un monde sans tragédie⁵ ». Une fille-mère n'indigne plus personne. Personne ne comprendra Faust et Marguerite en l'an 2000. La crise n'a donc pas pour seule origine l'état de la société. Notre sensibilité se transforme. La métaphysique et la morale ne soutiennent plus le drame.

En France, c'est avec beaucoup de prétention et peu d'astuce que Lenormand colore de psychanalyse l'amour cher à Bataille et Porto-Riche. « Ses figures de femmes ne sont que de deux catégories : le dévouement sans borne et l'asservissement brutal à la passion, l'esclave et la ravagée⁶. » « Pour toi, déclare avec lucidité un des personnages d'*Une Vie secrète*, les femmes ne sont plus des personnes vivantes, mais des objets de chair aussi semblables que des quartiers de viande à l'étal d'un boucher⁷. »

D'autres s'efforcent de donner de la variété à ce qui n'en peut avoir. Un cynisme qu'inspire l'extrême jeunesse imagine des situations pénibles. Shakespeare n'avait pas encore conseillé à l'amant d'expliquer

¹ BATAILLE, *op. cit.*, pp. 185, 141 et 142.

² BLANCHART, *Henri Bataille et son œuvre*, p. 48.

³ *Mercure de France*, 1926, XXXII, p. 706.

⁴ SOLVAY, *op. cit.*, p. 209.

⁵ LAURET, *op. cit.*, pp. 48, 49, 137 et 232.

⁶ *Nouvelles littéraires*, 27 juin 1925.

⁷ BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 310.

« à la femme qu'il vient de conquérir combien il est déçu de cette conquête ¹ ». Parce qu'ils ne croient plus au sentiment, les mieux doués imaginent des cas. Stève Passeur compose *L'Acheteuse*. Dans *Une Femme libre*, Salacrou entoure d'un halo freudien la vieille dame qui aime trop son frère. C'est à l'école de Bernstein que Denys Amiel a appris la psychologie amoureuse. L'acérbe fantaisie de Savoir réussit fort bien ce que notre époque préfère et dans *La petite Catherine* « toute la partie sexuelle de la pièce est de premier ordre, la partie sentimentale beaucoup plus faible ² ».

Certes, on pourrait opposer à ces exemples ceux d'un théâtre chaste, ceux d'auteurs qui laissent à l'amour son goût de péché. Mais le climat du siècle, une morale qui cherche le bonheur dans l'immédiat laissent souvent les amants « nus l'un devant l'autre comme des êtres primitifs ³ ». Cela paraît si évident aux observateurs qu'au moment où Raynal fait jouer *Le Maître de son Cœur*, on dira « que ce drame [est] sans doute l'unique drame d'amour du théâtre contemporain ⁴ ». Même si cette remarque n'embrasse pas tout l'horizon littéraire, néglige les crèmes pâtisseries de Géraldy, oublie Claudel, ne prévoit pas Giraudoux, elle reste significative.

Paul Bourget estime que le Français de la fin du XIX^e siècle « est trop loin de la santé pour comprendre le naturel de certaines actions paternelles... trop affiné pour ne pas répugner à la sensualité simple et franche ». Comme le médecin de Molière, nous avons changé tout cela. Mais nous avons perdu la force tragique sans retrouver l'hygiène morale. Le même Bourget donnait une définition de l'amour qui justifie Othello et tous les drames : « Ne pouvoir éprouver avec aucune autre femme les sensations que vous donne votre maîtresse ⁵. » Malheureusement pour l'art dramatique, le désir se montre moins exclusif. La morale veut que la fidélité ne soit pas trahie, la tragédie suppose qu'elle reste possible. Le désir la nie et pour Denis Saurat « la conception même de la fidélité... disparaît de la mentalité moderne ⁶ ».

Certes, *Le Dieu des Corps* peut inspirer un beau roman. Mais le théâtre perd de précieux avantages si « de don Juan les femmes elles-mêmes ont fait Chéri, c'est-à-dire un gigolo à peu près stupide, totalement inconscient ⁷ ». Le vieux beau lui-même ne hante plus la comédie légère. F. de Croisset constate la disparition de l'homme à femmes, « le type qui ne vit que pour la femme ⁸ ». Il suppose que les fortunes actuelles ne permettent plus d'exercer cet art absorbant. Mais on y renouça dès que l'amour et les femmes subirent une dévaluation plus dangereuse que celle du franc. Ces dernières compromettent leur avenir théâtral si « elles ne cherchent plus à être aimées » et s'« il leur suffit

¹ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 198.

² BRISSON, *Au hasard des soirées*, p. 353.

³ CROISSET, *op. cit.*, p. 209.

⁴ *Nouvelle Revue française*, 1927, XXVIII, p. 559.

⁵ BOURGET, *Physiologie de l'Amour moderne*, pp. 106 et 354.

⁶ SAURAT, *op. cit.*, p. 84.

⁷ RAGEOT, *Sens unique*, p. 9.

⁸ CROISSET, *op. cit.*, p. 117.

d'être désirées¹ ». A tous ces inconvénients s'ajoute le fait que l'instinct ou la sensation se prêtent mal au comique, les aberrations sexuelles moins encore. Telle pièce de Bourdet représente un tour de force dans l'ordre technique.

Ghéon semble l'avoir bien compris : la scène n'aime guère la sensualité que n'enrichit pas le sentiment. « Nous [la] peindrons dans la mesure où elle mérite d'être peinte². »

Le théâtre a-t-il suivi avec gaucherie certaines tendances du roman et de la poésie, offre-t-il simplement l'image un peu simplifiée de nos mœurs ? On n'en décidera pas. Quoi qu'il en soit, le cri de la tragédie retrouvera sa puissance quand le mal s'opposera au bien. La comédie ne fera éclater son rire que dans la stabilité sociale qui suppose un certain ordre dans les mœurs.

¹ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 106.

² GHÉON, *Parti pris*, p. 171.

RÊVE ET TRAGÉDIE

Et puis je ne veux pas, tu m'entends, multitude, que le texte surréaliste, non plus que le rêve, passe dans le compartiment des formes fixes, comme un perfectionnement de liberté payant patente, avec l'assentiment caregisteur des morveux qui trouvent déjà le vers libre bassinant ¹.

Je me refuse à me laisser duper par la comédie d'un inconscient seul et intangible dieu ².

Avant de s'aventurer « hors des routes du raisonnement dans les fourrés où la vie est trop épaisse ³ », quelques instants encore on aimerait rester lucide. Il est bien évident que le rêve et le subconscient peuvent nourrir la tragédie de leur mystère. Nul ne méprise les richesses du monde de la nuit. Personne ne désire que le drame reste imperméable aux eaux souterraines.

Néanmoins les buts assignés à l'inconscient, la doctrine littéraire qu'il inspire, l'intransigeance qui le met en valeur, la maladresse ou l'audace de ses applications pourraient le rendre antidramatique.

Comme les romanciers, les véritables auteurs dramatiques salueront l'immensité du nouveau continent. « O terrain d'alluvions. Terres nouvelles, difficiles, dangereuses, mais fécondes infiniment ⁴. » Au reste les plus grands d'entre eux avaient pénétré dans l'ombre de ces hautes forêts sans attendre les flambeaux de la psychanalyse. Ils partageaient le souci d'André Gide : « Dans chaque littérature, la première question à poser est : Que cache-t-on de l'homme ? ⁵ » Pour Jacques Madaule, exégète de Claudel, « cela que les hommes ne disent pas volontiers, par lâcheté ou impuissance, c'est cela qui est le plus important aux yeux du dramaturge ⁶ ». Pas plus que le roman, le théâtre n'aime simplifier un caractère, couper avec un scalpel les prolongements de la pensée humaine. Racine « conserve l'inconscience à travers l'analyse ⁷ ».

Bien que ses personnages soient incarnés dans un univers réel, la scène ne refuse pas « d'allonger les lisières de la vie positive et d'en franchir la portée ⁸ ». Certes, leur frivolité ou leur candeur font oublier au vaudeville, à la comédie légère, au mélodrame qu'en nous-mêmes

¹ ARAGON, *Traité du Style*, p. 193.

² ARLAND, *op. cit.*, p. 33.

³ Gide dans *Reconnaissance à Rilke*, p. 33.

⁴ Gide cité par PIERRE-QUINT, *op. cit.*, p. 186.

⁵ GIDE, *Divers*, p. 25.

⁶ MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 300.

⁷ LANSON, *op. cit.*, p. 116.

⁸ BÉCUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 339.

se cache « une créature que nous ne connaissons pas et dont nous ne savons jamais si elle n'est pas précisément le contraire de la créature que nous croyons être ¹ ». Mais d'autres genres mineurs, comme le roman d'aventures ou la poésie anecdotique, ne se montrent pas moins superficiels. Les farouches intransigeances des mages d'aujourd'hui se souviendront néanmoins que *Le Roi Lear* et *Phèdre* rachètent les péchés d'un art plébéien. L'art dramatique n'a aucune raison de ne pas jeter une sonde dans les mers intérieures et sans doute un auteur de tragédie confirmerait-il tout au plus les scrupules d'un bon romancier : « En cherchant à ne connaître dans l'être humain que ce qui lui appartient en propre, que ce qui ne lui est pas imposé, nous risquons de ne plus travailler que sur de l'inconsistant et de l'uniforme ². »

Le théâtre craint seulement que les conquistadors du rêve n'agissent comme Pizarre et Cortès, entassant l'or vierge dans des galions. Il redoute aussi qu'on charge l'inconscient d'une mission métaphysique.

En effet, la tragédie n'aura plus même l'agrément d'un hors-d'œuvre dans le festin de la poésie si l'on « doit atteindre par la destruction de sa conscience à la gratuité de Dieu ³ ». *Oreste* et *La Parisienne* de Becque savent qu'ils n'ont aucun droit aux honneurs divins. Le théâtre voit sans plaisir également qu'on impose par décret à toute la littérature certaine conception analogique de l'univers. Ce serait consacrer l'absolue souveraineté de l'inconscient, car « l'homme dans sa vie la plus automatique, la plus inconsciente, et là seulement, correspond à la réalité universelle dont tous les rythmes, les mouvements sont préfigurés en lui ». Alors les plus beaux crimes restent des faits divers et le rire de la farce résonne comme une insolence dans une cathédrale. Enfin l'art dramatique ne peut nourrir l'espoir de survivre si tout s'efface dans l'absolu. « Le Rêve et la Nuit deviennent des symboles par lesquels un esprit, désireux de quitter les apparences pour rejoindre l'Être, tente d'exprimer l'anéantissement du monde sensible. » La scène n'utilise pas l'inconscient à l'état pur. Elle n'offre qu'un méchant laboratoire aux prophètes qui partent à la conquête du rêve et qui espèrent trouver dans les brumes de l'âme « la résolution des questions fondamentales de la vie ⁴ ».

Contrainte de situer ses personnages dans le cours de l'histoire, la tragédie n'aime pas beaucoup non plus que l'inconscient encourage la négation du temps. Elle écoute impuissante « la poésie de Tzara [qui] précède l'invention des dieux et représente un effort plus ancien encore, d'avant le sommeil de la conscience, mêlé aux toutes premières palpitations de la matière brute ⁵ ». Tel critique, qui sacre Léon-Paul Fargue prince du subconscient, l'inquiète aussi, car il faut, pour orner de cette couronne nocturne le chef du poète, « refuser les puissances cruelles de la lumière dans les deux nuits qui cernent l'existence humaine : celle d'avant la naissance et celle d'après la mort ⁶ ». Mais l'énergie de

¹ Bourget cité par JALOUX, *op. cit.*, p. 128.

² MAURIAC, *Dieu et Mammon*, pp. 45 et 46.

³ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 20.

⁴ BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, pp. 381, 401 et 391.

⁵ CASSOU, *op. cit.*, p. 266.

⁶ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 98.

Breton n'hésite pas. Elle bâillonne la tragédie, pulvérise les distinctions qui opposent « rêve à réalité, le présent au passé et à l'avenir ¹ ».

Que les forces inconscientes collaborent à la complexité de la vie, soit. Ils sont peu nombreux, les poètes qui refusent accueilli à ces complices. Ceux qui d'un ferme propos les ignorent les écartent moins qu'ils n'imaginent. Mais c'est la nouvelle hiérarchie des valeurs qui met en péril les arts de synthèse. Le mépris soudain et universel qu'on voue aux éléments constructifs doit inquiéter l'art dramatique. Désormais les personnages du théâtre se nourriront de silence et d'immobilité, si l'écrivain ne fait appel « pour recréer la vie qu'aux suggestions de l'inconscient seul dépositaire de la vérité ² ». Créatures que la nécessité d'agir simplifie et revêt d'un masque. Alceste et Arnolphe, vous semblez les marionnettes d'un art puéril, s'« il n'y a que l'inconscient qui ne mente pas, lui seul vaut d'être mis à jour ³ ». Humiliés, bientôt oubliés, les personnages s'effacent. Depuis longtemps les poètes ne sourient qu'à eux-mêmes ou à leurs reflets. « Les romantiques admettent tous que la vie obscure est en incessante communication avec une autre réalité, plus vaste, antérieure et supérieure à la vie individuelle ⁴. »

Voici un siècle que la poésie met patiemment au point une doctrine qui permette l'excommunication du théâtre. Avec un gentil enthousiasme, J.-J. Bernard affirme : « Quand Sophocle écrivit *Œdipe*, quand Shakespeare écrivit *Hamlet*, ce n'est que par l'intuition du génie qu'ils projetaient des lueurs sur les abîmes de l'âme. Aujourd'hui nous avons pris conscience de l'inconscient ⁵. » Autrement dit, le théâtre, avec d'autres moyens, devra se proposer les mêmes buts que le roman. Il s'efforcera de désintégrer le personnage qui ne vit que dans l'unité. Moins bien armé ou plus exigeant, il prépare ainsi son suicide. Le même J.-J. Bernard, parlant ailleurs du même problème, déclare que si la scène veut élever des autels à l'inexprimé, « on pourrait dire en un sens que le théâtre doit éliminer toute littérature ⁶ ».

D'excellents arguments ne manquent pas toutefois qui dissuaderaient la littérature d'accueillir la matière brute de l'inconscient, car « l'automatisme délie ce que la concentration et le recueillement ont amené à l'unité de la vie... ⁷ ». Ni le roman ni la tragédie ne peuvent ignorer l'héroïsme de l'âme et de l'esprit. Quand ils le désagrègent, ils en admettent encore la valeur. Or « la vie spirituelle de l'homme ne commence que là où commence la conscience, dans le double sens du terme : l'effort pour se connaître, la soumission à une loi morale supérieure à la volonté personnelle ⁸ ».

Malheureusement la littérature, d'une façon générale, reste sourde à cette sagesse. La mode intellectuelle joue contre le théâtre puisqu'elle

¹ BRETON, *Point du jour*, p. 59.

² FEUILLERAT, *op. cit.*, p. 124.

³ RAYMOND, *op. cit.*, p. 316.

⁴ BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. XVI.

⁵ J.-J. BERNARD, *op. cit.*, p. 29.

⁶ J.-J. BERNARD dans une enquête de Lacour, *Comoedia*, 30 juillet 1923.

⁷ Maritain dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 23.

⁸ DANIEL-ROPS, *Ce qui meurt et ce qui naît*, p. 209.

refuse tout alliage altérant la pureté des éléments primordiaux. « D'autres, déclare André Breton dans une de ses encycliques, se sont satisfaits d'une demi-mesure qui consiste à favoriser l'irruption du langage automatique au sein de développements plus ou moins conscients. »

Les voix du monde souterrain que capte l'oreille intérieure rendent précaire aussi la notion d'individu dont le théâtre ne saurait se passer. Selon la rigueur avec laquelle on conduit l'expérience, on se perdra dans une vie indifférenciée, un océan qu'aucune vague n'agite. « Le propre du surréalisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine commun...¹. » Déjà l'effort de Rimbaud dépasse et ignore la tragédie puisqu'« il tentera de se désagrèger méthodiquement et de détruire en lui tous les pouvoirs qui appartiennent à l'existence séparée² ».

Moins absolus, les romanciers conservent des fantômes de personnages, même s'ils amincissent leur réalité jusqu'à la transparence. Les poussées irrationnelles des forces secrètes multiplient les irisations de l'individu. Dans ce défaut de permanence, comment nommer ce qui n'a plus de forme ? « Nous ne sommes jamais absolument semblables deux moments de notre vie... s'il en est ainsi, la faute en est à notre inconscient³. »

Aucun héros tragique ne peut surgir de cet obscur océan dans lequel plongent Proust et Breton. Le théâtre ne peut recoller les fragments d'homme que l'analyse isole sans pitié.

Est-ce le zèle du néophyte qui transforme certains poètes en assistants de laboratoire ? Penchés sur une matière fluide, ils veulent saisir le rêve comme d'autres produisent des neutrons. Tout essai constructif paraît une félonie à ceux qui purifient en isolant. Mais la vertu du théâtre, même le plus médiocre, est celle des architectes, des assembleurs. L'art dramatique se trouve désarmé devant ce jacobinisme littéraire. D'une plume dont on admire la fermeté, Aragon condamne le défaut d'imagination de ces pharmaciens qui vendent l'inconscient en pilules. « On peut dire qu'en rêvant, ils se sont sentis moins inspirés que jamais. Ils rapportent avec une fidélité objective ce qu'ils se souviennent d'avoir rêvé⁴. » Matière à la fois floue et brute. Ni comique ni tragique. Neutre et pure. Les savants l'examinent avec une curiosité passionnée, mais autant que la nuit diffère de la lumière, cette brume subjective refuse la synthèse de la vie.

Rilke n'ignore pas les richesses du monde nocturne, mais n'apprécie guère le mode d'emploi actuel. Notre époque, dit-il, « transforme les chantiers en lieux de spectacle et n'hésite pas à prendre ses repas dans les réserves⁵ ». L'art dramatique, lui non plus, n'a pas le droit de montrer les matériaux de construction avant que le ciment n'ait assemblé les pierres de la maison. Le hasard a peu de part dans son travail. Le

¹ BRETON, *Point du jour*, pp. 229 et 241.

² BÉCUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 385.

³ Jaloux dans *Hommage à Marcel Proust*, p. 159.

⁴ ARAGON, *Traité du Style*, p. 183.

⁵ RILKE, *op. cit.*, p. 42.

dramaturge ne ressemble pas au pêcheur de perles. On admire fort le talent d'Éluard : celui-ci ne suit-il pas « les plus profondes modulations du rêve, des bas-fonds, ses courants secrets pour nous en rapporter les plus troublantes épaves ¹ » ? Mais le drame ou la comédie, même si le bateau est mal gréé et sa cargaison sans valeur, doivent pouvoir tenir la mer. On ne leur permet aucun naufrage, si séduisant soit-il. Malheureusement, on n'aime plus aujourd'hui les capitaines qui tiennent la barre et calculent le point.

Enfin le subconscient, qui étale ses secrets sous la couche des passions, illumine parfois les mots mais ne trouve pas de vêtement scénique assez diaphane pour maintenir sa pureté. Les corps des personnages restent opaques et il n'est pas très adroit de recourir aux fantômes. A propos de *Jazz* de Pagnol, la critique suggère à l'auteur qu'« il doit y avoir une autre manière d'exprimer dramaturgiquement l'être intérieur et ses voix que d'en faire un personnage supplémentaire, une apparition de rêve ² ».

Emprisonner des rêves dans des corps, c'est courir de grands risques. Georges Neveux a tenté cette expérience sans accorder autant de concessions au réel que Pirandello. Le public s'est montré réticent. Ce qui ne prouve rien. Il a mis « très longtemps à comprendre qu'on l'invite à rêver et quand il a compris n'y consent pas ³ ». Des ennuis plus sérieux encore que l'incompréhension du public menacent l'ingénieux essai de Georges Neveux. Le pays où il se promène n'admet ni passé ni avenir. Les paroles de l'amant n'atteignent pas celle qu'il aime. « Dans cette ville où il n'y a pas de mémoire, chacun écoute aux fenêtres pour tâcher de surprendre les souvenirs des autres ⁴. » Ce poème joué par des acteurs reste un antidrame.

Enfin, sur le plan de la morale, la soumission au rêve entraîne une irresponsabilité qu'accepte malaisément la tragédie. Quand H. R. Lenormand voit dans « la conscience, le choléra de l'homme moderne », il déthéâtralise son œuvre. On ne croit pas que Lenormand ait « affirmé que dans le domaine de la morale il n'y a aucune certitude... avec autant de force que Dostoïevski et M. A. Gide. » Mais il a tenté de le faire et les exigences de la scène lui ont démontré que le théâtre s'es-souffle à suivre les subtilités du roman. « L'étude systématique des sentiments devient donc impossible et chaque individu repose sur un concept éthique qui lui est strictement personnel et n'a de valeur que pour lui-même ⁵. »

Si la psychologie nouvelle ne permet pas au théâtre d'assimiler le rêve et l'inconscient, le culte du subjectif n'oriente pas non plus la poésie vers la tragédie. Cette dernière éprouve quelque peine à se nouer quand les poètes rêvent si fort qu'ils obtiennent « le retournement du regard du dehors au dedans, la contemplation du reflet des choses en nous comme en une eau endormie ⁶ ».

