

CAUSERIE SUR LA MISE EN SCÈNE (avril 1903)

De 1897 à 1900, Antoine développe un programme ambitieux. Il constitue un répertoire où les pièces des auteurs du Théâtre-Libre ont la première place. En 1900, il change de cap et crée Poil de Carotte de Jules Renard, La Clairière de Donnay et Descaves et Le Marché, la première pièce de Bernstein. Bien que surveillé par la censure, de 1901 à 1903, il accumule les succès : L'Honneur de Sudermann, La Terre (d'après Zola), La Fille sauvage de Curel, La Bonne Espérance d'Heijermans, L'Indiscret de Sée.

En 1903, Antoine est reconnu en tant que praticien du théâtre. Pourtant, après seize ans de pratique, au crépuscule du théâtre naturaliste, il donne deux conférences que nous reproduisons ici.

La Causerie sur la mise en scène¹ est le premier texte théorique d'Antoine et, à bien des égards, le seul qu'il ait jamais écrit. Sous le patronage de Diderot (Paradoxe sur le comédien) et de Zola (Le Naturalisme au théâtre), il envisage la mise en scène comme un art complet, fédération des parties de la représentation : jeu, décors, éclairage, mise en espace, texte. Depuis 1890, il n'a guère dévié de ses conceptions.

On a bien voulu m'inviter à exposer mes idées sur la mise en scène. On savait la vie laborieuse et agitée des gens de théâtre : nous agissons plus que nous ne réfléchissons ; et si, d'aventure, entre professionnels, il nous arrive, dans un moment de loisir, de discuter quelque point de notre métier, ces entretiens, où chacun saisit à demi-mot, sont bien rudimentaires et m'ont fort mal préparé à la doctrine. Il vous est arrivé, sans doute, en voyage ou en promenade,

de rencontrer à pied d'œuvre un brave ouvrier occupé à tailler sa pierre ou à scier une poutre, et si la fantaisie vous a pris de le questionner sur sa maison, le mur ou le pont qui se construit, l'homme, interrompant sa tâche, vous a conté ce qu'il fait, pourquoi il le fait et à quoi cela servira. J'ai bien la sensation d'être aujourd'hui ce compagnon gauche et illettré : je vais, comme lui, vous parler le mieux qu'il me sera possible du métier que j'exerce, et j'espère que l'on pardonnera mon insuffisance à ma bonne volonté.

D'abord, qu'est-ce que la mise en scène ?

Un des hommes de théâtre les plus autorisés de ce temps, M. Porel¹, au Congrès de l'exposition théâtrale, en 1900, a défini notre art d'une manière si exacte et si heureuse que je me fais un devoir et une joie de lui emprunter ce texte :

« Sans la mise en scène, sans cette science respectueuse et précise, sans cet art puissant et délicat, bien des drames n'auraient pas été centenaires, bien des comédies ne seraient pas comprises, bien des pièces n'iraient pas au succès.

Saisir nettement dans un manuscrit l'idée de l'auteur, l'indiquer avec patience, avec précision, aux comédiens hésitants, voir de minute en minute la pièce surgir, prendre corps. En surveiller l'exécution dans ses moindres détails, dans ses jeux de scène, jusque dans ses silences, aussi éloquents parfois que le texte écrit. Placer les figurants hébétés ou maladroits à l'endroit qu'il faut, les styler, fondre ensemble les petits acteurs et les grands. Mettez d'accord toutes ces voix, tous ces gestes, tous ces mouvements divers, toutes ces choses disparates, afin d'obtenir la bonne interprétation de l'œuvre qui vous est confiée.

Puis, ceci achevé et les études préparatoires faites avec méthode dans le calme de l'étude, s'occuper du côté matériel. Commander, avec patience, avec précision, aux machinistes, aux décorateurs, aux costumiers, aux tapissiers, aux électriciens.

Cette seconde partie de l'œuvre terminée, la souder à la première, mettre l'interprétation dans ses meubles. Enfin, regarder de haut l'ensemble, avec soin, le travail qui s'achève. Tenir compte des goûts, des habitudes du public dans la mesure équitable, écarter ce qui peut être dangereux sans raison, couper ce qui fait longueur,

1. Paul Porel, qui a été directeur de l'Odéon jusqu'en 1892, a repris avec son épouse, l'actrice Réjane, le Vaudeville et le Gymnase.

1. Le texte est paru dans *La Revue de Paris*, 1^{er} avril 1903, p. 596-612.

J'aurais voulu dire toute mon admiration pour le théâtre classique et l'étonnement que j'éprouve, à voir qu'on examine gravement la possibilité d'en renouveler, d'en moderniser la mise en scène. Je voudrais, au contraire, si j'avais un jour l'honneur de diriger un théâtre d'Etat, revenir en arrière et restituer à nos chefs-d'œuvre le cadre vrai qui leur convient, celui de leur temps. Je voudrais Racine représenté avec les habits de cour de l'époque, dans des décors simples et harmonieux, sans appareil extérieur qui puisse atténuer l'effet de son génie.

Puisque Néron parle de venir quelquefois respirer aux pieds de Junie, puisque Oreste soupire, je voudrais reconstituer pour eux ces costumes majestueux qui vont si bien à leurs fureurs et à leurs adorations.