¹ Parrot dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 154.

² *Nouvelles littéraires*, 1^{er} janvier 1927.

³ *Nouvelle Revue française*, 1930, XXXIV, p. 579.

⁴ NEVEUX, *Théâtre*, I, p. 135.

⁵ DANIEL-ROPS, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, pp. 65, 57 et 58.

⁶ POIZAT, *Le Symbolisme*, p. 143.

Shakespeare et les Elizabéthains, Calderon et Racine se sont-ils trompés ? Pour Mæterlinck, « il s'agit désormais de renoncer au tragique des grandes aventures, aux anecdotes sanglantes, aux éternelles oppositions de l'honneur et du devoir, aux conceptions périmées de la fatalité ou aux jeux superficiels de la psychologie sentimentale ¹ ». L'auteur de *Pelléas* abolit peut-être la notion de tragique alors qu'il s'imagine la renouveler. Il la situe hors des passions, car « le tragique normal, profond et général, ne commence qu'au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés ² ». Maleine, Alladine, Aglavaine marchent dans l'ombre du « personnage sublime qui peut-être n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers ³ ». On connaît le charme et les faiblesses de ce pathétique de la destinée, les angoisses sans objet, les questions sans réponse. La tragédie voit sa pression sanguine diminuer. L'inconscient l'entoure d'une brume. Cependant elle ne meurt pas encore.

J.-J. Bernard et les apôtres du silence n'ont donc pas fait de trouvaille importante, même s'ils « pensent avoir touché le fond du cœur humain », quand ils pénètrent dans la « grotte pleine de ténèbres bleues ⁴ ». Déjà les œuvres de Mæterlinck, celles de la première manière surtout, engageaient le théâtre dans une voie dangereuse. L'art dramatique n'est pas l'ennemi du rêve, mais il n'aime pas beaucoup les broderies de nuages. « Peu à peu, chez les symbolistes, note Albert Béguin, le rêve perd ses profondeurs ténébreuses pour n'être plus que ce monde artificiel dans lequel on se réfugie ⁵. »

Sans étudier avec une minutieuse rigueur tous les textes où le rêve illumine les personnages, détruit leur consistance, prolonge leur humanité, on rappellera que dans *La vie est un songe* ou dans *La Tempête*, Calderon et Shakespeare larguaient aussi les voiles de leur navire sur un océan aérien. De tous les temps, les poètes dignes de ce nom peignirent en filigrane la vie inconsciente de leurs héros. C'est l'intransigeante dévotion des prêtres actuels du rêve qui inquiète l'art dramatique.

Ils le veulent pur comme l'oxygène. Ils le révèrent en chimistes et en pharmaciens. Ils n'aiment que lui. Ils s'en nourrissent comme s'il était le pain et le vin de l'esprit. Non seulement, ils ne permettent pas au théâtre de l'assimiler, mais ils ébranlent un univers où la fiction ne récusait pas toute architecture.

La psychanalyse qui flotte sur le siècle et dans les conversations rend d'une manière indirecte quelques services à la scène. A ceux qui ne s'en doutent pas, elle montre « qu'un être humain, un événement humain, sont des amalgames plus complexes qu'on ne l'avait cru jusqu'alors ⁶ ». Le dramaturge la trouvera cependant moins utile que

¹ BAILLY, *op. cit.*, p. 49.

² MÆTERLINCK, *Le Trésor des Humbles*, p. 163.

³ MÆTERLINCK, *Théâtre*, I, p. XXI.

⁴ DUHAMEL, *Essai sur une Renaissance dramatique*, p. 55.

⁵ BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 388.

⁶ MAUROIS, *op. cit.*, p. 45.

le psychiatre. L'appliquer avec une naïve fidélité, c'est détruire le drame. L'invoquer sans cesse, c'est sacrifier à la mode.

Avec un peu de retard sur les pays anglo-saxons et germaniques, le Paris d'après guerre se couvre de complexes.

En 1922 commencent les hautes marées. « Cet hiver-ci sera, je le crains, la saison de Freud... Les dames content leur dernier rêve, en caressant l'espoir qu'un interprète audacieux y va découvrir toutes sortes d'abominations ¹. » Aussitôt, la scène flotte à la remorque de la poésie et du roman. « Le rêve est à la mode au théâtre, pour le moment. Une femme vertueuse rêve sans omettre aucune circonstance qu'elle a trompé son mari... Et c'est un sujet de pièce ² ». Mais la saison n'épuise pas toutes les curiosités. Le vent souffle toujours de Vienne, puisque *La Galerie des Glaces* « est inspirée (l'auteur l'avoue dans la pièce même) et de Pirandello et de Freud : relativisme et refoulement sexuel ³ ».

Certains enthousiasmes ne veulent même pas sortir du cabinet de consultation et Lucien Collin, dans *Mon âme est ressuscitée*, a cru de bonne foi qu'aucune différence ne sépare « l'exposition d'un cas clinique et un ouvrage de théâtre ⁴ ». Cependant les spectateurs n'éprouvent parfois aucun vertige devant les abîmes de la psychanalyse. *La Poudre d'or* de René Trintzius et Amédée Valentin est une « mésaventure dont le public a pris le parti de s'égayer ⁵ ». Parfums de freudisme dans *Le Cœur partagé* de Besnard, rêves dans *L'Ennemie* de P. A. Antoine et *Cri des Cœurs* de Jean-Victor Pellerin. Les plus habiles comme Savoir et Salacrou tirent de cette primeur un piment ou un satanisme au goût du jour. Mais le poète du complexe d'Œdipe, c'est H. R. Lenormand. Rappellera-t-on que, pour le critique du *Journal des Débats*, l'auteur du *Mangeur de Rêves*, « parti de Freud... est arrivé à Sophocle ⁶ » ? Avant de lire Freud, Lenormand avait découvert dans Dostoïevski l'ambivalence des sentiments, mais la qualité du lecteur joue son rôle aussi et Gide promène une âme plus subtile dans *L'Esprit souterrain* ou *Les Frères Karamazov*. Si vraiment « la littérature romantique du XX^e siècle naît sous le signe de la psychologie » et si « ses parrains sont Dostoïevski et Freud », c'est que pour certains « nous nous installons au cœur de la bête ⁷ ». On écrase donc l'auteur de *L'Homme et ses Fantômes* sous le poids de pareils maîtres. Il serait plus raisonnable de songer à François de Curel. Ce deroier suppose dans *L'Âme en folie* « que les sublimes envolées du génie ont pour origine, dans le recul des âges, les ardeurs de l'animal en rut ». Il veut « construire l'amour humain sur la furie sensuelle de nos grands cousins les mammifères ⁸ ». Une sueur viscérale émane aussi de Porto-Riche et l'on n'aime guère cette chair tiède, car cette matière « relève trop du physiologiste, du médecin

¹ *Nouvelle Revue française*, 1922, XVIII, p. 5.

² *Le Temps*, 13 avril 1923.

³ *Nouvelles littéraires*, 8 novembre 1925.

⁴ *Débats*, 27 mai 1929.

⁵ *Revue des Deux Mondes*, 1928, XLV, p. 709.

⁶ *Débats*, 31 juillet 1922.

⁷ BLOCH, *Destin du Théâtre*, pp. 55 et 57.

⁸ *Revue des Deux Mondes*, 1920, LV, pp. 449 et 448.

et du pédagogue pour que la littérature, en l'adoptant, ne soit pas obligée de lui faire subir une sorte d'allègement et de transfiguration poétiques¹ ».

Lenormand donna donc un nom scientifique à une forme de sensualité que déjà portait la mode. La génération précédente avait lu dans Paul Bourget que « *totus homo semen est... tota mulier in utero* »². Pourquoi nier ici « que la psychanalyse représente un instrument de travail neuf et puissant » ? Avec J.-J. Bernard on se demande seulement : « Comment le théâtre se pliera-t-il à ses nécessités ? » « C'est affaire de circonstance et de tempérament »³, répond l'auteur de *Martine*.

Avec son goût de la frénésie et son manque de légèreté, le théâtre allemand d'après guerre s'enivre à voir le désir galoper comme un cheval sans maître. Armé des lunettes du philosophe, Wedekind s'installe gravement dans une maison de passe. Bronnen, Brecht, puis Brückner avec ses *Criminels* et son *Elisabeth d'Angleterre*, allument des projecteurs dans la nuit où Schnitzler se contentait d'une lanterne sourde.

C'est grâce à Brückner que le freudisme théâtral allemand pénètre en France, grâce aussi au *Karl et Anna* de Leonhard Frank. Certains bons esprits remarquent avec finesse que chez le premier « l'anxiété devient un système doctrinaire » et que « les déguisements sexuels prennent la force et l'importance d'une méthode »⁴. Mais d'autres voient surgir des terres nouvelles. Avec un sourire amusé, Giraudoux note qu'« obligés par les metteurs en scène et le public à s'arracher aux vieux mythes du drame, des poètes tentaient assez vainement de créer une nouvelle mythologie du freudisme et du cinéma »⁵.

Certaines scènes se spécialisent. L'inconscient y répand ses nuées et Baty, qui acquit un solide métier au pays de Max Reinhardt, se donne beaucoup de peine pour n'être pas prisonnier d'une formule. « Penser qu'il cultive de parti pris le théâtre exotique, c'est aussi faux que de le transformer en chorège spécialiste du théâtre freudien »⁶.

La poésie et le roman donnaient le ton. Si les fusées de cette mode intellectuelle firent long feu sur la scène, le théâtre doit cette chance à la fois à la nature de l'esprit français, aux exigences de l'art dramatique, à la ferveur un peu naïve avec laquelle les disciples littéraires de Freud transportèrent rêves et complexes sur le plateau.

Pour la lourdeur allemande, « il ne s'agissait pas comme chez nous de polissonneries, mais de problèmes sexuels »⁷. En France, Daniel-Rops condamne « l'attitude assez bassement ironique de la foule qui ne voit dans ces cruelles thèses qu'une occasion pour les revuistes de placer des scènes faciles et des couplets scabreux »⁸. On accordera cependant pleine indulgence à la chanson et au vaudeville, même

¹ LASSERRE, *Portraits et Discussions*, p. 320.

² BOURGET, *Physiologie de l'Amour moderne*, pp. 61 et 62.

³ *Revue hebdomadaire*, 1922, XII, pp. 334 et 335.

⁴ BRISSON, *Du Meilleur au Pire*, p. 219.

⁵ CÉZAN, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Brillant dans BATY, *Le Masque et l'Encensoir*, p. 77.

⁷ LAURET, *op. cit.*, p. 206.

⁸ DANIEL-ROPS, *Notre Inquiétude*, p. 110.

médiocres. Leur rire représente une victoire. En effet la nouvelle psychologie heurte « avec violence un grand nombre de notions que les Français ont coutume de tenir pour stables ¹ ». Quand H. R. Lenormand s'écrie : « Pour créer, vois-tu, il faut être innocent comme une panthère », il offre une jolie cible aux chansonniers qui vengent peut-être la morale. En effet, l'auteur d'*Une Vie secrète* n'aime point les barrières. La morale « avec son appareil de lois est dangereuse parce qu'elle réfrène les instincts et que les instincts sont ce qu'il y a de plus authentique dans l'homme, de plus original dans l'artiste ² ».

On ne discute ni la valeur thérapeutique de la psychanalyse, ni les services qu'elle rend à la science, mais on en vent à la hâte maladroitement avec laquelle certaine littérature s'empare des nouvelles thèses. Toute comédie meurt si les dernières lois sont abolies. Le rire qui est un jugement et une hygiène s'éteint devant la suprématie de l'instinct.

Même si les poètes accordent aux mots une charge affective, font subir un étrange traitement aux langues contemporaines « faites pour les idées, non pour les sentiments et les troubles nerveux ³ », le théâtre se montrerait plus réticent devant le freudisme que les autres genres littéraires. L'évidence oblige de constater « que le cas freudien mis au théâtre est digne du Grand Guignol ».

Cette naïveté scénique, ces effets de mélodrame, on pouvait certes les attribuer au contestable talent de Lenormand. Avec Daniel-Rops, on admet que l'auteur des *Rotés* « est resté à la phase psychiatrique et n'a pas atteint la phase psychologique ». On a raison encore d'affirmer que la psychanalyse « pourra être directement utilisée en littérature » dès le moment où elle se sera « écartée des cas d'exception » et « permettra à l'écrivain de reconstituer une nouvelle synthèse de l'homme ⁴ ».

Il faut une grande charité intellectuelle pour découvrir le frisson nouveau dont H. R. Lenormand fait trembler la chair du vieux théâtre. Généreux, Gaston Rageot voit en lui « le dramaturge de l'inconscient, d'abord, par où il se rattache à un commencement de tradition, et ensuite il est, dans l'inconscient, le dramaturge de la sexualité, par où il est extrêmement original ⁵ ». Maeterlinck déjà faisait naviguer des barques silencieuses sur les « gouffres de la vie dont on ne parle pas » et sur les « profondeurs de la mer intérieure de beauté et d'horreur ⁶ ». Avant le symbolisme, tous les grands maîtres avaient tenté ces explorations nocturnes. Quant à la sexualité, on lui voit cette violence un peu fripée chez Bataille, Carel, Bernstein. Nombre de bons romanciers, André Gide, Jules Romains, D. H. Lawrence, n'avaient pas besoin de freudisme pour que la chair fût nimbée par « une part immense de poésie cosmique » et qu'on soupçonnât « la présence d'un Dieu inconnu ⁷ ».

¹ DANIEL-ROPS, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, p. 113.

² Lenormand cité par DANIEL-ROPS, *ibid.*, pp. 56 et 55.

³ RAGEOT, *Sens unique*, p. 262.

⁴ DANIEL-ROPS, *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, pp. 132, 145 et 142.

⁵ RAGEOT, *Prises de vues*, p. 145.

⁶ MAETERLINCK, *Le Trésor des Humbles*, p. 15.

⁷ Jaloux cité par DANIEL-ROPS, *Notre Inquiétude*, p. 113.

Non, ce qui appartient en propre à H. R. Lenormand, ce sont ses défauts : l'appétit goulu avec lequel il se jette sur une découverte scientifique et la présente au public toute crue, sans imaginer un instant que, sous son aspect brut, elle reste absolument antidramatique. Comme son nom l'indique, la psychanalyse élcide la vie, plutôt qu'elle ne la construit. Sans cesse son effort l'éloigne du théâtre qui tente une synthèse. Elle donne une des clés de notre mystère, mais si le dramaturge qui a lu Freud sait qu'une terre nouvelle s'offre à lui, il doit recourir à d'autres moyens pour y pénétrer, car il n'a pas le droit de décomposer des hommes. Une fatale immobilité qu'interrompt parfois une crise mélodramatique, voilà la récompense du professeur de psychiatrie au théâtre. Ce schématisme, cette intransigeance, ce désir de donner à tous les problèmes la même explication, gênants chez Freud, deviennent naifs sur la scène. « Il ne faut pas prendre la partie pour le tout, écrivait Ramon Fernandez ; si l'on ne produit rien d'humain sans de solides racines physiques, rien d'humain n'est produit qui ne donne des fleurs morales, ces fleurs fussent-elles les fleurs du mal¹. »

Or la psychanalyse ne fait éclore aucune fleur sur la scène. Elle les coupe ou les fane. Situait son effort au delà du bien et du mal, elle ignore les actes volontaires et l'héroïsme dont le théâtre ne saurait se passer. Moins lucides que Gide, Lenormand et quelques autres ne se sont pas doutés « que Freud est gênant » et qu'on serait « bien arrivé sans lui à découvrir son Amérique ». Un univers où la fiction s'incarne toujours n'offre pas un climat favorable à la psycho-physiologie. Avec le grossissement apparaissent nombre « de choses absurdes chez cet imbécile de génie² ».

A quel point Freud enrichit-il le roman, inspire-t-il les poètes ? Au théâtre, les bénéfices semblent minces. Sans doute a-t-on gagné quelque audace. « La vulgarisation du freudisme a répandu des notions qui autrefois restaient enfouies dans les ouvrages spéciaux pour médecins ou confesseurs³. » Mais on ne régénère pas un art en lui offrant deux ou trois sujets nouveaux qui constituent des cas d'exception. Pas davantage si chaque personnage devient un monstre qui provoque la stupeur et non pas la pitié du public. A lire *L'Âme en folie* ou *L'Homme et ses Fantômes*, on songe au mot de Georges Duhamel : « Il y a eu, il y aura encore des parvenus, des nouveaux riches de la science.⁴ »

Si l'on abandonne l'hôpital et le laboratoire, les névroses et les complexes, pour peser l'apport du rêve dans la littérature dramatique contemporaine, on s'aperçoit que cette riche matière de la poésie fut néfaste au théâtre. Cela de la façon la plus imprévue. Il ne s'agit pas en effet de mesurer la dose de rêve que la scène absorbe sans danger. Le théâtre ne peut boire cet alcool à l'état pur. Mais les poètes qui vouent au rêve un culte fanatique nécessairement récusent la forme dramatique. Si le rêve n'est plus seulement le complice de la poésie, mais la contient toute, toute tragédie s'évanouit. Or, l'on n'a pas oublié la façon dont

¹ FERNANDEZ, *Moralisme et Littérature*, p. 140.

² GIDE, *Journal*, p. 785.

³ *Revue de Paris*, 1927, II, p. 672.

⁴ LEFÈVRE, *Une heure avec*, p. 234.

André Breton définit le surréalisme : « Par lui nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve...¹ »

Quand le rêve ne transfigure plus la réalité, quand l'esprit ne s'oppose plus à la chair et croit régner seul, le théâtre meurt d'asphyxie. Sous sa forme la plus haute, ce dernier rêve lui-même la réalité ou incarne le rêve, équilibre les forces du ciel et de l'enfer, en reflétant la condition humaine.

¹ BRETON, *Les Pas perdus*, p. 149.

ASSEZ DE POÉSIE PURE

Voici bientôt la poésie moderne : toute de sons ou toute d'images. Le reste en est banni et surtout l'expression des sentiments et des idées ¹.

Pascal a dit un mot bien juste : L'éloquence continue ennue. Je serais tenté de le modifier en disant : la musique continue ennue ².

Entre les deux guerres la littérature, d'une âme tenace, s'attaque aux œuvres vives du théâtre : sentiments, personnages, action. Elle ébranle l'univers métaphysique et moral sans lequel les larmes sont absurdes et le rire impossible. Il faut dire encore que la poésie, réduite à son essence, n'admet ni tragédie, ni comédie. La purification à laquelle elle voue un zèle sans fatigue consiste précisément à chasser du temple ces belles filles trop bruyantes.

Le mépris du discours, certain culte de l'image et de la musique bâillonnent aujourd'hui le théâtre. On se souvient des conseils d'Edgar Poe et des grands symbolistes. Antigone est bavarde, prolixie Andromaque. « Ne laisse tomber que ce qui stille. Ne tire pas sur la stalactite. Ce n'est pas une tétine ³ », déclare Léon-Paul Fargue. Shakespeare et Corneille ne dorment plus tranquilles si l'on conseille aux poètes de ne pas imiter l'audace de Dante ou de Lucrèce. Paul Valéry apprend à l'abbé Brémond que « l'idée même de poésie didactique est un monstre, une absurdité ⁴ ». Musset et Giraudoux feront bien de se taire si l'on brise la plume de Cervantès et de Pouchkine. « Je n'ai jamais écrit de nouvelles, n'ayant pas de temps à perdre ni à faire perdre », note sèchement André Breton ⁵.

Taille des gemmes, fulguration de madrépores que la nasse ramène des eaux profondes et qu'éteint la lumière, musique qu'étonffe le vacarme des passions : le poète désormais ne songe plus au théâtre. S'il se voue à l'antiprose « interdisant l'exposé de faits et de notions, la description à proprement parler non moins que le didactique ⁶ », il suppose comme l'abbé Brémond que Jean Racine s'écarte de la scène parce que « dans le poème le moins impur, la poésie est d'Ariel, les mots sont de Caliban ⁷ ». L'intransigeance constitue le climat de l'époque.

¹ CARLOIS, *op. cit.*, p. 71.

² CLAUDEL, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 39.

³ FARGUE, *op. cit.*, p. 15.

⁴ Brémond dans LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. VIII.

⁵ BRETON, *Point du jour*, p. 48.

⁶ A propos de Thérive dans RAYMOND, *op. cit.*, p. 152.

⁷ Dans LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. XXII.

On s'étonne de voir la poésie s'égarer parmi les douleurs humaines. Cette singularité mérite même d'être signalée. Elle représente une prise de position dans un siècle fanatique. Ainsi Jules Romains ne multiplie pas les interdits : « Pour lui tout est bon à dire en poésie ¹. »

Le but qu'on assigne aux recherches d'une nouvelle mystique condamne le discours, car « la vraie poésie n'admet que la méditation intérieure ». De Sophocle à Claudel, le théâtre étale du strass et des perles fausses. « Le discours, la poésie descriptive, les faux ornements prennent à la scène toute leur valeur clinquante. » Mallarmé l'emporte sur Eschyle parce qu'un de ses sonnets « ne se peut réciter en public ».

Sans hésiter, excommuniions donc le théâtre, bannissons-le par décret, niant aussi l'éclat de son histoire quand nous aurons compris « la raison profonde qui fait en Occident du théâtre un genre inférieur et digne seulement de distraire les spectateurs ² ». Les chartreux de l'esprit répugnent à la prostitution. Paul Valéry ni André Breton ne s'assoieront sur les mêmes sièges que Racine ou Shakespeare.

On ne craint plus seulement la longueur de la tragédie que redoutait Poe. Mais déjà le public qui l'applaudit la souille : « La poésie se pourrait définir, dans une large acception, comme celle qui se refuse au divertissement ³. » Aux jeux puérils de la scène, on reproche encore d'accueillir les épanchements du cœur. L'essence du discours reste impure si l'on poursuit « une beauté toujours plus consciente de sa Genèse, toujours plus indépendante de tous sujets et des attraits sentimentaux vulgaires comme les grossiers effets de l'éloquence ⁴ ». Chacun de ces mots accuse le théâtre qui baisse la tête.

Au reste les drames réels de la vie importent la pensée. La sueur et les larmes ont un parfum vulgaire. M. Teste ne peut « songer qu'avec dégoût à toutes les idées et à tous les sentiments qui ne sont engendrés ou remués dans l'homme que par ses maux et par ses craintes, et non librement par ses pures observations sur les choses et en soi-même ⁵ ». A combien plus forte raison faut-il mépriser les tragédies imaginaires. La purification des passions reste un leurre dont la scène a tort de se prévaloir. La pitié, la terreur, l'héroïsme, la puissance des mythes n'agissent pas avec efficacité sur l'esprit, car « je n'ai jamais pu concevoir que l'on puisse être convaincu, converti, entraîné, transformé, altéré profondément par l'éloquence, emporté du coup par elle à l'action ⁶ », dit Valéry.

Composer pour la scène, c'est aussi compromettre l'excellence de l'œuvre. Au XVII^e siècle, la mécanique des passions « donne à cette poésie un caractère oratoire, une allure de rhétorique ⁷ ». Or il était vain, hier encore, de défendre cette dernière, si fâcheuse était sa réputation et si ancienne la réprobation qui l'entoure. Thibaudet voit dans

¹ RAYMOND, *op. cit.*, p. 231.

² ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 36.

³ Fouchet dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 4.

⁴ VALÉRY, *Variété*, p. 104.

⁵ VALÉRY, *Monsieur Teste*, p. 13.

⁶ Valéry dans BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Tavernier dans *Confluences*, n° 5, p. 577.

les Goncourt les ancêtres de Marinetti et de Dada. Il constate le « déclasserment de l'oratoire ¹ ». Dans Giraudoux lui-même, qui ne déteste ni le théâtre ni le discours, il découvre l'influence de Manet et de Debussy, et l'auteur d'*Ondine* pratique « un art du discontinu, un art d'intensités fragmentaires, de notes locales, d'instantanés uniques et aigus ² ».

En se consacrant à la seule taille des diamants, la poésie ignore donc les vertus de l'architecture qui prennent toute leur valeur au théâtre. Les amants du rêve ont évité ainsi « toute composition purement architecturale ou exclusivement discursive, cherchant une unité qui fût à la fois dans l'intention et dans une relation en quelque sorte musicale entre les divers éléments de l'ouvrage ³ ».

Quand on tord le cou à l'éloquence, on n'en veut pas seulement à Rolla et aux *Burgraves*. On attaque les genres eux-mêmes. On supprime Corneille en même temps que les *Nuits* de Musset. Si la lave qui coule de l'âme de la comtesse de Noailles paraît un peu épaisse, il faut craindre cependant qu'avec la mauvaise éloquence ne périsse l'excellente. Il est vrai que dans tels fatras « nous cherchons en vain à retrouver quelque trace de ce que la poésie française a inventé depuis Victor Hugo ⁴ ». Mais le péril n'est pas moindre si les exigences nouvelles de la poésie abolissent des vertus incontestées, excellent certains arts. Après Brunetière, Thibaudet repète que « le XVII^e est le moins livresque, le plus oratoire, celui qui implique la prédominance du parlé sur l'écrit ⁵ ». Notre époque consacrerait donc la victoire du livre. Le théâtre, que déjà le cinéma dépêche, ne vivrait plus que d'une vie artificielle, mais la littérature perd sans doute plus qu'elle ne gagne si « toute composition dérive des nécessités du genre dramatique ou du genre oratoire ⁶ ».

Après tant d'années où l'on contraignit le poème à s'insérer dans quelques centimètres carrés, la source qui stille goutte à goutte nourrira-t-elle encore des fleuves ? Tous les signes favorables constituent des succès pour le théâtre. Ce dernier connaîtra une nouvelle prospérité si « dans les ouvrages des jeunes poètes, l'épanchement [l'emporte] sur la concentration ⁷ ». On ne partage pas cependant la confiance sereine de Jean Giraudoux pour qui les temps n'ont pas changé depuis Andromaque. Pour lui, l'âge d'or du théâtre n'est point un souvenir. Le cri de la tragédie retentit en effet quand s'affirme « le goût de la parole et du discours, que le héros tragique et le citoyen grec ont en commun avec le citoyen français ⁸ ».

L'inquiétude saisit plutôt l'esprit quand la poésie se voue à « l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant image ⁹ ». Certes, on ne déteste pas l'odeur des mots qui brûlent et le diamant vaut mieux que le charbon.

¹ THIBAUDET, *Réflexions sur la Littérature*, p. 118.

² THIBAUDET, *Réflexions sur le Roman*, p. 83.

³ BÉCUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. XIII.

⁴ CASSOU, *op. cit.*, p. 195.

⁵ THIBAUDET, *Réflexions sur le Roman*, p. 224.

⁶ THIBAUDET, *Réflexions sur la Littérature*, p. 215.

⁷ LALOU, *Les Etapes de la Poésie française*, p. 120.

⁸ GIRAUDOUX, *op. cit.*, p. 301.

⁹ Aragon cité par LALOU, *op. cit.*, p. 118.

On ne va pas jusqu'à dire, comme Patrice de la Tour du Pin : « Les images m'ennuient et je me méfie maintenant de la connaissance par la poésie ¹. » Pourquoi Valéry ne cueillerait-il pas les gerbes des similitudes amies qui restent l'honneur du poème ?

Mais le culte de l'image conduit à tels excès qui menacent l'existence temporelle de la tragédie et sapent son univers métaphysique. Un esprit sévère comprend que l'image « allonge le plus qu'elle peut (jusqu'à le rompre) le fil qui la retenait à l'objet ² ». La rigueur inspire Mallarmé qui « raye le mot *comme* du dictionnaire ³ ». Un art de choc et de savantes ruptures illumine d'une pluie d'étoiles le ciel nocturne. On n'a pas de haine pour la nouvelle logique d'un Claudel qui ne renie pas Rimbaud.

Au syllogisme, on préférera donc « l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes ⁴ ». Bien que le culte du rare effraie parfois le théâtre, on ne reprochera pas à l'image la ténuité de ses points d'application. Ainsi chez Valéry « qui se défend de l'oratoire... chaque image n'est tangente, comme la droite au cercle, qu'en un point du poème ⁵ ». La violence même fait parfois éclore de belles fleurs et l'on ne résiste pas toujours « à cette immédiateté explosive, à ces transformations atomiques auxquelles Eluard réduit aujourd'hui la poésie ⁶ ».

Mais la terreur s'est emparée de la métaphore. Reverdy ne lui permet plus aucun séjour dans le monde sensible. « Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes dont *l'esprit seul* a saisi les rapports ⁷. » Ces derniers mots font rêver même ceux qui ne craignent pas les gants de crin. En effet les virtuoses dansent avec la seule image qui « tend à exclure son contenu concret et à se dissocier de son objet ». Encore une surenchère dans l'audace et les jeunes poètes sautent dans le vide. Hélas, ils n'ont pas tous les jarrets de Rimbaud. La métaphore devient un jeu dangereux si elle « n'est plus envisagée par rapport à son sens, à l'idée qu'elle peut exprimer, mais uniquement par rapport à sa valeur intrinsèque, à la quantité d'inconnu qu'elle contient ⁸ ».

Sans cesse on s'applique donc à désintégrer, déclarant la guerre à tous les éléments de cohérence. Le théâtre qui vit de synthèse a raison de craindre l'abbé Brémond, quand il écarte avec une douce fermeté « le *donc*, cet anneau pontifical du discours, le contre-sortilège dont l'opaque sonorité donne la fuite des sirènes ⁹ ». Les architectes se méfieront des orfèvres si l'ordre des strophes reste indifférent et Dominique Braga constate qu'aucune chaîne ne relie parfois les gemmes. Quoi d'étonnant, dit-il, à propos du *Cimetière marin*, « puisqu'il n'y a pas de

¹ LA TOUR DU PIN, *op. cit.*, p. 47.

² RAYMOND, *op. cit.*, p. 259.

³ Cité par EICELDINGER, *Le Dynamisme de l'image*, p. 184.

⁴ CLAUDEL, *Art poétique*, p. 50.

⁵ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 66.

⁶ CASSOU, *op. cit.*, p. 20.

⁷ RAYMOND, *op. cit.*, p. 332.

⁸ EICELDINGER, *op. cit.*, pp. 174 et 216.

⁹ BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. 194.

poème, mais une suite de petits poèmes locaux, chacun faisant une strophe, dont la place par conséquent importe peu¹ ».

Il semble que le théâtre n'ait rien à redouter de ces fragments lyriques. Une menace directe pèse cependant sur lui, car les vertus qu'il honore vont se muer en infirmités. Pour René Boylesve, la métaphore tient pauléants nos contemporains. « La qualité d'une image semble l'emporter sur le total du meilleur livre. » Cette époque sacrifie Shakespeare à Gongora. « Nous accorderons plus volontiers le génie à l'auteur qui nous ravit par une comparaison heureuse qu'à celui qui a fixé des caractères, deviné les jeux subtils des passions humaines. » Et pourtant, ajoute-t-il, la figure humaine « est précisément l'image par excellence, la métaphore la plus éblouissante, attendu qu'elle ramasse en une seule tête les innombrables unités qui composent une nation, une civilisation, voire l'humanité elle-même² ».

Enfin l'ange du bizarre ne se trouve pas à l'aise sur la scène. Pour goûter le discontinu et la syncope, il faut loisir et solitude. L'occultation du poème exige la lecture. La voix de l'acteur court trop vite car « l'audition ne permet pas de rêver les images en profondeur... J'ai toujours pensé qu'un modeste lecteur goûtait mieux les poèmes en les recopiant qu'en les récitant. La plume à la main, on a quelque chance d'effacer l'injuste privilège des sonorités³. » Mais le coup que Gaston Bachelard destine aux musiciens et à l'abbé Brémond atteint aussi la tragédie. Au reste, on ne saurait vouloir qu'un public, même cultivé, fût un acrobate de l'analogie. Pour André Breton, la plus belle image est « celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé⁴ ».

Mais cette dernière ne représente pas seulement une technique à laquelle la poésie d'aujourd'hui voue un zèle exclusif. On la charge des plus hautes missions d'ordre métaphysique. Sans doute permet-elle de découvrir la secrète amitié des choses, établit-elle un réseau immatériel d'ondes qui abolissent les antagonismes apparents de l'univers. « La métaphore fournit les éléments d'une double réponse ; elle est la clef qui donne à l'homme la raison du monde et dégage du monde la justification de l'homme. » Ces rapports « sont la preuve de l'unité du Cosmos⁵ ».

Un peu plus d'ambition encore et l'image saura « saisir la présence de l'absolu dans les choses⁶ ». Cette audace est-elle vaine, s'efforce-t-elle d'unir des termes contradictoires ? Nous n'en discuterons pas, mais plaignons le sort du théâtre qu'on abandonne et qui consacre ses humbles travaux à l'humain et au relatif. Les remous de la vie n'intéressent plus le mage ou l'esprit pur. Ils le troubleraient bien plutôt. « Vie intérieure et poésie pure sont mises immédiatement en contact

¹ CHARPENTIER, *op. cit.*, p. 268.

² Boylesve dans *Paul Valéry*, pp. 13 et 14.

³ Bachelard dans *Domaine français*, p. 249.

⁴ BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, p. 64.

⁵ MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 358.

⁶ Béguin cité par EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 111.

et ce contact ne donne, en droit, rien autre chose que des rythmes et des images¹. »

Le rôle qu'on assigne à ces dernières conduit au mépris des passions et de l'art dramatique. Mais on peut encore, dans un univers fracassé, rendre impossible la vie du personnage. L'image permet en effet « la suppression de l'objet, peu à peu ramené à son essence, entraîne parallèlement la disparition du sujet qui ne trouve plus de limite à laquelle il puisse s'opposer », et cette « vacuité sans ride qu'on peut encore nommer l'absolu devient pour la première fois la fin passionnément recherchée de l'image² ».

Celle-ci émiette le monde et découvre les océans du rêve. « Par l'accumulation même des images les plus disparates [on peut] opérer une sorte de destruction de l'univers sensible ». Mais la métaphore « tend à saisir, pour autant que cela est possible, cette présence concrète d'un au-delà du moi, cette évidence d'une région de nous-mêmes plus profonde que nous³ ». Certes, les chevaux de l'inconscient foulent de vastes pays qu'éclairent de noirs soleils, mais les genres mineurs — roman et théâtre — s'inquiètent à voir l'univers réduit en poudre. Aucune vie étrangère au poète ne trouble plus l'azur. Devant le silence, la tragédie recule. Quand Apollinaire accepte de

*perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille⁴,*

manque-t-on seulement de courage si l'on mesure l'étendue des pertes ? Elles sont grandes. On n'est même pas certain d'avoir conquis l'absolu si « toute comparaison, toute image, toute métaphore affirment que les choses ne sont pas, qu'elles deviennent et se métamorphosent⁵ ». Au reste on ne fait pas seulement l'éloge de Delille si l'on estime que « réduire les sources de la poésie au seul jaillissement des images est aussi arbitraire que de la lier à la raison raisonnante⁶ ». Le culte du rare et de l'insolite, ce désir de pureté qu'accompagne le désir de détruire, aurait pour origine le trouble de notre époque, car « le cœur contracté et haletant ne bat plus d'accord avec le monde, ni avec des chorales qui ne sont plus que des chorales d'esclaves, mais il reste encore les yeux⁷ ». Cinéma d'une qualité supérieure, instantanés d'absolu. Eluard déclare : « Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges...⁸ » Mais si « l'air qu'il respirait, la société même à laquelle le confinait l'histoire » conduisent le poète à l'hermétisme et au sacrifice de certaines facultés majeures, il faut plaindre une époque

¹ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 125.

² ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 54.

³ BÉGUIN, *Gérard de Nerval*, p. 169.

⁴ Apollinaire cité par BRETON, *Les Pas perdus*, p. 204.

⁵ Gaultier dans *Mercury de France*, 1926, CXCI, p. 537.

⁶ MARITAIN, *Situation de la Poésie*, p. 22.

⁷ CASSOU, *op. cit.*, pp. 27 et 28.

⁸ ELUARD, *op. cit.*, p. 11.

qui n'a pas pu trouver son théâtre. Attendons la troupe nombreuse de ceux qui chanteront l'homme et ses armes. Aragon déjà n'a « forgé son langage pour rien d'autre, de longue date, pour rien d'autre préparé cet instrument chantant ¹ ».

Le mépris du discours, la fulguration des images qui emplît tout le ciel de la poésie ne sont pas les seuls à inquiéter l'art dramatique. D'autres ascèses, d'autres charmes, d'autres mutilations font taire la tragédie. Il faut donc parler encore d'« une musique, conductrice d'un fluide qui transmet le plus intime de notre âme ² », car ceux qui écoutent la chanson d'*anima* n'aiment pas la scène. « Toute poésie qui fait pleurer est impure. » M. Schlumberger pense que nous nous refuserions moins au prestige de Corneille si une routine fâcheuse ne nous avait façonnés à ne voir en lui qu'un tragique au sens propre, sinistre et accablant de ce mot ³. O le grand courroux qui accable une muse humiliée !

Pourquoi donc s'aventurer au théâtre, ennemi de toute pureté ? Le comédien n'est pas un corps conducteur. « Il lui arrive assez souvent de confondre le ton du drame ou le mouvement de l'éloquence avec la musique intrinsèque du langage ⁴. » Si l'abbé Brémont a pour voisin « d'un côté Jean de la Bruyère, et Margot de l'autre, et qu'au moindre soupir d'Andromaque, ils pâment tous deux, [son] état de grâce poétique est bien menacé ». Oubliant sa condition humaine, que l'actrice devienne une sorte de violon. Elle n'est plus Phèdre ou Bérénice. « Imprégnez-vous, non pas de ce qu'elles souffrent, de ce qu'elles font, mais uniquement de ce qu'elles disent... » Après avoir nié l'art dramatique sur la scène même, Brémont ajoute « ou plutôt de Racine lui-même, de Racine seul et de sa musique ».

On s'accorderait d'une diction grégorienne. Les vers d'Eschyle gardaient sans doute le ton de la liturgie et le théâtre ne se refuse pas toujours au style. Mais l'abbé Brémont n'aime pas toute l'œuvre de Racine. « De Racine, nous ne gardons que le poète, et de ce poète, nous ne gardons que la poésie, autant du moins que cette dernière peut être isolée des conducteurs, extra, supra ou infrapoétiques — connaissance du cœur humain, pathétique de l'action, images, sentiments — qui nous la transmettent ⁵. » Il n'en éprouve au reste nul remords, tandis que Jean Schlumberger extrait les vers les plus purs de Corneille, mais garde « la mauvaise conscience des pillards qui scient des têtes de statues ou démolissent une corniche pour s'emparer d'un chapiteau ⁶ ». Si les foules emplissent les cinémas et si les amateurs de poésie se retirent dans les bibliothèques, on imagine mal quel sera le public des théâtres.

Aujourd'hui « la petite chanson qui faisait la ronde autour des mots est devenue muette ⁷ », mais on la cultiva pieusement pendant nombre d'années. Avec des exigences et des talents divers, les petits-fils des

¹ ARAGON, *Les Yeux d'Elsa*, pp. 118 et 30.

² SOUZA dans *Mercur de France*, 1926, CLXXXV, p. 602.

³ BRÉMOND, *Racine et Valéry*, pp. 65 et 133.

⁴ VALÉRY, *De la Diction des vers*, pp. 17 et 18.

⁵ BRÉMOND, *Racine et Valéry*, pp. 75, 78 et 130.

⁶ SCHLUMBERGER, *Plaisir à Corneille*, p. 97.

⁷ Parrot dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 155.

symbolistes poursuivaient des analyses dans le but d'isoler ce qu'on ne saurait isoler. De Jean Royère à Valéry qui désire « l'union, sans intermédiaire trouble, de l'abstraction et de la musique¹ », ce souci inquiète les poètes. Toute chimie du verbe nuit aux intérêts de la tragédie. Moins dociles que le lyrisme, les personnages se refusent à la vivisection. Ni Œdipe ni Corneille n'offrent « des corps simples reconstitués — des précipités² ».

Claudiel, que sollicite la scène, ne cède pas à la tentation de dissocier les éléments du vers. « Dans ce souffle même, dans ce désir, il y a déjà de l'ordre et l'intelligence y est intéressée³. » Mais Valéry et Brémond font comparaître les hérésies devant le Saint Office. Avec certaine indulgence pour l'aconsé, l'auteur de *Charmes* admet d'abord « une sorte d'égalité entre les deux puissances de la parole (son et sens). Le poète est un politique qui use et joue de deux majorités⁴ », et l'abbé ne frappe pas *animus* de l'interdit. Mais il est chagrin de voir le discours, la prose, les sentiments s'agiter comme Marthe alors que la musique observe la pieuse réserve de Marie⁵. La poésie « a pris une valeur, et elle l'a prise aux dépens de sa signification finie ». Et voici que le duel commence, car « la valeur d'un poème réside dans l'indissolubilité du son et du sens. Or, c'est là une condition qui paraît exiger l'impossible⁶ ». Déjà Valéry récuse le tragique comme saint Jean de la Croix se perd en Dieu, car l'âme doit « s'absenter de tout ce qui convient à son naturel, qui est le sensible et le raisonnable⁷ ». Les impurs seront châtiés, et Valéry tend la main au coupable qu'il écrase. « Une alliance du son et du sens, qui est la caractéristique essentielle de l'expression en poésie, ne peut s'obtenir qu'aux dépens de quelque chose qui n'est autre que la pensée⁸. » Si l'idée même de la tragédie n'était odieuse au poète, ce sont les nécessités de la musique qui détermineraient l'intrigue. Pourquoi Berlioz fit-il « aller son personnage en Hongrie ? Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois. Il l'eût mené partout ailleurs s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire⁹ ».

Avec une courtoise fermeté, Henri Brémond congédie aussi le théâtre qu'il rend à la plèbe. En effet, « la prose dont presque rien ne gêne les trémolos serait bien plus efficace¹⁰ ». Impure, l'œuvre de Sophocle et de Shakespeare ne quitte pas le tumulte de l'univers des échanges. Venue de la poésie, elle rejoindrait le code civil si l'on ne savait « ce que tant de vieillards ignorent encore, à savoir qu'il n'y a pas de différence entre vers et prose, ou si vous préférez, que toute prose est fatalement un paquet de vers ». Mais le théâtre reste

¹ NOULET, *op. cit.*, p. 105.

² FARGUE, *op. cit.*, p. 53.

³ Claudiel cité par RAYMOND, *op. cit.*, p. 207.

⁴ VALÉRY, *De la Diction des vers*, pp. 47 et 48.

⁵ BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. 198.

⁶ VALÉRY, *Variété V*, pp. 143 et 153.

⁷ Saint Jean de la Croix cité par VALÉRY, *ibid.*, p. 166.

⁸ VALÉRY, *ibid.*, p. 179.

⁹ VALÉRY, *Variété*, p. 169.

¹⁰ BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. 73.

cependant inquiet quand « le sens d'un poème a peu d'importance ». Il craint certains sophismes. Pascal, Bossuet et Joseph de Maistre ne sont pas les seules victimes de la pureté quand l'abbé Brémond affirme : « Si l'on veut nous intéresser à ce qu'ils pensent, rien de plus simple, qu'on les traduise en mauvais français ¹. »

Se montrerait-il plus indulgent ? L'architecture de la tragédie offrirait un cadre trop vaste à la chanson des mots. Calmes blocs ici-bas... les plus beaux poèmes vont « se désagrégeant sans résistance ni merveilles, en morceaux divins, en vers isolables ² ». Quel espoir nourrit donc encore la scène ? François Mauriac, lisant l'*Anthologie de la poésie française* de Thierry Maulnier, évoque l'amour dangereux que lord Elgin portait au Parthénon ³. Et cependant Maulnier admet dans les parvis Racine qui « met la poésie sur la scène, compose de poésie ses tragédies tout entières ⁴ ». Valéry, lui, n'y consent pas. « Construire un poème qui ne serait que poésie est impossible ⁵. »

Il faut encore mesurer les pertes auxquelles nous condamnons cette purification, et la profondeur du vide où nous entraîne le goût de l'absolu. On éprouve quelque chagrin à apprendre que « le beau est négatif. Le beau implique des effets d'indicibilité, d'indescriptibilité et ce terme lui-même ne dit RIEN. Il n'y a pas de définition... ⁶ »

A cet art qui abandonnerait l'azur des essences pour vivre parmi les souillures de l'homme, resterait certes la ressource du sublime. Aussi Brémond console-t-il ceux qui n'ont point d'exigences : « Impur est souvent une louange. Racine serait plus grand s'il était moins pur ⁷. » Le théâtre conserve son inquiétude quand il voit les poètes camper trop longtemps sur les glaciers. Tels indices pouvaient faire croire cependant à une réconciliation de la scène et du symbolisme. Thibaudet estime en effet qu'Henri de Régnier, Viélé-Griffin et Francis Jammes ont donné une forme dramatique à leur meilleure œuvre. Elevant le débat, il prédit un bel avenir au vers libre. « Le théâtre lui appartient ; qu'il y fasse sa place ⁸. » « Le vers classique est trop raide et artificiel pour le drame ⁹ », écrit aussi Claudel, et l'on sait quelle puissante liberté il accorde à la respiration d'*anima*. Mais son génie reste solitaire. Les soucis et les techniques des autres poètes les éloignent trop souvent du théâtre. Chimistes et musiciens se méfient de lui. Les mages aussi.

Un jour viendra cependant où la poésie connaîtra la fatigue des dissociations. Après tout, « le mot chanson ne signifie pas nécessairement *Marinella* ou *Au Clair de la lune*. Il y a la *Chanson de Roland* par exemple qu'on ne s'apprête pas à mettre en musique pour les chantiers de jeunesse ¹⁰. »

¹ BRÉMOND, *Les deux musiques de la Prose*, pp. 81 et 82.

² VALÉRY, *Variété V*, p. 105.

³ MAURIAU, *Journal*, III, p. 148.

⁴ MAULNIER, *op. cit.*, p. 95.

⁵ Valéry dans BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. XII.

⁶ VALÉRY, *Mélange*, p. 101.

⁷ BRÉMOND, *Racine et Valéry*, p. 132.

⁸ THIBAUDET, *Réflexions sur la Littérature*, p. 16.

⁹ RIVIÈRE et CLAUDEL, *Correspondance 1907-1914*, p. 127.

¹⁰ ARAGON, *Les Yeux d'Else*, p. 29.

On a le droit de préférer *La Jeune Parque* ou *La Saison en enfer* à *Europe* ou à *L'Homme blanc* de Jules Romains, mais André Rousseaux se montre bien sévère pour cette Légende des siècles un peu empesée. *L'Homme blanc* lui « paraît mettre au service d'une idéologie de Café du Commerce un art poétique qui fait songer à celui de Louis Ratisbonne¹ ». Quant à nous qui n'avons pas la narine délicate, nous nous assoirons au Café du Commerce où l'on défend la poésie du théâtre en même temps que celle de l'épopée. On y découvre certains périls de l'hermétisme, « la concentration du sens à la fois servie et aggravée par des procédés synthétiques d'expression », « le refus grandissant de soumettre les produits spontanés de l'esprit à une élaboration qui les rende communicables ». Si l'avenir écoute Jules Romains, il court le risque d'engendrer quelques Sully Prud'homme, mais aussi un nouveau Marlowe, un autre Shakespeare peut-être. A nouveau la poésie s'installera dans « les logements qu'elle avait occupés, transfigurés, sanctifiés jusque-là ». Elle évitera le suicide ou la paralysie progressive, car « l'isoler, c'est l'anéantir² ».

Déjà souffle l'air marin. Il faut larguer les voiles. « Qui parlerait aujourd'hui comme Eschyle, Corneille ou Milton, viendrait certainement à l'heure. Oui, il importe que le poète cesse de se mutiler, d'envier à la réalité ses désastres, il importe qu'il tienne son poème, tout son poème pour valable...³ »

Dans l'orage de la guerre, soudain « le temps est révolu des prophéties pour voix de tête⁴ ». L'envie est passée d'appauvrir « la notion de poésie en lui enlevant ceci ou cela, mais nous lui ajouterons en disant qu'elle est ceci et cela⁵ ». L'art dramatique trouve de plus nombreux aliments d'espoir dans une poésie engagée dont on connaît les périls que dans une purification qui le nie.

Aragon, lui aussi, plaide en faveur des sentiments et des choses. De tous les points de l'horizon littéraire s'élèvent des voix qui réclament une poésie plus sanguine. T. S. Eliot invoque « une loi de la nature, plus puissante qu'aucun de ces courants changeants... cette loi exige que la poésie ne s'écarte jamais trop de notre langage quotidien », « car le chant n'est lui-même qu'une autre façon de parler⁶ ». Des esprits aussi divers que Marcel Raymond et Julien Benda consentent « que la musique des mots ne saurait être distinguée qu'arbitrairement de leur signification⁷ ». Dans un poème d'une certaine longueur, Eliot admet qu'aux sommets succèdent les vallées : « Ces passages de moindre intensité seront prosaïques par rapport au niveau général du poème tout entier. » Certes, les recherches que les poètes poursuivent dans les laboratoires passionnent l'esprit, mais « il est un temps pour l'exploration et un temps pour la mise en valeur des terrains conquis ». L'auteur

¹ ROUSSEAUX, *Littérature du XX^e siècle*, p. 192.

² ROMAINS, *L'Homme blanc*, pp. 14 et 16.

³ Rolin dans *La jeune Poésie et ses harmoniques*, p. 34.

⁴ Seghers dans *Poésie* 40, n^o 1.

⁵ *Poètes casqués*, n^o 4, p. 19.

⁶ Eliot dans *Ecrivains américains d'aujourd'hui*, pp. 41, 43 et 44.

⁷ Raymond cité par BENDA, *Du Poétique*, p. 43.

de *Meurtre dans la Cathédrale* se penche sur le théâtre, cherche un vers nouveau. Il l'offre à « des êtres humains qui sont nos contemporains ». Ce que condamnent les Jacobins, il ne le chasse pas du poème. Entre le drame et les autres genres existe une « différence de musique qui se réduit à la différence dans le rapport de la poésie au langage courant ». Malgré la Terreur, « aussi loin qu'aïlle la poésie dans la voie de la musique, attendons-nous que tôt ou tard, il faudra la ramener au langage parlé¹ ». « Sur le verbe parlé, le verbe qu'on écrit » a peut-être « l'immense avantage d'évoquer les échos abstraits où les pensées et les rêves se répercutent² ». Mais la parole qu'on profère n'anime pas seulement la scène de son tumulte. Elle signifie la tragédie de l'homme, reflète sa vie et la maintient.

A quoi bon d'ailleurs hanir tel moyen d'expression, si les chimistes eux-mêmes savent « que l'œuvre parfaite sera celle où le sens le plus plein s'exaltera de la suggestion la plus forte dans l'ordre de la sensibilité³ » et qu'on ne parvient pas à décomposer la poésie comme l'arséniat de plomb ou le chlorure de sodium.

Par des voies différentes, Jean Cassou parvient aux mêmes conclusions, réconcilie le théâtre et la muse. Pour lui, Bérénice appartient à la poésie. On a mal posé le problème en s'inquiétant de « savoir si toute cette beauté secrète du vers était d'origine intellectuelle ou ne l'était pas ». Le critique va jusqu'à affirmer que « cette électricité qui traverse le vers et l'âme, cette communication qui n'est pas due au sens intellectuel ni à la structure formelle et technique, tout cela pourrait s'appeler : sentiment ». Il tend la main au théâtre. « Cette inanité de la poésie pure, il me faut la combler : la passion s'y précipite⁴. » La poésie est de l'homme. Pourquoi bannir le théâtre qui propose une image de sa vie ? Il est peut-être plus difficile d'assembler que d'isoler. d'accueillir que de refuser. Enfin, les exigences de la poésie dramatique restent les plus sévères, tout au moins les plus nombreuses.

On ne demande pas sans doute à nos contemporains de renverser tout à fait la vapeur, mais on leur rappelle que « pour Racine la poésie ne figure qu'un cas particulier, une réalisation secondaire d'une réalité antérieure, plus vaste et plus impérieuse, qui la commande, à savoir le mouvement dramatique...⁵ ». Si les alchimistes d'aujourd'hui n'accordent pas au théâtre le premier rang parmi les arts de littérature, qu'ils lui permettent de vivre. La tragédie a besoin de la terre et des hommes, elle ne ressemble pas à l'arbre aux fruits purs dont parle Jacques Maritain : « Je ne veux pas pousser dans une terre qui n'est pas arbre, ni sous un climat qui est climat de Provence ou de Vendée et non pas le climat d'arbre. Mettez-moi à l'abri de l'air⁶. »

Le sang de l'homme et ses muscles ne paraissent pas vile matière à la tragédie qui ne ressent point de fausse pudeur. Le théâtre exige

¹ Eliot dans *Ecrivains américains d'aujourd'hui*, pp. 45, 46, 51, 55, 59 et 57.

² Bachelard dans *Domaine français*, p. 255.

³ Gaultier dans *Mercure de France*, 1926, CXCI, pp. 535 à 545.

⁴ Cassou, *op. cit.*, pp. 36 et 37.

⁵ THIBAUDET, *Paul Valéry*, p. 5.

⁶ MARITAIN, *Art et Scolastique*, p. 128.

même du poète une certaine générosité. Celui-ci doit admettre que d'autres hommes existent et les plaindre. Mais il ne connaît aucun amour celui qui ne chante « rien de formel, d'extérieur à soi, de maniable, rien qui puisse être raconté à autrui ¹ ». Dire la jalousie, le désir, la crainte de la mort, c'est accepter la condition humaine. Celui-ci la méprise ou l'ignore qui goûte seulement « l'instant suprême où la pbrase perd harmonieusement conscience de ses objets ² ».

Aux musiques les plus ineffables, l'âme se montre sensible, l'esprit se penche avec curiosité sur les joyaux que la magie extrait de la nuit, mais ils ne sauraient oublier que bat le cœur du monde. « Aussi dirions-nous que l'œuvre poétique et le poème excellent à proportion que les mots et les idées, toutes choses égales d'ailleurs (je veux dire : le mystère ne cessant pas d'y jouer) se trouveront doués, chacun dans son ordre, de la structure la plus complexe ³. »

Déjà la poésie ferait preuve de courage en déplorant la misère des hommes. Notre époque dominerait son inquiétude si elle retrouvait la force du rire. Et les poètes alors n'abandonneraient plus la scène.

¹ Jaloux dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 14.

² BERNE-JOFFROY, *op. cit.*, p. 202.

³ PAULRAN, *Clé de la Poésie*, p. 91.

INFRA, EXTRA, SUPRA

A part le labeur forcé, se distraire ou chercher à connaître, telles sont les deux catégories d'occupations qui départagent les êtres selon leur faiblesse ou leur dignité. Abandonnons les premiers aux stériles complexités de la littérature dans la vie ou dans les livres...¹

J'aurais placé une complaisance dans les arts qui ne reproduisent rien, qui ne feignent pas, qui se jouent seulement de nos propriétés tout actuelles, sans recours à notre faculté de vies imaginaires et à la fausse précision qu'on leur donne si facilement².

Il faut marcher encore sur cette digue que la poésie construit dans l'océan, contempler les couronnes d'algues et de méduses que le flux apporte, voir naître et mourir aussitôt les fleurs engendrées par l'azur. Certes, on a parlé de tout cela jusqu'à la satiété. Depuis nombre d'années, les poètes achètent des ailes. Sans effroi, d'autres invitent Satan à dîner. Les derniers, broyant des philtres, auront ouvert demain les portes du paradis. Aucune sorcellerie ne provoque plus le scandale. La surenchère même de l'audace en diminue l'effet.

Cependant ce dernier regard qu'on jette sur la poésie contemporaine ne montre pas seulement une Antidramatique prospère. Si les écoles ou les tempéraments opposent leurs diversités quand ils précisent le rôle, le but ou les méthodes de la poésie, ils s'accordent en un point : le refus des valeurs du théâtre. Elargissant le débat, on parlerait aussi du mépris des valeurs humaines. Plus exactement la poésie ignore volontairement cette zone tempérée de l'homme qui suppose la conscience et consent à la mort. En d'autres termes, la définition la plus large qu'on puisse donner du lyrisme contemporain, c'est le fait que toutes ses tendances récusent le théâtre.

Puisque ce dernier a l'ambition d'être un art et que la vie reste une matière brute, les coordonnées sur lesquelles s'inscrivent les passions, réelles ou imaginaires, ne coïncident pas exactement. Elles ont toutefois pour mesure la même unité. Le théâtre qui crée des images incarnées de la vie ne peut sans mourir s'évader du cadre que celle-ci lui prescrit. Les dimensions de la scène sont celles de la vie.

Il n'est pas très difficile de prouver que la poésie du début de ce siècle voue son amoureuse étude aux seuls éléments infra ou suprathéâtraux. A toute cette matière que ne régit pas la volonté, aux manifestations

¹ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 11.

² VALÉRY, *Variété V*, p. 90.

primordiales d'une existence encore confuse, elle accorde un vif éclat. Cette esthétique trouve sa grandeur dans le fait qu'elle exalte les éléments de vie communs à l'animal et à la plante, rejoint tout ce qui respire, mais on découvre sa faiblesse quand elle ne s'élève ni au niveau de l'action ni à celui de la pensée, s'arrête sur le seuil de l'univers de l'homme qui est aussi celui du théâtre.

Si, d'autre part, la poésie s'aventure à la quête des pures essences, plane dans un éther où se confondent l'être et le néant, elle refuse aussi le rire et les larmes, quitte la scène humaine et celle de la tragédie. Dans la floraison des arts poétiques, on distinguera donc les valeurs infra et suprathéâtrales. Il en est peu qui acceptent la totalité de l'homme, n'interdisent ou n'ignorent pas les passions.

Protégé par une sévère théologie, Claudel accorde son amitié à la muse tragique. Celui qui chante admet l'homme, un Dieu et un univers qui lui sont extérieurs. Il sera donc « le témoin du créateur et le Héraut de la création ¹ ». L'amour de Prouhèze réconcilie la chair et l'esprit, se fixe dans le cristal de l'œuvre d'art, car la poésie réside dans « cette simultanéité harmonieuse par laquelle le présent, loin d'exclure le passé, ni l'avenir, le contient au contraire comme l'éternité ² ». Ni divine, ni humaine, mais à la fois humaine et divine, « la beauté de la créature n'est rien d'autre qu'une similitude de la beauté divine participée dans les choses ³ ».

Parmi les amis du théâtre, peut-on compter encore l'unanimité ? Cette générosité qu'inspire le sentiment de la communion humaine donne peut-être à l'écrivain le goût de la scène. *Le Paquebot Tenacity*, *Knock* et *Cromedeyre* ont choisi la forme dramatique. Mais l'unanimité se montre antithéâtral quand il accorde de souverains pouvoirs au moi et quand les villes deviennent des dieux. Manque-t-on à l'équité si l'on déclare que l'humanisme de Fernand Gregh ne marque pas de façon décisive la poésie contemporaine ? On le regrettera peut-être puisqu'il voulait « un art qui dise la vie humaine et toute la vie humaine ⁴ ». Quant au naturisme de Saint-Georges de Bouhélier, il ne fut pas, hélas, infra ou suprathéâtral, mais infrapoétique, et le zèle même que le dramaturge consacre à la tragédie ne sert pas cette dernière. Enfin les fantaisistes comme Toulet et Derème constituent un groupe plutôt qu'une école. Réfugiés dans de petites îles que n'atteignent pas les remous de l'époque, ils n'obéissent pas aux lois d'une esthétique qui se prolonge en une morale ou une religion. S'ils témoignent quelque indifférence au théâtre, cette dernière ne va pas jusqu'à l'hostilité.

Ces réserves faites et une fois admise l'heureuse exception de Claudel, on peut prétendre sans trop simplifier le problème que tout ce qui compte dans le mouvement poétique de l'entre-deux-guerres fut passionnément antithéâtral.

¹ MADAULE, *Le Génie de Paul Claudel*, p. 242.

² MADAULE, *Le Drame de Paul Claudel*, pp. 202 et 203.

³ MARITAIN, *Art et Scolastique*, p. 51.

⁴ RAYMOND, *op. cit.*, p. 87.

De tout temps la poésie contient en suspension certains éléments dramatiques : sentiments, personnages, action. Même lorsqu'elle en usait avec pudeur ou regret, elle ne songeait pas à promulguer des lois pour les hannir. Mais la rigueur de notre jeune siècle est sans égale. Il renverse même l'échelle des valeurs. L'expression la plus complexe et la plus complète de l'homme, il la nomme impure. Fanatisme et mépris de la condition humaine.

Le culte dévotieux qu'il voue au primordial, à l'inconscient, aux démarches instinctives lui valut de belles découvertes, ouvre surtout de vastes perspectives. Mais il appelle vierge ce qui n'est point élaboré. Il prospecte cette zone où vivent dans la nuit les pensées et les actes informulés. Richesses réelles, mais latentes qui flottent au-dessus de la volonté. L'action ne les a ni durcies, ni choisies, elles restent infra-dramatiques. Si elles peuvent enrichir un personnage, elles ne suffisent pas à le constituer, à lui donner la vie. On regrette que la poésie témoigne une telle ferveur au pré-natal.

A la plupart des œuvres s'applique en effet le mot de Novalis : « La poésie transcendante traite de l'esprit avant qu'il soit esprit. » Les mages et les scaphandriers du subconscient prennent de la distance, s'écartent de l'homme et du théâtre. « La poésie est pour l'homme ce qu'est le chœur à la tragédie grecque, section de l'homme helle et rythmique — mais qui accompagne notre moi en formation¹. » Cette riche définition fixe la longitude et la latitude de la scène que menace l'abandon. En effet, la conception analogique de l'univers va contraindre le poète à rompre tout à la fois la personnalité et le personnage. Dans le silence de l'être, l'oreille intérieure des surréalistes écoute la voix du cosmos. Pour percevoir ce message dans toute sa pureté, il faut anéantir ce qui était composé, réduire l'humain et le dramatique à l'incréé et au primordial. Afin de mieux ouvrir les fenêtres, on démolit les murs. C'est le théâtre qui paie les frais de cette opération. On voue dès lors le poème à l'infrathéâtral.

Après un jugement sommaire, certains votent la condamnation de Shakespeare. « La poésie n'existe plus dans des chocs d'individus distincts, créés par le poète et où celui-ci joue ses diverses créations². » Pourquoi s'évaderait-elle dans un univers objectif quand le domaine du *je* n'a plus de limites ? « De toute évidence, la question de l'extériorité de — disons encore pour simplifier « la voix » — ne pouvait pas même se poser³. »

Comme la poésie devient un art de vivre, les jeux du dramaturge paraissent dérisoires. « Il ne se représentera, de ce que lui arrive et peut lui arriver, que ce qui relie cet événement à une foule d'événements semblables, événements auxquels il n'a pas pris part, *événements manqués*. » Toute fiction s'appelle mensonge.

Quel que soit son talent, celui qui « s'en prend à un caractère et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde »

¹ Novalis cité par Jaloux dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 17.

² Tavernier dans *Confluences*, n° 5, pp. 578 et 579.

³ BRETON, *Point du jour*, p. 240.

souille le vierge et le vivace inconscient. « Les vagues de la vie peuvent paraître enlever [le personnage], le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce style humain *formé* », et l'effort qui consiste à donner la vie devient une « simple partie d'échecs dont je me désintéresse fort », dit André Breton, bien que Balzac et Racine aient donné quelque noblesse à ce travail. Ainsi l'inconscient n'alimente et n'enrichit plus le conscient. Il le supprime. Certes, Breton juge contestable l'idée même de la littérature, mais le roman évitera peut-être le poteau d'exécution, s'il accueille le merveilleux qui « seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote ¹ ». On ne voit pas toutefois comment le théâtre assurerait son salut, car les acteurs n'échappent jamais à la forte prison de leur corps.

Le surréalisme imagine nombre de procédés pour capter le message subliminal. Malheureusement tous rompent et détruisent la vie, ressemblent à des viols. C'est dans la mesure même où ils détruisent la personne, lèsent les valeurs dramatiques qu'ils obtiennent un relatif succès.

Ainsi Tzara s'installe résolument dans les domaines infrathéâtraux. « Tout ce qui pouvait être précis, particulier, personnel, indicatif, élaboré, a été effacé de l'art poétique ². » Voilà le credo qui convient aux protozoaires.

Sans doute le hasard reste-t-il le plus grand ennemi du théâtre. Par son existence même, le personnage, comme l'être humain réel, jette un défi à l'arbitraire. Sa vie atteste déjà une victoire sur un certain nombre de hasards. Le Roi Lear divague sur la lande, mais Shakespeare n's pas droit à la folie. Si l'âme de Saül se liquéfie, Gide la surveille. L'art dramatique est le plus concerté, parce qu'il doit créer la vie. La présence de l'homme unit les choses, les pensées, les rêves et les actes. Elle signifie un ordre.

Mais d'Apollinaire à Breton, la poésie se voue à la surprise et la provoque. « Quand fera-t-on à l'arbitraire la place qui lui revient dans la formation des œuvres ou des idées ? » Le poète du *Pont Mirabeau* affirme que « pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes, la surprise est le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours ³ ». Cependant, celui qui aime Apollinaire n'estime pas nécessairement que *Les Mamelles de Tirésias* ajoutent à sa gloire. Breton lui-même consent que le rire n'y sonnait pas franc.

Ce dernier propose un art de rupture. « *Sans fil* est une locution dont la fortune a été trop rapide pour qu'il n'y passe pas beaucoup du rêve de notre époque. » *Phèdre* au contraire marche dans un invisible réseau de fils aux infinies ramifications qui l'unissent non seulement aux autres personnages, mais au ciel et à la terre, à Racine et au public. Il n'y a que la mort qui coupe les fils. Etablir ce réseau demande des soins extrêmes mais, pour Breton, c'est vaine rigueur et prudence

¹ BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, pp. 13, 19, 28 et 29.

² CASSOU, *op. cit.*, p. 266.

³ BRETON, *Les Pas perdus*, pp. 85 et 41.

esclave que de « corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter deci delà sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes¹ ». Est-il plus difficile de pêcher des perles que de créer la vie, d'errer dans le subjectif que de marier le rêve du poète au monde sensible ? On n'en décidera pas. Mais le théâtre meurt dans les régions sous-marines.

Implicitement, dans tous les termes, sur tous les plans, Breton condamne ce dernier quand il définit le surréalisme une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale² ». Pourtant Camus guide la folie de *Caligula*. Celle-ci suppose une morale dès l'instant où un public écoute le tyran parler ou agir. Enfin, même quand la tragédie semble proche du rite, elle reste un jeu puisqu'elle incarne une fiction. Quand la jeune poésie suit le conseil d'Apollinaire : « Ecrire n'importe quoi, commencer n'importe quelle phrase, et pousser droit devant soi³ », elle organise les chasses à courre de l'inconscient, mais le dramaturge n'y peut participer.

Il sera désarmé si on lui enjoint « de noter seulement les temps forts de la pensée, de disposer sur la page des flots psychiques et comme des taches de poésie⁴ ». Quand le surréalisme navigue parmi les îles, le poète tragique ne peut faire exploser ces massifs continents que représentent les personnages.

Enfin tous les moyens qui permettent d'éclairer le monde nocturne : écriture automatique, drogue, hallucination, *paranoïa*, mots en liberté, il les doit refuser. Ses héros imaginaires marchent dans un univers objectif. Peut-être pourrait-il offrir ces alcools poétiques à ses personnages. Mais cette magie perd son efficacité quand elle se heurte au faux marbre du décor qui figure une nature vraie.

On porte une vive admiration à Paul Eluard. Néanmoins sa *Vie immédiate* reste infradramatique si « les mots se juxtaposent, se pressent selon une sécrétion continue de la pensée et sans qu'aucun d'eux paraisse chargé d'aucune identité, d'aucun potentiel⁵ ». Certes, « on ne s'abandonne pas au hasard de la surprise, mais [on] la recherche et la provoque, elle est l'effet d'une volonté et d'un système⁶ ». Hélas, le théâtre fuit le hasard. Voudrait-il jouer avec lui que les personnages imposeraient encore un ordre à la tragédie. Comme ces derniers s'interposent toujours entre l'univers et l'écrivain, ils lui interdisent aussi les richesses de la poésie involontaire.

Pour instituer l'ordre humain des sentiments, sans cesse le dramaturge compose. André Breton déplore qu'« un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poème ». Racine n'a pas le droit de mépriser la foule assemblée. Mais à celui qui

¹ BRETON, *Point du jour*, pp. 5 et 218.

² BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, p. 46.

³ RAYMOND, *op. cit.*, p. 272.

⁴ Reverdy cité par RAYMOND, *op. cit.*, p. 320.

⁵ CASSOU, *op. cit.*, p. 6.

⁶ Cuzin dans *Confluences*, n° 20, p. 510.

demande si le surréalisme consent à la « poésie-moyen d'expression », Breton répond : « Je puis vous assurer qu'il n'en est rien. » Avec l'orgueil des rustres, le théâtre refuse encore d'admettre « l'égalité totale de tous les êtres humains normaux devant le message subliminal ». Pour lui, la poésie reste une force active, un travail et non pas seulement un accueil ou une adhésion.

Il faut parler enfin de la révolte qui constitue et définit le climat du siècle. « Il nous paraît, dit Breton, que la révolte seule est créatrice et c'est pourquoi nous estimons que tous les sujets de révolte sont bons¹. »

Pourquoi nier la grandeur d'un art rebelle qui balaie les poussières, aère les chambres closes, fusille quelques vieux lâches ? On constate seulement que partout gronde l'émeute. Si elle porte un smoking chez Cocteau et se révèle par « un ensemble de démarches inhabituelles et de révélations étranges qui forment un chiffre aux traits entrelacés² », Henri Michaux lui donne les flèches et le tomahawk de l'Indien. On a pulvérisé aujourd'hui tous les corps solides. Dans le poème explose « l'ensemble des puissances de l'imagination, celles-ci s'exerçant à leur plus haut degré d'exaltation et dans un esprit de revendication, de révolte tendue, excessive et passionnée, comme en vue d'on ne sait quelle œuvre énorme et vengeresse³ ».

Ainsi la poésie lyrique se nourrit d'une révolte qui ne la tue jamais. Mais le théâtre se suicide s'il tire à balles sur les valeurs humaines qui conditionnent sa vie. Le hasard seul n'a pas voulu qu'il fût prospère pendant les périodes classiques où les forces encore vives des révolutions alimentent déjà un ordre. Le trouble de la poésie, sa colère et ses cris, nécessairement l'inquiètent. Toujours le dramaturge doit se trouver plus proche du Dante que de Rimbaud. Il « n'est pas celui qui invente, mais celui qui met ensemble et qui, en rapprochant les choses, nous permet de comprendre⁴ ». Enfin la guerre totale, qui porte ses coups jusque dans le domaine du langage, inspire de l'effroi au théâtre si « le sentiment individuel est seul juge sur ce qui est ou n'est pas poésie⁵ ».

Mais l'on n'a point encore passé en revue toutes les formes de terreur qui maintiennent la poésie dans une zone infrathéâtrale. En effet, les esthétiques basées sur la sensation pure menacent l'existence de l'art dramatique. Pour la plus grande joie d'André Gide, Théodore de Banville voit dans la poésie une « magie qui consiste à éveiller des sensations à l'aide d'une combinaison de sons », une « sorcellerie, grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées d'une manière certaine, par des mots, qui cependant ne les expriment pas ». « Ce que je remarque surtout, ajoute André Gide, c'est qu'il est question ici de sensations et d'idées, mais nullement de sentiments⁶. »

Aussitôt on songe à « la transformation de l'intelligence en instinct » à laquelle s'efforce la muse de Valéry, « la conscience ayant débrouillé

¹ BRETON, *Point du jour*, pp. 124, 125, 241 et 52.

² RAYMOND, *op. cit.*, p. 300.

³ CASSOU, *op. cit.*, p. 69.

⁴ CLAUDEL, *Positions et Propositions*, p. 170.

⁵ RAYMOND, *op. cit.*, p. 372.

⁶ Gide dans *Poésie 40*, n° 3, pp. 4 et 5.

le tumulte vague et intérieur et conférant à l'intelligence la sûreté, la force et la rapidité de l'instinct ». Le poète de *Charmes* ne chante-t-il pas « la volupté de l'abstraction, l'idée devenue sensation ¹ » ? Ses exigences restent celles de Mallarmé. Mais ce haut dessein de la poésie contemporaine ne s'accomplit que dans la mort ou l'éternité. Ils

*N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole
C'est que la Mort planant comme un soleil nouveau
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau.*

Celui qui interdit à la sensation de passer par le relais du sentiment exclut du poème les émois faciles. Mais il se heurte au mur de l'absolu. Il est beau, sans doute, celui qui ressemble à un ange foudroyé. Cependant l'homme est humilié aussi quand on récuse l'organisation même de sa vie. Supprimer le sentiment, c'est ouvrir la porte au désordre. Telle anarchie paraît divine. Telle autre se voile de rigueur. Mais le fil de l'œuvre se trouve rompu en même temps que l'unité de la vie. Paul Valéry est donc contraint de danser sur une corde. « Je me faisais des habitudes de refus... En particulier, je me trouvais accoutumé, après quelque temps, à un singulier renversement des opérations de l'esprit qui compose : il m'arrivait souvent de déterminer ce que les philosophes appellent, bien ou mal, le contenu de la pensée (il vaudrait mieux parler du contenu des expressions) par des considérations de forme. Je prenais si l'on veut, la pensée pour *inconnue*, et, par autant d'approximations qu'il en fallait, je m'avançais de proche en proche vers elle ². » On ne saurait considérer l'art dramatique d'un regard plus hostile, montrer plus d'indifférence à l'homme.

Depuis le symbolisme, la poésie conquiert sa noblesse et sa pureté aux dépens du théâtre. Elle voue un culte à Rimbaud et à Mallarmé. On ne découvrirait aucun danger à cette ferveur si, par la force de la vitesse acquise, elle n'interdisait d'aimer Sophocle ou Calderon, si elle ne flétrissait ceux qui veulent les imiter. Les poètes de la scène ont-ils trahi la poésie elle-même, méritent-ils l'indignité nationale ?

D'autre part, les mages d'aujourd'hui prescrivent à la poésie tels devoirs, si nombreux et si importants, que celle-ci nécessairement s'évade du cadre étroit où le théâtre oppose les passions. Elle devient en quelque sorte extradramatique. On n'est pas dramaturge avant d'avoir conclu un accord avec les hommes, l'univers et Dieu. Même incrédule, le poète garde une certaine foi dans la vie puisqu'il la donne. Il ne construit ses personnages que dans la mesure où il s'est construit lui-même. Ceux-ci se nourrissent de mille expériences que le poète a déjà vécues et dont il n'expose ni le détail ni les angoisses au public.

Mais, dès le moment où la poésie devient un art de vivre, elle est extradramatique, souvent extralittéraire. « Une phrase parfaite est au point culminant de la plus grande expérience vitale ³ », écrit

¹ NOULET, *op. cit.*, pp. 35 et 76.

² VALÉRY, *Mélanges*, p. 42.

³ FARGUE, *op. cit.*, p. 46.

Léon-Paul Fargue. On y consent. Hélas, les jeux du théâtre déjà paraissent dérisoires si : « La poésie ! Ce n'est pas une transformation, ni un ornement, c'est un sondage de la vie ¹. » Elle se réfugiera bientôt dans l'âme du poète pour n'en plus sortir. « Un auteur va concevoir son œuvre comme l'acceptation de sa propre vie, l'épithalame de son union avec elle. » Tels Orphées modernes estiment donc le travail accompli, alors que Shakespeare verrait des matériaux bruts dans leurs efforts. Au reste, toute fiction devient vaine. « Nous n'avons plus à cristalliser la beauté dans le vase clos d'une œuvre, nous portons en nous la cristallisation poétique de tout ce qui est manifesté ². » Un paradoxe veut que cette attitude de l'esprit ne tue pas la littérature. La poésie se complait dans « une sorte de confession mi-religieuse, mi-médicale qui tend à perdre toute valeur universelle pour n'être plus qu'un témoignage ³ ». Quant au roman, il trouve quelques nourritures dans ces *Mémoires d'une vie*. Seul le théâtre refuse ces aliments.

Pour Apollinaire comme pour Rilke « la vie et la poésie se distinguent à peine ». Avec une obstination qui ne va pas sans courage, Dada comme le surréalisme tirent les dernières conséquences et aboutissent à la fameuse formule « Ecrire est un acte privé ⁴ ». Cependant les librairies resteront achalandées. Mais on fermera les théâtres. Proclamons-le : « Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles ⁵. » Seul le théâtre n'a pas trouvé le courage d'abandonner cette superstition, car les acteurs et le public le maintiennent dans l'hérésie.

Constatant les compromissions auxquelles l'oblige la foule, les esprits les plus sévères se sont écartés de lui. Toutefois il se trouve désormais seul à défendre l'idée de l'art si l'on donne à ce dernier terme son sens de vertu ouvrière. Certes, on n'oublie pas l'exemple de nombreux poètes qui connurent l'angoisse de la forme, mais d'autres, penchés sur l'inconscient, se refusaient à durcir dans l'expression la fluidité des vagues intérieures. Certains encore croyaient engager leur vie et ne cédaient pas à des coquetteries puérides. « Quant à l'art, il n'en est plus question, du moins il n'est plus question d'une activité ayant pour fin l'élaboration, si libre soit-elle, de quelque chose qui fasse songer à une œuvre ⁶. » Le roman peut se permettre de céder à la tentation du désordre parce que la personne de l'écrivain relie ce qui est éparé. Même médiocre, le dramaturge tente un effort d'art. Il y est contraint par le personnage. Celui-ci reste toujours lui-même une œuvre d'art. Toujours composé, il est toujours exprimé. Sa richesse, sa vérité, sa force sont subordonnées aux vertus de l'art. Enfin son caractère de fiction l'empêche de sortir des domaines de l'artifice et du jeu. Il n'a pas la valeur d'un document ni d'une expérience. Racine, Shakespeare et Henri Bataille doivent accepter « toute espèce de jugement qualificatif » (et « à ce jeu, l'exé-

¹ M. Martin du Gard cité dans *Reconnaissance à Rilke*, p. 135.

² Bousquet dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 190.

³ *Confluences*, n° 16, p. 470.

⁴ RAYMOND, *op. cit.*, pp. 272 et 313.

⁵ Breton cité par RAYMOND, *ibid.*, p. 324.

⁶ RAYMOND, *op. cit.*, p. 317.

crable rivalité poétique [doit] rapidement retrouver son compte¹ ». Ce que déplore André Breton dans son amour pour les valeurs authentiques.

« Nous accueillons un poème en tant que chose faite, non comme en train de se faire² », déclare Julien Benda. Cette exigence, d'autres l'appellent pauvreté à une époque où l'esthétique de la poésie semble avoir plus de prix que la poésie même. Toutefois l'art dramatique obéit toujours à cette ancienne loi. On conçoit fort bien qu'on puisse lire « en essayant de sympathiser avec la rêverie créatrice, en essayant de pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création littéraire, en communiquant, par l'inconscient, avec la volonté de création du poète³ ». Mais sur la scène, Agamemnon et Prométhée ne renoncent ni à leur mort ni à leur révolte. Ils ne s'effacent pas complètement devant Escyle.

Les surréalistes, Paul Valéry, presque tous les poètes actuels se préfèrent à leurs œuvres. « Parmi d'étranges excès de conscience de soi », M. Teste n'aime guère que sa pensée s'inscrive dans le réel. « Les résultats en général, et par conséquent les œuvres, m'importaient beaucoup moins que l'énergie de l'ouvrier⁴. » La perfection même de *Charmes* ne dément ni ne trahit l'homme de verre. « C'est l'exécution du poème qui est le poème⁵. » Sans cesse Paul Valéry nous rappelle que son vrai nom est Teste. « N'est-il pas surprenant que dans une aussi longue tradition poétique, on ait chanté le beau tissage humain sans que personne se soit soucié jamais de regarder la machine qui tissait ?⁶ »

Si achevée soit-elle, l'œuvre ne représente qu'un fragment, une figure imparfaite du grand œuvre. « Je ne regarde pas les belles choses, c'est en faire qui m'intéresse, en imaginer, en réaliser. Une fois faites, ce sont des décbets. » La naissance du poème implique un compromis, un engagement et déjà un échec. « Un esprit allait voir cesser son état ; il devait tomber de l'éternité dans le Temps, s'incarner : Tu vas vivre ! C'était mourir pour lui. Quel effroi ! Descendre dans le Temps⁷. » Or la tragédie désire une constante incarnation des sentiments et, sous sa forme la plus haute, l'infini y accepte la prison de la chair, l'éternel y consent à la mort. Elle ne peut échapper à l'univers humain, tandis que la poésie sort de la littérature.

Dans son extrême ambition, celle-ci croit jouer le rôle que tint la théologie médiévale. Philosophie souveraine, elle explique l'univers et la destinée, devient la loi même de l'esprit. « Une fois le langage surmonté, il n'y a plus aucune raison, ni aucune préférence pour qu'une vision d'ensemble se traduise par une œuvre écrite plutôt que picturale, plutôt que musicale⁸. » Confinée dans les limites qui la définissent, l'œuvre dramatique ne peut devenir demain la cathédrale de Chartres ou l'Iliade. Accident trop précis, elle n'a de valeur que dans la mesure

¹ BRETON, *Point du jour*, p. 244.

² BENDA, *Du Poétique*, p. 11.

³ Bachelard cité par BENDA, *ibid.*, p. 10.

⁴ VALÉRY, *Monsieur Teste*, p. 103.

⁵ VALÉRY, *Variété V*, p. 310.

⁶ NOULET, *op. cit.*, p. 12.

⁷ VALÉRY, *Mélange*, pp. 64 et 31.

⁸ NOULET, *op. cit.*, p. 182.

où elle reste fidèle à elle-même, cependant que la poésie imite Léonard, cet homme « qui a la peinture comme philosophie, qui s'est fait de la peinture une idée excessive et la regarde comme une fin dernière de l'effort universel ¹ ».

Une solitude plus amère enveloppe le théâtre quand s'accroît l'ambition de la poésie et que celle-ci veut accomplir tous les travaux de l'esprit, résoudre tous les problèmes de la vie. Le théâtre n'est qu'un jeu et la poésie éprouve aujourd'hui quelque dégoût devant cette frivolité. On n'espère pas une réconciliation prochaine, car M. Teste interdit à la poésie de se mêler aux hommes et le surréalisme reste « une attitude philosophique qui est en même temps une mystique (ou qui le fut), une poétique et depuis peu une politique ² ». Il faudrait que la poésie devînt modeste. Il lui reste un long chemin à parcourir.

En effet, le théâtre est jugé selon ses travaux, mais la poésie dépasse l'œuvre, comme elle échappe à l'homme, ignorant « les lois de l'objet poétique, du poème en tant que poème ³ ».

Comme le cordonnier coud des chaussures, le dramaturge compose drames et comédies, mais le poète habite les cieux. Son activité est supradramatique. Il s'approche de Dieu, se confond avec lui, le remplace. Tous les tumultes humains s'apaisent. Plus d'ouvriers, mais des prophètes et des anges. Aucun *poeta* et mille *vates*. Presque tous adoptent la haute ambition de Mallarmé, se vouent à « l'explication orphique de la Terre qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence ⁴ ». D'autres cherchent comme Rimbaud la formule qui changera la vie, mais ne partent jamais pour l'Abyssinie.

Avec une ingénuité pleine de sagesse, les théâtres du moyen âge installent l'enfer et le paradis sur la scène. Le crime et l'innocence grandissent devant ces prolongements de la vie. Punie, la faute est plus pathétique. L'éternité transfigure ce qui était périssable. Le seul personnage dont le théâtre ne peut se passer, c'est la mort. Voici que la poésie s'acharne à la supprimer. Le seul endroit où meure la tragédie, c'est le paradis. Aujourd'hui, l'on n'abolit plus seulement l'enfer, on efface la terre pour planer dans l'absolu.

Après avoir éliminé « la signification intellectuelle, puis la musique et l'image », ils « se sont arrêtés sur le seuil de l'invisible et ont parlé de charme et de mystère ⁵ ». En même temps que l'individu s'évanouit l'univers. « C'est à vaincre la chair que tend le poème, comme l'extase et comme l'acte d'amour lui-même ⁶ », écrit René Lacôte. Au contraire de ce séraphin, l'art dramatique glorifie la chair et lui donne la lumière de l'esprit. Mais le malheur d'Ophélie et d'Antigone ne dépasse pas le degré du fait divers aux yeux des mages actuels. Ces jeunes femmes tairont leur angoisse, quand certains soucis d'un ordre plus général occupent les poètes. « La fin ne saurait être pour moi, dit André Breton,

¹ Valéry cité par NOULET, *ibid.*, p. 195.

² RAYMOND, *op. cit.*, p. 327.

³ Gros dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 51.

⁴ Mallarmé cité par RAYMOND, *op. cit.*, p. 31.

⁵ CASSOU, *op. cit.*, p. 28.

⁶ Lacôte dans *Domaine français*, p. 171.

que la connaissance de la destination éternelle de l'homme ¹. » Hélas, cette dernière permet au prophète d'oublier le destin des hommes. Toute tragédie se résume désormais en une question. Déjà sont morts accidents et figures. « L'étude des conditions de ce que les humains nomment l'art poétique nous permettra de saisir par analogie le mécanisme de l'apparition du monde et de son effacement ². » Pauvres scories, les infortunes qui nourrissent la tragédie n'échauffent plus le cœur de l'écrivain. Dans l'éther où se confondent l'absolu et le néant, règne le silence.

Dire l'ineffable, c'est justifier le poème. On l'admet sans peine. « Beauté est donc : négation, plus soif causée par ce qui s'exprime par cette impuissance, plus « infini » de cette soif, plus x. » Mais notre inquiétude va naître quand Valéry ajoute : « Ce qui est achevé, trop complet, nous donne une sensation de notre impuissance à le modifier ³. » Sophisme.

Par les voies de la mystique et de l'alchimie, on aboutit donc au silence intégral. Comme un navire, l'âme flotte sur les océans de la nuit. Mais la poésie découvre dans le silence mille prétextes d'éloquence. Elle joue des gammes avec le vide. Pour René Daumal, « c'est cette absolue-Parole-non parlée qui est le sens du poème ». Ainsi le poète acquiert les pouvoirs de Dieu, il use « d'une parole en qui le son et le silence seraient fondus de la sorte même qu'en cette évidence les notions d'être et de non être cessent de s'opposer ». Le dramaturge n'a ni le droit ni le courage de suivre les prophètes dans les dernières chambres du sanctuaire. A quoi bon d'ailleurs ? « L'emploi de la Parole en tant que moyen d'échange devient inconcevable. Elle est restituée à son rôle de source vive d'où jaillissent les fantômes ⁴. »

Les mages vivent donc au delà de la vie. Les buts qu'ils se proposent ne se situent pas dans un univers où l'on respire de l'oxygène. « Le captage des sources, la mesure du temps, l'introduction de l'infini dans le fini, du néant dans la connaissance ⁵ » : tout cela dépasse l'horizon de l'homme et celui du théâtre. Serait-il imprudent d'imaginer que l'infini se trouve enfermé dans le fini et que cette éternelle tragédie s'appelle simplement l'homme ? Mais ceux qui récusent les passions ne veulent plus se pencher sur une misère à la fois divine et humaine.

Enfin un excès d'orgueil éloigne les poètes de la scène. Les grands prêtres et les sorciers méprisent les fabricants de jouets. Mais pour un Rimbaud, un Mallarmé, un Novalis, un Nerval, pour quelques génies authentiques, combien d'angoisses de confection, de magies gratuites, de mystiques à bon marché. Le temps est venu de rendre honneur aux artisans.

Quand Novalis leur a dit que « le vrai poète est omniscient, il est un univers en petit ⁶ », presque tous l'ont cru. « Chacun de nous, dit André

¹ BÉGUIN, *L'Âme romantique et le Rêve*, p. 392.

² ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 13.

³ VALÉRY, *Mélanges*, p. 102.

⁴ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, pp. 166 et 109.

⁵ NOULET, *op. cit.*, p. 153.

⁶ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 160.

Breton, a été choisi et désigné à lui-même entre mille pour formuler ce qui, de notre vivant, doit être formulé¹. » Les talents les plus pudiques s'imposent d'immenses missions. « Il ne s'en faudrait plus que de si peu, écrit Rilke, et je pourrais, ah ! tout comprendre, acquiescer à tout². »

Les voyants qui sont de vrais maîtres nous émeuvent. Leurs révoltes comme leurs exigences plaisent à une âme sévère. Mais on n'aime pas que tous les poètes se retirent au convent. Il existe une poésie séculière, fortement inscrite dans le temporel. L'Église catholique connaît deux sortes de prêtres. Pour l'heure, la poésie n'en admet qu'une. Si l'on définissait avec plus de modestie le rôle de cette dernière, si l'on n'ajoutait pas encore l'intransigeance à l'orgueil des romantiques et des symbolistes, la poésie retrouverait quelque saveur au goût de la terre. Marivaux, Molière et Shakespeare auraient droit à l'existence.

Avec Pierre Emmanuel, on concède que « le héros mythique [le poète] est aux avant-postes du langage, doué d'une angoisse plus profonde que le commun des hommes, ou, si l'on veut, d'un inconscient plus exigeant et plus actif ». Mais avec sagesse le même écrivain déclare aussi : « Être poète, c'est d'abord être un homme³. » Il vient même au secours des arts humiliés : « L'accusation d'*art oratoire* leur semblait sans appel : en fait, puisqu'un tel art existait, et répondait à un besoin, cette accusation tombait d'elle-même⁴. »

Pour que le rire de Sganarelle sonne haut sur la scène, pour qu'on ne trouve plus dérisoire le drame de *Macheth*, il faut simplement que notre époque ne voie plus dans le poète un hiérarque.

Depuis de longues années la poésie se tient immobile devant le serpent et la pomme. Elle n'a plus le loisir de vaquer aux travaux qu'elle accomplissait joyeusement autrefois. On ne méconnaît pas le bénéfice des recherches auxquelles elle se consacre, ceux d'une exacte conscience de ses buts et de ses moyens, ceux même de la pureté. Mais ils entraînent parfois l'oubli d'autres devoirs. Certes, « les poètes dignes de ce nom qui se levèrent dans les temps modernes persistèrent à revendiquer pour leur art la valeur d'une méthode de connaissance⁵ ». Mais il n'est pas interdit non plus de déplorer certaine xénophobie de la poésie lyrique à l'égard d'autres genres littéraires qu'elle estimait jadis. Il est vrai encore que « la plupart des poètes contemporains sont des théoriciens de la poésie. L'exercice de leur art ne fait que leur fournir les preuves expérimentales des hypothèses que par ailleurs ils formulèrent⁶ ». Les gains en profondeur compensent-ils la perte d'importants territoires ?

Cependant le théâtre ne peut se passer de poésie. Il craindrait Louis Emié, qui veut « rejeter les frontières de la poésie au-delà de toutes les possibilités de la littérature⁷ », s'il ne croyait ce désir chimérique. Même si le cri de *Lanza del Vasto* ne lui prouve pas sa culpa-

¹ BRETON, *Point du jour*, p. 55.

² *Reconnaissance à Rilke*, p. 42.

³ Emmanuel dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, pp. 87 et 85.

⁴ EMMANUEL, *op. cit.*, p. 37.

⁵ ROLLAND DE RENÉVILLE, *L'Expérience poétique*, p. 176.

⁶ ROLLAND DE RENÉVILLE, *Univers de la Parole*, p. 127.

⁷ Emié dans *De la Poésie comme exercice spirituel*, p. 185.

bilité, il n'aime pas qu'on lui répète trop souvent : « Traître à lui-même, menteur aux autres est celui qui cherche à complaire aux autres par son art ¹ ».

Les personnages qu'il promène parmi les lumières restent des simulacres. Il approuve Aragon pour qui « la vie est un langage, l'écriture un tout autre. Leurs grammaires ne sont pas interchangeable ² ». Il pose enfin la même question que Jean Paulhan : « D'où vient que les citoyens se voient pris en eux-mêmes en considération plutôt que leurs œuvres : la chaise est oubliée pour le menuisier, le remède pour le médecin ³. »

Ainsi les chefs de file de la poésie ont donné des ordres précis. La matière, les méthodes, les buts devraient être infra, extra ou supradramatiques. L'ensemble de ces prescriptions témoigne d'une hostilité réelle à l'égard du théâtre. Celui-ci n'en mourra pas. Mais il est pénible de vivre dans le mépris. Ce dédain même appauvrit la scène. Patent, presque universel, précis dans ses attaques, il n'a connu ni le repos ni la pitié. On le retrouve partout. Il permet peut-être de définir le climat de la littérature entre les deux guerres.

*

Sans doute, l'Antidramatique, dont on a voulu prouver l'existence en même temps que les pouvoirs, n'a pas conquis toutes les provinces de la littérature, ni tous les écrivains. Parmi des talents aussi divers que ceux de François Mauriac, de Saint-Exupéry, de Montherlant, de Duhamel, de Romains, on ne retrouve ni les mêmes interdits, ni les mêmes dégoûts. Pour des raisons de simple chronologie, on n'a pas cru devoir parler ici de Jean-Paul Sartre. On le regrette d'autant plus que sa pensée pose d'intéressants problèmes au théâtre et qu'elle s'efforce de donner naissance à une nouvelle forme de tragique.

Cependant, à de rares exceptions près, les grands maîtres de l'époque ont imaginé une esthétique, proposé une morale, admis une métaphysique qui contraignaient le théâtre à la solitude. Méprisant les sentiments et l'action, renversant les anciens dieux sans nous offrir une nouvelle mythologie, dans un univers aboli ils rompent le personnage en une poudre d'éclats, déclarent une guerre ouverte à l'art dramatique.

On ne nie pas la subtilité ni l'ampleur de leurs efforts. On ne conteste pas leur talent. On consent que leurs découvertes restent précieuses, constituent des promesses pour l'avenir. Mais au cours de l'entre-deux-guerres, le théâtre a joué perdant.

Si l'on cherche les raisons de cette défaite morale, il faut bien avouer que la littérature n'a pas aimé le théâtre, n'a pas rendu justice aux vertus qui constituent ce dernier parce qu'elle n'admettait pas l'homme. Les lignes de force de l'époque sont des lignes de fuite. Toutes les valises n'étaient pas vides. Mais tous partaient en voyage. A cette évasion, on trouve quantité d'excuses. Le désordre n'agite pas seulement la

¹ Lanza del Vasto, *ibid.*, p. 201.

² ARAGON, *Traité du Style*, p. 228.

³ PAULHAN, *Les Fleurs de Tarbes*, p. 53.

société. La crise est dans l'homme. Une vaste révolution bouleverse des notions qui semblaient éternelles. Tout paraît remis en cause. Pour que le théâtre connaisse une véritable prospérité, retrouve une animation réelle qu'il ne faut pas confondre avec les accès de fièvre dont nous avons été les témoins, l'homme doit se réconcilier avec lui-même. On lui accordera pleine confiance. Son destin reste de rebâtir ce qu'il a détruit avec tant d'acharnement.

Certes, le théâtre n'est pas l'unique victime ni le principal témoin d'une crise qui ébranle une civilisation et élabore l'humanisme de demain. Dans le tumulte contemporain, est-ce vanité frivole que de déplorer la solitude de la scène ? Parmi les arts, cependant, le cas du théâtre semble le plus digne d'examen. En effet, l'inimitié que lui voue la littérature le surprend à un moment exceptionnel de son histoire.

Il est abandonné à l'heure où le cinéma l'attaque. Celui-ci n'occupe pas seulement une grande partie des terres de son rival, ne séduit pas seulement son public. Il l'oblige à lui céder certains genres, influence la mise en scène, attire les acteurs, amollit la structure dramatique, oppose l'image à la parole, la diversité des temps et des lieux à l'unité de l'action. Plus souple, il s'adapte aux circonstances du siècle. Ses défauts lui sont aussi utiles que ses vertus. Son organisation financière et industrielle, qu'on estime à bon droit dangereuse pour une œuvre d'art, assurent son succès. Déjà il est devenu une habitude, représente un des aspects de la vie contemporaine. Il use de moyens trop semblables à ceux de l'art dramatique pour ne pas lui nuire, assez différents aussi pour ne pas l'inquiéter. Comme les médecins parlent d'un beau cas, il n'est pas sans intérêt d'étudier une maladie qui atteint un art une fois par millénaire. Ebranlé par cette violente secousse que détermine un nouveau moyen d'expression, le théâtre souffre aussi d'une maladie de la littérature. On le sent d'autant plus vulnérable que sa santé suppose celle de l'homme. Pour qu'il déroule avec sérénité le jeu des passions, il lui faut la paix d'une culture, d'une société. Un grave malaise l'anémie quand on renverse tous les Olympes et les Sinaïs.

On n'a traité ici qu'un des aspects de la politique extérieure du théâtre. La tragédie hésite entre le livre et le spectacle. Une fatigue, une certaine usure même atteint les genres. Lentement se forment de nouveaux moules. La notion du tragique se modifie. Enfin l'absence du rire rend sévère le climat de ces trente années. Elle maintient dans l'artifice l'audace de la fantaisie. Le théâtre ne pose pas seulement la question de la mise en scène. Il cherche à se définir.

C'est le temps des grandes marées. Le bateau tire sur ses amarres. Les lames de fond lavent le pont de leur écume. Mais le destin du vieux navire n'inquiète pas l'esprit. Le théâtre semble indispensable à la vie de l'homme. Il ne lui offre pas seulement un plaisir. Il la signifie.

Certains observateurs n'ont pas de peine à nourrir leur pessimisme : « Une clairvoyance sur une agonie, voilà peut-être le dernier mot de cette après-guerre, au sommet de la crise, de cette après-guerre encore vivante ¹. »

¹ MAXENCE, *Histoire de dix ans*, p. 80.

Nous n'avons de lumières ni dans le domaine de la politique, ni dans celui de l'économie. Nous ne sommes ni philosophe ni théologien. Notre opinion ne peut avoir de portée générale, mais si nous restons sur le plateau du théâtre dans cet univers un peu pauvre qu'illumine l'illusion, nous demeurons sans tristesse.

L'épreuve que subit l'art dramatique est sans doute une des plus sévères qu'il ait connues. Toutefois, si de nombreux talents réussissent à s'épanouir dans ce climat d'orage, le deuil apparaît sans raison. Certains rochers résistent à la vague et les drames de Claudel n'offrent aucune prise à la désagrégation de l'homme. A la manière de ces papillons qui s'aventurent en haute mer, Giraudoux ignore aussi les remous de l'époque. Bon nombre de chaloupes de divers tonnages n'ont pas chaviré. Cette permanence du talent prouve sans doute que la nécessité même de certaines activités de l'esprit assure leur existence. On a trop parlé de la mort du théâtre. On ne tue pas un art comme on assassine un passant dans un bois.

Ce temps quête les essences, écoute la musique qui flotte au-dessus des mots, extrait de la nuit des images radioactives, bannit le sentiment, n'accorde pas sa confiance au langage, se voue à l'hermétisme. Mais nous désirons dire, avec de vieux mots rapiécés tant ils ont servi, que notre amour pour le théâtre est assez ferme pour alimenter notre confiance. La vie l'emporte sur la mort.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES CITÉS

- ALAIN : *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1926.
— *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, 5^e éd., Paris, Gallimard, 1931.
— *Préliminaires à l'Esthétique*, 7^e éd., Paris, Gallimard, 1939.
- ANTOINE, A. : *Le Théâtre*, Paris, Editions de France, 1932.
- ARAGON, L. : *Les Yeux d'Elsa*, Neuchâtel, Cahiers du Rhône, 1942.
— *Traité du Style*, 6^e éd., Paris, Gallimard, 1928.
- ARCY-HENNERY : *Desin du Cinéma français*, Paris, Société française d'Éditions littéraires et techniques, 1935.
- ARLAND, M. : *Essais critiques*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1931.
- ARLAUD, R.-M. : *Cinéma-bouffe*, Paris, Jacques Melot, 1945.
- ARNOLD, P. : *Frontières du Théâtre*, Paris, Editions du Pavois, 1946.
- ARNOUX, A. : *Cinéma. Maîtres et jeunes d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1929.
— *Petite Lumière et l'Ourse*, Paris, Le Divan, 1923.
— *Du Muet au Parlant*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- ART. — *Art cinématographique*, Paris, Alcan, 1926-1931.
- ARTAUD, A. : *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- AUTANT-LARA, voir LARA.
- AZAIS, M. : *Le Chemin des Gardies. Essais critiques*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1926.
- BÄCHLIN, P. : *Histoire économique du Cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1947.
- BAILLY, A. : *Maeterlinck*, Paris, Firmin Didot, 1931.
- BAINVILLE, J. : *Une Saison chez Thespis*, Paris, Editions Prométhée, 1929.
- BANVILLE, Th. de : *Critiques*, Paris, Fasquelle, 1927.
- BARDECHE, M., et BRASILLACHE, R. : *Histoire du Cinéma*, Paris, Denoël et Steele, 1935.
- BATAILLE, H. : *Écrits sur le Théâtre*, Paris, Crès, 1917.
- BATY, G. : *Le Masque et l'Encensoir. Introduction à l'esthétique du théâtre*, Paris, Bloud et Gay, 1926.
— *Théâtre nouveau*, Paris, Masques n° 4.
- BATY, G., et CHAVANCE, R. : *Vie de l'Art théâtral des origines à nos jours*, Paris, Plon, 1932.
- BAUER, G. : *Recensement de l'Amour*, 7^e éd., Paris, Le Livre, 1922.
- BÉGUIN, A. : *Gérard de Nerval*, suivi de *Poésie et Mystique*, Paris, Stock, 1936.
— *L'Âme romantique et le Rêve*, 4^e éd., Paris, José Corti, 1939.
- BENDA, J. : *La France byzantine*, 17^e éd., Paris, Gallimard, 1945.
— *Du Poétique*, Genève et Paris, Editions des Trois Collines, 1946.
- BENJAMIN, R. : *Sacha Guitry, roi du théâtre*, Paris, Plon, 1933.
- BENOIST, A. : *Le Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1911.
- BENOIT-LÉVY, J. : *Les grandes missions du Cinéma*, Montréal, Lucien Parizeau et Cie, 1945.
- BÉRAUD, H. : *Retour à pied*, Paris, Crès, 1924.
- BERNARD, J.-J. : *Témoignages*, Masques n° 25, Paris, Editions Contan-Lambert, 1933.
- BERNE-JOFFROY, G. : *Présence de Valéry*, précédé de *Propos me concernant*, par P. Valéry, Paris, Plon, 1944.
- BERTHOUMIEU, A. : *Essai de Grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- BUNDEL, V. : *Claudiel*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1934.

- BLANCHART, P. : *Henri Bataille et son œuvre*, Paris, Edition du Carnet critique, 1922.
 — *Tristan Bernard, son œuvre*. Paris, Nouvelle Revue Critique, 1932.
 — *Saint-Georges de Rouhéliet*, Paris, Masques n° 16.
 BLOCH, J.-R. : *Destin du Théâtre*, Paris, Gallimard, 1930.
 — *Naissance d'une Culture*, 7^e éd., Paris, Rieder, 1936.
 BOLL, A. : *Du décor de théâtre. Ses tendances modernes*, Paris, Chiron, 1926.
 BOLL, M. et A. : *L'Art contemporain, sa raison d'être, ses manifestations*, Paris, Delagrave, 1931.
 BOURGET, P. : *Etudes et Portraits. Réflexions sur le théâtre*, Paris, Lemerre, 1889.
 — *Physiologie de l'Amour moderne*, Paris, Pion, 1921.
 BRASILLACH, R. : *Animateurs de théâtre*, Paris, Corrèa, 1936.
 — *Histoire du Cinéma*, voir BARDECHE.
 BRÉMOND, H. : *Les deux musiques de la Prose*, Paris, Le Divan, 1924.
 — *Prière et Poésie*, 17^e éd., Paris, Grasset, 1926.
 — *Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique*, 8^e éd., Paris, Grasset, 1930.
 BRETON, A. : *Les Pas perdus*, Paris, Documents bleus N.R.F., 1924.
 — *Manifeste du Surréalisme*, nouvelle éd., Paris, Kra, 1929.
 — *Point du jour*, 6^e éd., Paris, Gallimard, 1934.
 — *Arcane 17*, New-York, Brentano's, 1945.
 BRINCOURT, A. : *Satan et la Poésie*, Paris, Grasset, 1946.
 BRISSON, P. : *Au hasard des soirées*, 4^e éd., Paris, Gallimard, 1935.
 — *Du Meilleur au Pire*, 5^e éd., Paris, Gallimard, 1937.
 — *Le Théâtre des années folles*, Genève, Milieu du Monde, 1943.
 CAILLOIS, R. : *Puissances du Roman*, Marseille, Editions du Sagittaire, 1942.
 — *Les Impostures de la Poésie*, Paris, Gallimard, 1945.
 CAPUS, A. : *Boulevard et Couloisses*, Paris, Messein, 1914.
 CASSOU, J. : *Pour la Poésie*, Paris, Corrèa, 1935.
 CÉZAN, Cl. : *Louis Jouvet et le théâtre d'aujourd'hui*, introduction de Jean Giraudoux, 4^e éd., Paris, Emile-Paul frères, 1938.
 CHAMPION, Ed. : *La Comédie-Française 1927-1932*, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1934.
 — *La Comédie-Française 1933-1934*, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1935.
 — *La Comédie-Française*, Paris, Stock, 1936.
 CHARBENSOL, G. : *Panorama du Cinéma*, Paris, Kra, 1930.
 — *Renaissance du Cinéma français*, Paris, Le Sagittaire, 1946.
 CHARPENTIER, J. : *L'Evolution de la poésie lyrique de Joseph Delorme à Paul Claudel*, Paris, Les Œuvres représentatives, 1930.
 CINÉMA. — *Cinéma*, Les Cahiers du mois 16/17, Paris, Emile-Paul, 1925.
 — *Cinéma* (par Georges Huisman... René Jeanne), Revue Masques 1945, Paris, Jourde et Allard, 1947.
 — *Cinéma*, Style en France n° 4, Paris, 1946.
 — *Cinéma d'aujourd'hui*, Cahiers de Traits, Genève, Trois Collines, 1946.
 — *Le Cinéma récréatif et la jeunesse*, Genève, Publication de la Société des Nations, 1938.
 CLAUDEL, P. : *Art poétique*, 5^e éd., Paris, Mercure de France, 1913.
 — *Le Livre de Christophe Colomb*, 12^e éd., Paris, Gallimard, 1930.
 — *Positions et Propositions*, 7^e éd., Paris, Gallimard, 1928.
 — *Théâtre*, Première série, I, 25^e éd., Paris, Mercure, 1946.
 — *Théâtre*, Première série, IV, 25^e éd., Paris, Mercure, 1946.
 — *Correspondance 1907-1914*, voir RIVIÈRE.
 COCTEAU, J. : *Antigone*, 10^e éd., Paris, Gallimard, 1928.
 — *La Belle et la Bête, journal d'un film*, Paris, J.-B. Janin, 1946.
 — *Les Monstres sacrés*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1940.
 — *Portrait-souvenir*, 6^e éd., Paris, Grasset, 1935.
 — *Le Rappel à l'ordre*, Paris, Stock, 1926.
 — *Renard et Armide*, 10^e éd., Paris, Gallimard, 1943.
 COGNAT, R. : *Décors de théâtre*, Paris, Editions des Chroniques du jour, 1930.
 COHEN-SÉAT, G. : *Essai sur les principes d'une Philosophie du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 1946.
 COISSAC, G.-M. : *Les Couloisses du Cinéma*, Paris, Les Editions pittoresques, 1929.
 COLETTE : *La Jumelle noire. Une année de critique dramatique*, Paris, Ferenczi, 1934.

- COPEAU, J. : *L'École du Vieux-Colombier*. Les Cahiers du Vieux-Colombier, Paris, N.R.F., 1921.
 — *Le Théâtre du Vieux-Colombier*, extrait de Vers et prose, Paris, 1913.
- CRAIG, E. G. : *De l'Art du Théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1942.
- CRÉMIEUX, B. : *Inventaires. Inquiétude et reconstruction*. Essai sur la littérature d'après guerre. Paris, Corrèa, 1935.
 — *Vingtième siècle*, Paris, Gallimard, 1924.
 — voir PIRANDELLO, *Théâtre complet*.
- CROISSET, F. de : *La Vie parisienne au théâtre*, 15^e éd., Paris, Grasset, 1929.
- CUISENIER, A. : *Jules Ramains et l'Unanimité*, Paris, Flammarion, 1935.
- DANIEL-ROPS : *Ce qui meurt et ce qui naît*, Paris, Plon, 1937.
 — *Noire Inquiétude*, 2^e éd., Paris, Librairie académique Perrin, 1927.
 — *Sur le Théâtre de H.-R. Lenormand*, Paris, Edition des Cahiers libres, 1926.
 — *Présence et Poésie*, voir LA TOUR DU PIN.
- DAUDET, Ch. : *Répertoire des personnages de « A la Recherche du Temps perdu »*, précédé de *La Vie sociale dans l'œuvre de Marcel Proust*, par Ramon Fernandez, 7^e éd., Paris, Gallimard, 1927.
- DEKRUKELEIRE, Ch. : *Le Cinéma et la Pensée*, Bruxelles, Ed. Lumière, 1947.
- DELUUC, C. : *Cinéma et Cie. Confidences d'un spectateur*, Paris, Grasset, 1919.
 — *Photogénie*, Paris, de Brunoff, 1920.
- DOMAINE. — *Domaine français, Messages 1943*, Genève, Trois Collines, 1943.
- DUBECH, L. : *La Crise du Théâtre*, Paris, Librairie de France, 1928.
 — *Histoire générale illustrée du Théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931-1935.
 — *Le Théâtre 1918-1923*, Paris, Plon, 1925.
- DU BOS, Ch. : *Journal*, Paris, Corrèa, 1946-1948.
- DUHAMEL, G. : *Défense des Lettres. Biologie de mon métier*, 11^e éd., Paris, Mercure de France, 1937.
 — *Essai sur une Renaissance dramatique*, Collection Panathénées, Paris, Editions Lapina, 1925.
 — *Scènes de la Vie future*, 9^e éd., Paris, Mercure de France, 1930.
- DULLIN, Ch. : *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946.
- DUPÉ, G. : *Le Guide de l'Exploitant*, Paris, Omnium cinématographique, 1939.
- ÉCRIVAINS. — *Ecrivains américains d'aujourd'hui*, Genève, Edition du Continent, 1944.
- ÉHRENBOURG, I. : *Usine de Rêves*, 6^e éd., Paris, Gallimard, 1939.
- EIGELDINGER, M. : *Le Dynamisme de l'image dans la poésie française*, Neuchâtel, La Baconnière, 1943.
- ELIE, E. : *Puissance du Cinéma*. La Chaux-de-Fonds, Editions des Nouveaux Cahiers, 1942.
- ELUARD, P. : *Donner à voir*, Paris, Gallimard, 1939.
 — *Poésie involontaire et Poésie intentionnelle*, Villeneuve-lès-Avignon, Edition de Poésie 42, 1942.
- EMMANUEL, P. : *Poésie, raisin ardente*, Paris, Egloff, 1948.
- EPSTEIN, J. : *Cinéma*, Paris, Editions de la Sirène, 1921.
 — *Le Cinéma du Diable*, Paris, Jacques Melot, 1947.
 — *L'Intelligence d'une Machine*, 10^e éd., Paris, Jacques Melot, 1946.
- EXERCICE. — *Exercice du Silence*, Bruxelles, Jean Annotiau, 1942.
- FABRE, E. : *Le Théâtre*, Paris, Hachette, 1936.
- FARGUE, L.-P. : *Sous la Lumpe*, 3^e éd., Paris, Gallimard, 1929.
- FERNANDEZ, R. : *André Gide*, Paris, Corrèa, 1931.
 — *Messages*, Première série, 3^e éd., Paris, Gallimard, 1926.
 — *Moralisme et Littérature*, voir RIVIÈRE.
 — Voir DAUDET, *Répertoire...*
 — Voir MAURIAC, *Dieu et Mammon*.
- FEUILLERAT, A. : *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale romanica studies VII, New-Haven, Yale University Press, 1934.
- FEYDER, J., et ROSAY, F. : *Le Cinéma, notre métier*, Genève, Skira, 1944.
- FISER, E. : *L'Esthétique de Marcel Proust*, 2^e éd., Paris, Alexis Bedier, 1933.
- FORD, Ch. : *Bréviaire du Cinéma*, Paris, Jacques Melot, 1945.
 — *On tourne lundi. Ecrire pour le cinéma*, Paris, Jean Vigneau, 1947.
- FRICHE, E. : *Etudes claudéliennes*, Porrentruy, Portes de France, 1943.
- GAIFFE, F. : *Le Rire et la Scène française*, Paris, Boivin, 1931.

- GÉMIER, F. : *Le Théâtre. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1925.
- GRÉON, H. : *Le Comédien pris à son jeu*, Paris, Plon, 1925.
- *Nos directions*, Paris, N.R.F., 1911.
- *Paris pris. Réflexions sur l'art littéraire*, Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1923.
- GIDE, A. : *Divers*, Paris, Gallimard, 1931.
- *Dostoïevsky*, 5^e éd., Paris, Plon, 1923.
- *Journal des Faux Monnayeurs*, 10^e éd., Paris, Gallimard, 1927.
- *Journal 1889-1939*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1939.
- *Edipe*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1931.
- *Paludes*, 10^e éd., Paris, Gallimard, 1926.
- *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1942.
- GILLET, L. : *Stèle pour James Joyce*, Marseille, Sagittaire, 1941.
- GIRAUDOUX, J. : *Littérature*, Paris, Grasset, 1941.
- Voir CÉZAN, Louis Jouve.
- GOUBIER, H. : *L'Essence du Théâtre*, Paris, Plon, 1943.
- GOURFINKEL, N. : *Le Théâtre russe contemporain*, Paris, Renaissance du Livre, 1931.
- GRACQ, J. : *André Breton*, Paris, J. Corti, 1948.
- GREEN, J. : *Journal*, Paris, Plon, 1938-1939.
- GUILLOU, P. : *Quelques tendances du Théâtre d'après guerre en France*, s. l. n. d.
- GUILLOT DE SAIX et LECACHE, B. : *Le Théâtre de demain*, Paris, Editions La France, 1915.
- GUTH, P. : *Autour des Dames du Bois de Boulogne. Journal d'un film*, Paris, Julliard, 1945.
- HAEDENS, K. : *Paradoxe sur le Roman*, Marseille, Sagittaire, 1941.
- HECHT, B. : *Mort aux acteurs*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- HOMMAGE. — *Hommage à Marcel Proust*, Nouvelle Bevue française, tome XX, Paris, 1923.
- HYTIER, J. : *André Gide*, Alger, Charlot, 1938.
- *Les Arts de Littérature*, Paris, Charlot, 1946.
- JALOUX, E. : *L'Esprit des Livres*, Deuxième série, 3^e éd., Paris, Plon, 1923.
- JEAN-PROIX, L. : *Le Théâtre d'art à New-York*, Paris, Masques n^o 6.
- KEIM, J.-A. : *Un Nouvel Art. Le cinéma sonore*, Paris, Albin Michel, 1947.
- KESSEL, J. : *Hollywood, ville mirage*, 10^e éd., Paris, Gallimard, 1937.
- LALOU, R. : *Les Étapes de la Poésie française*, Paris, Presses universitaires de France, 1943.
- LANG, A. : *Tiers de Siècle*, Paris, Plon, 1935.
- LANSON, G. : *Esquisse d'une Histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1927.
- LAPIERRE, M. : *Anthologie du Cinéma*, Paris, La Nouvelle Edition, 1946.
- LARA, L. et Ed. : *Art et Action. Cours de comédie spontanée moderne*, Paris, Imprimerie Gutenberg, 1935.
- LASSERRE, P. : *Portraits et Discussions*, Paris, Mercure de France, 1914.
- LA TOUR DU PIN, P. de : *La Vie recluse en poésie*, suivi de *Présence et Poésie*, par Daniel-Rops, Paris, Plon, 1938.
- LAURET, R. : *Le Théâtre allemand d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1934.
- LECACHE, B. : *Le Théâtre de demain*, voir GUILLOT DE SAIX.
- LEPÈVRE, F. : *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Emile Chaumontin, 1926.
- *Une heure avec*, deuxième série, Paris, Documents bleus N.R.F., 1923.
- LEVRAULT, L. : *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Mellotée, 1932.
- L'HERBIER, M. : *Intelligence du Cinéma*, Paris, Corrèa, 1946.
- LIAUSU, J.-P. : *Autopsie des Spectacles*, Paris, Editions Marc Thérain, 1943.
- LIÈVRE, P. : *Supplément au Paradoxe sur le comédien de Diderot*, Paris, Edition du Trianon, 1929.
- LO DUCA : *Histoire du Cinéma*, Paris, Presses universitaires, 1942.
- *Technique du Cinéma*, Paris, Presses universitaires, 1943.
- LOUKOMSKI, G. K. : *Les Théâtres anciens et modernes*, Paris, Firmin Didot, 1935.
- MADAULE, J. : *Le Drame de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936.
- *Le Génie de Paul Claudel*, Paris, Desclée de Brouwer, 1933.
- MAETERLINCK, M. : *Théâtre*, I, 9^e éd., Bruxelles, P. Lacomblez, 1905.
- *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1917.
- MAHN, B. : *Souvenirs du Vieux-Colombier*, texte de Jules Romains, Paris, Claude Aveline, 1926.

- MANDION, R. : *Cinéma, reflet du monde*, Paris, Paul Montel, 1944.
- MARITAIN, J. : *Art et Scolastique*, 3^e éd., Paris, Louis Rouart et fils, 1935.
- MARITAIN, J. et R. : *Situation de la Poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938.
- MARTIN DU GARD, M. : *Carte rouge*, Le Théâtre et la Vie, Paris, Flammarion, 1930.
- *Soirées de Paris*, Le Théâtre et la Vie, Paris, Flammarion, 1932.
- MASSIS, H. : *Le Drame de Marcel Proust*, Paris, Grasset, 1937.
- *Jugements*, II, Paris, Plon, 1924.
- *Les Idées restent*, Lyon, Lardanchet, 1941.
- MAULNIER, Th. : *Introduction à la Poésie française*, Paris, Gallimard, 1938.
- MAURAC, F. : *Dieu et Mammon*. Préface de Ramon Fernandez, Paris, Editions du siècle, 1933.
- *Dramaturges*, Paris, Librairie de France, 1928.
- *Journal*, Paris, Grasset, 1934.
- *Le Romancier et ses Personnages*, 2^e éd., Paris, Corrèa, 1933.
- MAUROIS, A. : *Aspects de la Biographie*, 20^e éd., Paris, Grasset, 1930.
- MAXENCE, J.-P. : *Histoire de dix ans*, Paris, Gallimard, 1939.
- MILOSZ, O. V. de : *Miguel Mañara*, 2^e éd., Paris, Grasset, 1935.
- MONTHERLANT, R. de : *Aux Fontaines du Désir*, 24^e éd., Paris, Grasset, 1927.
- MORAND, P. : *France la douce*, 81^e éd., Paris, Gallimard, 1934.
- MORTIER, A. : *Dramaturgie de Paris*, Paris, Crès, 1917.
- *Quinze ans de théâtre*, Paris, Messein, 1933.
- MOUSSINAC, L. : *L'Age ingrat du Cinéma*, Paris, Sagittaire, 1946.
- *La Décoration théâtrale*, Paris, Rieder, 1922.
- *Naissance du Cinéma*, Paris, Povolozki, 1925.
- *Panoramique du Cinéma*, Paris, Au Sans Pareil, 1929.
- *Tendances nouvelles du Théâtre*, Paris, Albert Lévy, 1931.
- MOUSSINAC, L., et VAILLANT-COUTURIER, P. : *Le Père Juillet*, Paris, Au Sans Pareil, 1927.
- NADEAU, M. : *Histoire du Surréalisme*, Paris, Editions du Seuil, 1946.
- NEVEUX, G. : *Théâtre*, I, Paris, Julliard, 1943.
- NIETZSCHE, F. : *Le Crépuscule des Idoles*, Paris, Mercure de France, 1920.
- NOULET, E. : *Paul Valéry*, Paris, Grasset, 1938.
- PARAF, P. : *Les Métiers du Théâtre*, Paris, Doin, 1923.
- PAULHAN, J. : *Clé de la Poésie*, Paris, Gallimard, 1944.
- *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, 4^e éd., Paris, Gallimard, 1941.
- PIERRE-QUINT, L. : *André Gide. Sa vie, son œuvre*, Paris, Stock, 1932.
- PIRANDELLO, L. : *Théâtre complet*, Introduction de B. Crémieux, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1925.
- POÉSIE. — *De la Poésie comme exercice spirituel*, Fontaine 19/20, Paris, 1942.
- *La jeune Poésie et ses harmoniques*, Paris, Albin Michel, 1942.
- POIZAT, A. : *Le Symbolisme*, Paris, Bloud et Gay, 1924.
- POUPEYE, C. : *La Mise en scène théâtrale d'aujourd'hui*, Bruxelles, 1930.
- PRAVIEL, A. : *Du Romantisme à la Prière*, Paris, Perrin et Cie, s. d.
- PROBLÈMES. — *Problèmes du Roman*, Confluences n^{os} 21 à 24, Paris.
- PROUST, M. : *À la Recherche du Temps perdu*, Paris, Gallimard, 1930.
- RAGEOT, G. : *Prises de vues*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1928.
- *Sens unique. Circulation des idées*, Paris, Plon, 1926.
- RAYMOND, M. : *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corrèa, 1934.
- RECONNAISSANCE. — *Reconnaissance à Rilke*, Cahiers du mois 23/24, Paris, Emile-Paul frères, 1926.
- RENAITOUR, J.-M. : *Où va le Cinéma français?* Paris, Editions Baudinière, 1937.
- RILKE, R.-M. : *Le Poète*, Paris, Emile-Paul frères, 1941.
- RIVIÈRE, J. : *Études*, Paris, N.R.F., 1911.
- RIVIÈRE, J., et CLAUDEL, P. : *Correspondance 1907-1914*, Paris, Plon, 1936.
- RIVIÈRE, J., et FERNANDEZ, R. : *Moralisme et Littérature*, Paris, Corrèa, 1932.
- RÔLE. — *Le Rôle intellectuel du Cinéma* (par R. Arnheim... V. Jahier), Paris, Institut international de propriété intellectuelle, 1937.
- ROLLAND, R. : *Le Théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, 2^e éd., Paris, Albin Michel, 1903.

- ROLLAND DE RENÉVILLE, A. : *L'Expérience poétique*, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1938.
 — *Univers de la Parole*, Paris, Gallimard, 1944.
- ROMAINS, J. : *L'Homme blanc*, Paris, Flammarion, 1937.
 — Voir MAERN, *Souvenirs du Vieux-Colombier*.
- ROMIER, L. : *L'Homme nouveau*, Paris, Hachette, 1929.
- ROSAY, F. : *Le Cinéma, notre métier*, voir FEYDER.
- ROUCHÉ, J. : *L'Art théâtral moderne*, Paris, Cornély et Cie, 1910.
- ROUSSEAU, A. : *Ames et Visages du XX^e siècle*, Paris, Grasset, 1936.
 — *Littérature du vingtième siècle*, Paris, Albin Michel, 1938.
- RUSZKOWSKI, A. : *Cinéma. art nouveau*, Lyon, Edition Penser vrai, 1946.
- SACHS, M. : *Au temps du Bœuf sur le Toit*, Paris, Nouvelle Revue critique, 1939.
- SALACROU, A. : *Théâtre*, I, 6^e éd., Paris, Gallimard, 1943.
- SAURAT, D. : *Modernes*, Paris, Denoël et Steele, 1935.
- SCHLUMBERGER, J. : *Plaisir à Corneille*, 5^e éd., Paris, Gallimard, 1936.
- SCHWOB, R. : *Une Mélodie silencieuse*, Paris, Grasset, 1929.
 — *Le Vrai Drame d'André Gide*, Paris, Grasset, 1932.
- SÉE, Ed. : *Le Mouvement dramatique 1933-34*, Paris, Editions de France, 1935.
- SIAUD, S. : *La Comédie-Française, son histoire, son statut*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1936.
- SILENCE. — *Silence, on tourne*, Comment nous faisons les films, par 20 artistes et techniciens de Hollywood, Paris, Payot, 1938.
- SOLVAY, L. : *L'Evolution théâtrale*, Bruxelles et Paris, Van Oest, 1922.
- SONREL, P. : *Traité de Scénographie*, Paris, Odette Lientier, 1943.
- STANISLAWSKI, C. : *Ma Vie dans l'art*, Paris, Edition Albert, 1934.
- STROWSKI, F. : *Le Théâtre et nous*, Paris, Essais critiques, 1934.
- TECHNIQUE. — *La Technique du Film*, par 16 artistes et spécialistes de Hollywood, Paris, Payot, 1939.
- THIBAUDET, A. : *Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours*, 7^e éd., Paris, Stock, 1936.
 — *Réflexions sur le Roman*, 8^e éd., Paris, Gallimard, 1938.
 — *Réflexions sur la Littérature*, Paris, Gallimard, 1938.
 — *Paul Valéry*, Paris, Grasset, 1923.
- TOUCHARD, P. A. : *Dionysos. Apologie pour le théâtre*, Paris, Editions Montaigne, 1938.
- VAILLANT-COUTURIER, P. : *Le Père Juillet*, voir MOUSSINAC.
- VALÉRY, P. : *De la Diction des vers*, Paris, Emile Chamontin, 1933.
 — *L'Idée fixe*, 7^e éd., Paris, Gallimard, 1934.
 — *Mélange*, Paris, Gallimard, 1940.
 — *Monsieur Teste*, 4^e éd., Paris, Gallimard, 1929.
 — *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934.
 — *Propos me concernant*, voir BERNE-JOFFROY.
 — *Variété*, 14^e éd., Paris, Gallimard, 1924.
 — *Variété V*, 16^e éd., Paris, Gallimard, 1944.
- VALÉRY. — *Paul Valéry* (par René Boylesve... Paul Souday), Paris, Le Capitole, 1926.
- VANDEREM, F. : *Le Miroir des Lettres*, Paris, Fayard, 1922.
- VECHTEN, C. van : *L'Araignée mâle. Scènes de la vie à Hollywood*, Paris, Albin Michel, 1930.
- VICNEAU, A. : *Le Cinéma*, Le Caire, Les Lettres françaises, 1945.
- VILLEROY, A. : *Dix ans de théâtre*, Paris, Masques n^o 10.
- VILLIERS, A. : *La Psychologie du Comédien*, Paris, Mercure de France, 1942.
- ZOLA, E. : *Oeuvres critiques. Le Naturalisme au théâtre dans Oeuvres complètes d'Emile Zola*, Paris, texte de l'édition Fasquelle, typographie Bernouard, 1928.

REVUES ET JOURNAUX

BRavo.	COMOEDIA.
CAHIERS DU MOIS (voir CINÉMA).	CONFERENCIA.
CAHIERS DU SUD.	CONFLUENCES.
CINÉA-CINÉ.	CRAPOUILLOT.
CINÉMATOGRAPHIE FRANÇAISE.	DÉBATS (JOURNAL DES).
CINÉVIE.	ECHO.

EUROPE.
EXCELSIOR.
FIGARO.
FORMES ET COULEURS.
L'INFORMATION.
LETTRES FRANÇAISES.
MERCURE DE FRANCE.
LE MOIS.
NEUE ZÜRCHER ZEITUNG.
NOUVELLES LITTÉRAIRES.
NOUVELLE REVUE FRANÇAISE.

PARIS-MIDI.
POÉSIE 40, 41, 42, 43, 44.
POÈTES CASQUÉS.
REVUE DU CINÉMA.
REVUE D'ART DRAMATIQUE.
REVUE DES DEUX MONDES.
REVUE HEBDOMADAIRE.
REVUE DE PARIS.
REVUE UNIVERSELLE.
SEPT.
LE TEMPS.

II. PIÈCES CITÉES

- ACHARD, M. : *La belle Marinière*.
 ANOUILLE, J. : *Antigone*. — *Eurydice*.
 AMIEL, D. : *Le Voyageur*.
 AMIEL, D., et LAFORIE, Ch. : *L'Homme d'un soir*.
 AMIEL, D., et OREY, A. : *La souriante Madame Beudet*.
 ANET, Cl. : *La Fille perdue*.
 ANTOINE, P.-A. : *L'Ennemie*.
 APOLLINAIRE, G. : *Les Mamelles de Tirésias*.
 ARNOUX, A. : *Petite Lumière et l'Ourse*.
 BANCEL, H. : *Victor et Félicien*.
 BARDE, A. : Voir GERMAIN.
 BATAILLE, H. : *La Tendresse*. — *La Vierge folle*.
 BECQUE, H. : *La Parisienne*.
 BERNARD, J.-J. : *L'âme en peine*. — *Denise Marete*. — *Martine*. — *L'Invitation au Voyage*.
 BERNARD, T. : *Jeanne Doré*.
 BERNSTEIN, H. : *Mélo*. — *Félix*. — *Le Jour*. — *Le Secret*. — *La Galerie des Glaces*. — *La Rafale*.
 BESNARD, C. : *Le Cœur partagé*.
 BIRABEAU, A. : Voir DUVERNOIS.
 BIROT, P.-A. : *L'Homme coupé en morceaux*.
 BLOCH, J.-R. : *Le dernier Empereur*.
 BONYSSON, A. : *L'Esclave*.
 BOURDET, E. : *Les Temps difficiles*. — *La Fleur des pois*. — *La Prisonnière*.
 BOUSSAC DE SAINT-MARC : *Sardanapale*.
 BRÜCKNER, F. : *Les Criminels*. — *Le Mal de la Jeunesse*.
 BRUYEZ, R. : *Le Conditionnel passé*.
 CAIN, H. : Voir LENÔTRE.
 CALDERON : *Le Théâtre du Monde*. — *La vie est un songe*.
 CAMUS, A. : *Caligula*.
 CAPUS, A. : *Les deux Hommes*.
 CARCO, F. : Voir RICHEPIN.
 CLAUDEL, P. : *Le Soulier de Satin*. — *Christophe Colomb*. — *Tête d'or*. — *La Ville*. — *Tobie*. — *Le Repos du septième jour*. — *L'Otage*.
 COCTEAU, J. : *La Voix humaine*. — *Parade*. — *Roméa et Juliette*. — *Antigone*. — *Les Mariés de la Tour Eiffel*. — *Renaud et Armide*. — *Les Monstres sacrés*. — *Les Parents terribles*. — *La Machine infernale*.
 COLLIN, L. : *Mon âme est ressuscitée*.
 COOLUS, R. : *Les Vacances de Pâques*.
 CROISSET, F. de : Voir FLERS.
 CROMMELYNCK, F. : *Le Cocu magnifique*.
 CUREL, F. de : *L'Âme en folie*.
 DEMASY, P. : *La Cavalière Elsa*. — *Jésus de Nazareth*. — *Milmort*.
 DEVAL, J. : *Prière pour les Vivants*.
 DOMINIQUE, P. : *Le Feu du Ciel*.
 DONNAY, M. : *Amants*. — *La Reprise*.
 DOTZ, P. : *L'avons-nous tués ?*
 DUAMEL, G. : *L'Oeuvre des Athlètes*.
 DUJARDIN, E. : *Le Retour éternel*. — *Le Mystère du Dieu mort et ressuscité*.
 DUMAS fils, A. : *La Dame aux Camélias*.
 DUTERNE, M. : *Les Egarés*.
 DUVERNOIS, H., et BIRABEAU, A. : *L'Eunuque*.
 DUVERNOIS, H., et MAUREY, M. : *L'éternel Printemps*.

- ELIOT, T. S. : *Meurtre dans la Cathédrale*.
- ESCHYLE : *Les Perses*. — *Les Choéphores*. — *Les Suppliantes*. — *Agamemnon*.
- FLEERS, R. de, et CROISSET, F. de : *Le Docteur Miracle*.
- FORT, P. : *Louis XI*.
- FRANCK, L. : *Karl et Anna*.
- FRONDAIE, P. : *L'Insoumise*.
- GANTILION, S. : *Départs*. — *Cyclone*. — *Maya*.
- GERMAIN, J., et BARDE, A. : *Le Chapon feint*.
- GHÉON, H. : *Le Pauvre sous l'escalier*. — *Le Comédien et la Grâce*.
- GIDE, A. : *Saül*. — *Oedipe*.
- GIRAUDOUX, J. : *Tessa*. — *Anphytrion 38*. — *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*. — *Intermezzo*. — *Ondine*.
- GÖTTE : *Faust*.
- GOGOL, N. : *Le Revizor*.
- GRILLET, G. : *Rachel tragédienne*.
- GUITRY, S. : *Une petite main qui se place*. — *Mon père avait raison*. — *Histoires de France*. — *Pasteur*. — *La Fontaine*.
- HARAUCOURT, E. : *La Passion*.
- HASEK, J. : *Les Aventures du brave soldat Chveik*.
- HUGO, V. : *Les Burgraves*. — *Marion Delorme*.
- JEANSON, H. : *Toi que j'ai tant aimée*.
- KAISER, G. : *Le Feu à l'Opéra*.
- LAFORIE, Ch. : Voir AMIEL.
- LARGUIER, L. : *Les Bonapartes*.
- LENORMAND, H.-R. : *Le Lâche*. — *Le Margeur de Rêves*. — *Mixture*. — *Le temps est un songe*. — *L'Homme et ses Fantômes*. — *Les Ratés*. — *Le Simoun*. — *Une Vie secrète*.
- LENÔTRE, G., et CAIN, H. : *Les Grognauds*.
- LÉTRAZ, J. de : *Les Nuits d'amour*.
- MAETERLINCK, M. : *Pelléas et Mélisande*. — *Théâtre, passim*.
- MAGRE, M. : *Sin*.
- MARCEL, G. : *Le Quatuor en fa dièse*. — *Le Regard neuf*. — *La Grâce*.
- MARIVAUX : *Les Fausses Confidences*.
- MARTIN DU GARD, H. : *Le Taciturne*.
- MAUREY, M. : Voir DUVERNOIS.
- MAZAUD, E. : *Dardanelles ou le Cocu*.
- MÉRÉ Ch. : *La Femme masquée*. — *Broadway*.
- MILOSCZ, O. V. de : *Miguel Mañara*.
- MOLIÈRE : *Le Malade imaginaire*. — *L'École des Femmes*. — *Don Juan*.
- MOUSSINAC, L., et VAILLANT-COUTURIER, P. : *Le Père Juillet*.
- MUSSET, A. de : *Les Caprices de Marianne*. — *On ne badine pas avec l'amour*.
- NATANSON, J. : *Je t'aime*. — *Je t'attendais*.
- NEVEUX, G. : *Juliette ou la Clé des songes*.
- NIVOIX, P. : *Eve toute nue*.
- NOZIERE, F. : *La Riposte*.
- OBÉY, A. : *La Bataille de la Marne*. — Voir AMIEL.
- O'NEILL, E. G. : *L'Étrange Intermezzo*.
- PAGNOL, M. : *Topaze*. — *Marius*. — *Jazz*.
- PASSEUR, St. : *À quoi penses-tu ?* — *L'Acheteuse*.
- PELLERIN, J.-V. : *Intimité*. — *Terrain vague*. — *Têtes de rechange*. — *Cri des Cœurs*.
- PICABIA, F. : *Relâche*.
- PIÉCHAUD, M. : *Le Quatrième*.
- PIRANDELLO, L. : *Six Personnages en quête d'Auteur*. — *Henri IV*. — *Chacun sa Vérité*.
- PORCHÉ, F. : *Tsar Lénine*.
- PORTO-RICHE, G. de : *Le Vieil Homme*.
- RACINE, J. : *Phèdre*. — *Bajazet*. — *Andromaque*. — *Esther*. — *Bérénice*.
- RAYNAL, P. : *Le Maître de son Cœur*.
- RICE, E. L. : *La Machine à calculer*.
- RICHEPIN, J., et CARCO, F. : *Les Chercheurs d'or*.
- ROMAINS, J. : *Cromedeyre le vieil*. — *Donogoo Tonka*. — *Knock*. — *Le Mariage de Monsieur le Trouhadec*. — *Monsieur le Trouhadec saisi par la débauche*.

- ROSSO DE SAN SECONDO : *Passions de Fantoches*. — *La Belle endormie*.
- SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER : *La Vie d'une Femme*. — *La Tragédie du nouveau Christ*. — *La Tragédie royale*. — *Le Sang de Danton*. — *Œdipe d'après Sophocle*.
- SALACROU, A. : *Les Frénétiques*. — *L'Inconnue d'Arras*. — *La Vie en rose*. — *Pont de l'Europe*. — *La Terre est ronde*. — *Patchouli*. — *Le Casseur d'assiettes*. — *Une Femme libre*.
- SARMENT, J. : *Madame Quinze*. — *Je suis trop grand pour moi*. — *Le Mariage d'Hamlet*. — *Bobard*. — *La Couronne de carton*.
- SAVGIR, AL. : *Lui*. — *Passy 08-11*. — *La petite Catherine*.
- SCHLUMBERGER, J. : *Césaire ou la Puissance de l'Esprit*.
- SCHNITZLER, A. : *La Ronde*.
- SHAKESPEARE, W. : *La Tempête*. — *Le Roi Lear*. — *Coriolan*. — *Hamlet*. — *Antoine et Cléopâtre*. — *Henri V*.
- SOPHOCLE : *Œdipe à Colone*. — VOIR SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.
- SOMAGNE, H. : *Terminus*.
- TRINTZIUS, R., et VALENTIN, A. : *Poudre d'or*.
- TOELLER, F. : *Happla, wir leben*.
- VALLANT-COUTURIER, P. : VOIR MOUSSINAC.
- VALENTIN, A. : VOIR TRINTZIUS.
- VALÉRY, P. : *Mon Faust*.
- VALRAY, A. : *Tante Marie*.
- VIALAN, P. : *Les Hommes*.
- VILDRAC, Ch. : *La Brouille*. — *Le Paquebot Tenacity*.
- WEDEKIND, Fr. : *Lulu*.
- ZECH, P. : *Le Bateau ivre*.
- ZIMMER, B. : *Les Zouaves*.

TABLE

	Pages
AVANT-PROPOS : POLITIQUE EXTÉRIEURE DU THÉÂTRE	9

LIVRE I CINÉMA ET THÉÂTRE

PREMIÈRE PARTIE

Protée	19
Pièges	22
Prenez garde aux images	27
L'œil inhumain	32
L'antisyntaxe ou le vertige cinématographique	35
Mouvement perpétuel.	39
Rien que la terre	44
Le temps perdu	48
Premières conclusions.	51
Mythologie	58
Le succès	66
Les frères ennemis	78
Le beau métier	87
Le comédien sans paradoxe	94

DEUXIÈME PARTIE

Témoignages et pièces à conviction	103
Solutions possibles	116
Les dégâts d'ordre matériel	118
Il faudra couper des branches	129
Invertébrés	136
Du théâtre intégral au théâtre pur. Le cinéma et la mise en scène	164
La tragédie sans voix. Influence du studio sur le comédien	186
Absorption ?	192

LIVRE II
THÉÂTRE ET LITTÉRATURE. L'ANTIDRAMATIQUE

	Pages
L'antidramatique	201
Le décri	202
Le mépris des passions	209
Solitude et mépris des hommes	214
Le mépris de l'action	219
En un univers aboli	232
Maladies du moi	245
Laisse donc les dieux tranquilles	261
Neutralité morale	276
Pauvreté de l'amour	282
Rêve et tragédie	290
Assez de poésie pure	301
Infra, extra, supra	313
BIBLIOGRAPHIE : I. Ouvrages cités	329
II. Pièces citées	336

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE PREMIER NOVEMBRE
MIL NEUF CENT CINQUANTE ET UN SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE CENTRALE S. A.,
NEUCBATEL (SUISSE)

EXTRAIT DU CATALOGUE

Études littéraires et essais

LÉON BOPP

Commentaire sur « *Madame Bovary* ». « Frappé de la position centrale qu'occupe *Madame Bovary*, non seulement dans l'œuvre de Flaubert, mais encore dans l'évolution du roman français, Bopp a tenu à suivre pas à pas le cheminement de la pensée de l'auteur. En se référant aux travaux antérieurs de l'ermite de Croisset, notamment à la première *Éducation*, à la première *Tentation* ainsi qu'à divers écrits de jeunesse, etc., il montre comment est né un des plus beaux romans qui soient et quelles perspectives il ouvre à l'esprit... » (J. M., *Tribune de Genève*.)

Essayiste, Léon Bopp est aussi — faut-il même dire : avant tout ? — romancier. Un romancier très conscient de tous les problèmes techniques que pose la création romanesque.

Ce trait ne s'efface pas lorsque l'auteur des *Liaisons du Monde*, de créateur, se fait critique. Son étude de *Madame Bovary*, quelles qu'en soient l'ampleur et la minutie, ne se perd pas dans l'anecdote ou l'exégèse historique ; elle se concentre au contraire — comme le voulait Flaubert lui-même — sur « l'œuvre en soi », sur sa « poésie insciente ». C'est de ce commerce patient et attentif avec le texte, étudié du « point de vue de l'auteur », que se dégagent, comme naturellement et en pleine évidence, les conclusions du commentateur.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur le renouvellement essentiel de la critique littéraire que Léon Bopp apporte avec son dernier ouvrage. Ne répond-il pas, enfin, au vœu exprimé précisément par Flaubert et qui n'avait pas été exaucé encore :

« Du temps de La Harpe, on était grammairien ; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste ? »

MARC EIGELDINGER

Le platonisme de Baudelaire. Plusieurs critiques contemporains se sont demandé si l'inspiration et la pensée de Baudelaire avaient été marquées par la tradition platonicienne. Les uns ont repoussé l'hypothèse d'une telle influence, d'autres, au contraire, ont estimé que l'œuvre de Baudelaire contenait de façon éparse des traces de platonisme. Aussi m'a-t-il paru attachant de consacrer une étude à ce problème assez embarrassant, compliqué par l'absence de témoignages absolument directs. Toutefois un examen attentif révèle, à mon sens, que l'œuvre poétique et critique de Baudelaire recèle certains éléments empruntés au platonisme — si l'on entend par là non seulement la pensée de Platon, mais tout ce courant d'idées qui pénétra la philosophie alexandrine, l'humanisme de la Renaissance, l'illumination même... La passion exclusive de la Beauté et l'aspiration vers l'idéal spirituel de l'Amour, le pouvoir de l'analogie et la doctrine des correspondances, la séparation de l'âme et du corps sur le plan terrestre, enfin l'explication de la genèse de l'univers par le morcellement de l'Unité primitive sont chez Baudelaire autant de thèmes de méditation attestant certaines affinités avec le platonisme. Certes le poète s'écarte souvent de la tradition platonicienne ou bien il l'interprète dans un sens intime et hétérodoxe. Mais ces divergences et ces transpositions ne sauraient masquer la part de platonisme poétique que contient l'œuvre de Baudelaire.

M. E.

VICTOR MARTIN

Socrate parmi nous. Faut-il se réjouir ou s'effrayer des pouvoirs croissants que la technique octroie à l'humanité ? Cette question, bien avant « l'âge atomique », les sages de la Grèce en avaient mis le principe en lumière dans toute sa gravité. Les moyens d'action fournis à l'homme, remarquaient-ils, ne lui seront un bien que s'il les emploie à bonne fin ; et pour qu'il puisse en juger, une culture spirituelle approfondie lui est indispensable.

En rappelant, sans référence à aucun dogmatisme, ces avertissements de Socrate, Victor Martin invite le lecteur à les méditer et à voir si, après vingt-quatre siècles, ils ne conservent pas toute leur efficacité.

ANDRÉ BONNARD

La tragédie et l'homme. Nourri d'un commerce fervent avec quelques-unes des plus belles tragédies grecques — *Antigone*, *Prométhée*, *Hippolyte* — cet essai propose au lecteur moderne une interprétation de la tragédie grecque qui marque par sa nouveauté et son actualité.

Le tragique, pour l'auteur, c'est l'ensemble des fatalités qui pèsent sur la condition humaine. Cependant, si le poète grec met en évidence la dureté de ces lois fatales auxquelles nous sommes soumis, ce n'est pas en dernier lieu pour nous inviter à les redouter et à nous y plier. C'est pour les mieux connaître et, par cette connaissance accrue, accrûte du même coup notre pouvoir de lutter contre elles.

La tragédie grecque en effet n'est pas seulement tragique : elle est aussi héroïque, elle est surtout humaine. L'œuvre du poète est le théâtre d'un combat que l'homme livre contre le destin. Peu importe que le héros soit frappé, si dans notre cœur d'homme ses efforts pour desserrer l'étau de notre condition, ses efforts vers la grandeur humaine ne sont jamais par nous condamnés.

Le plaisir tragique — le plaisir de verser des larmes sur des malheurs qui sont les nôtres — ce plaisir étrange, dont l'auteur fait, à propos d'*Antigone*, une analyse remarquable, ce plaisir serait incompréhensible si le héros tragique, par son combat et par sa mort, ne nous laissait entrevoir l'image d'un temps où seront levées quelques-unes des pires servitudes qui grèvent notre condition d'homme.

La tragédie grecque serait donc, selon l'auteur de cet ouvrage, une opération d'humanisation du monde et de son mystère.