Toute recherche de couleur locale ou de vérité historique me paraît vaine pour de pareils chefs-d'œuvre : aux yeux d'un contemporain de Périclès, Lekain ou Talma auraient semblé aussi peu grecs que Baron. Je crois fermement que c'est altérer la signification de ces merveilleuses tragédies que de les "situer", sinon dans le pays et dans le temps où elles sont nées. Je ne conçois pas le délicieux temple de la Victoire Aptère arraché par un sacrilège au paysage auguste qu'il domine, et j'aimerais avoir vu la *Ronde de nuit* dans la salle enfumée où elle a dû resplendir plus magnifiquement que sous ce dais de velours rouge, au musée d'Amsterdam.

Pour nous autres, qui n'avons pas eu la haute fortune d'être appelés ni préparés à l'interprétation et au culte de l'art théâtral du passé, nous nous contentons de mettre nos forces au service de celui d'aujourd'hui. Nous devons simplement chercher le mieux en faisant le plus d'expériences possible.

Si nous découvrons quelque chose de vraiment solide et durable, nous aurons ajouté au patrimoine commun. *La Parisienne*¹ – avec ce mari qui parle de son loyer, des culottes de ses enfants et d'une place de receveur des finances – ne doit pas être mise en scène et jouée comme *Le Misanthrope* ; elle n'en sera pas moins, je l'espère et je le crois, dans l'histoire du théâtre, un chef-d'œuvre aussi, un glorieux anneau de la chaîne d'or sans fin.

1. La pièce d'Henry Becque.

CONFÉRENCE DE BUENOS AIRES
(août 1903)

Du 9 juin au 27 septembre 1903, Antoine part en tournée en Amérique du Sud pour couvrir les dettes contractées notamment en 1901 à l'occasion de la réfection de la salle du Théâtre-Antoine. Au Brésil et en Argentine, il donne les grandes pièces de son répertoire. Sa tournée constitue une sorte de bilan de son action de 1887 à 1903.

Alors que la Causerie sur la mise en scène a fait le point sur l'apport artistique du Théâtre-Libre, la Conférence de Buenos Aires¹ traite de l'apport littéraire. Antoine montre que Zola et les romanciers ont ouvert la voie pour une réforme du théâtre qu'il s'est agi, au Théâtre-Libre, de mettre en œuvre.

Les deux conférences de 1903 marquent un véritable changement de cap. A partir de cette date, Antoine donne la priorité aux fresques historiques ou sociales, aux classiques et aux pièces de Shakespeare, et délaisse le drame naturaliste et la comédie de mœurs.

Mesdames, messieurs,

Je ne commencerai pas cette causerie par les banales assurances coutumières. Je pourrais, selon le manuel du parfait conférencier, débiter par des phrases d'usage sur mon embarras, l'inexpérience que j'éprouve devant ce métier nouveau. Mais ce ne serait qu'un artifice : je ressens, au contraire, un gros plaisir à entrer en communication personnelle et plus étroite avec un public qui nous a si bien accueillis, qui a donné déjà tant de témoignages de sympathique estime et c'est une occasion que je saisis tout de suite de vous en remercier de tout mon cœur, au nom de nos auteurs, de mes camarades et de moi-même.

1. Ce texte est publié dans *Le Courrier de la Plata*, 17 août 1903.

Songez encore à l'endimanchement de nos artistes : elles s'habillent moins pour déterminer leur personnage que pour servir de mannequins vivants à des couturiers, à des modistes ; elles se parent pour descendre sur le théâtre avec le même soin et la même coquetterie que pour aller aux courses. Voyez la mise de nos soubrettes endiamantées, chaussées de bottines à cinq louis, voyez la réputation de nos artistes à quitter le milieu du théâtre où ils parquent, et voyez dans nos décors les portes s'ouvrir majestueusement, à deux battants, comme pour une entrée au Louvre ou à Versailles. Tout le monde est en tenue de gala et veut paraître le plus avantageusement possible devant le public : le vieil instinct survit et se transmet de génération en génération...

Cependant l'évolution littéraire s'accomplit. Le théâtre d'intrigue, le théâtre à situations matérielles apparaît, le théâtre où se marquent la position sociale et la vie journalière des personnages. L'unité de lieu se brise. Figaro saute par les fenêtres et le comte enfonce les portes. Hugo publie la *Préface de Cromwell*, le grand Dumas se joint à lui : le Moyen Âge chasse l'Antiquité : on ne raconte plus, sur la scène, les épisodes tragiques et les combats héroïques : *Hernani* y ferraille, Saint-Mégrin regarde les astres avant de se rendre chez la duchesse de Guise, et Ruy Blas pousse les meubles devant les portes de sa salle basse pour mourir en paix. *Géronte*, *Célimène* et *Sganarelle* font place à *Marguerite Gautier*, à *Giboyer*, au père *Poirier* ; on mange sur le théâtre, on y dort, on s'assied sur son lit pour rêver comme *Chatterton*. La mise en scène vient de naître, et, docile, elle va désormais suivre la production dramatique.

L'interprétation elle-même, toujours en retard, se modifie ; *Frédéric*¹ ne joue plus déjà comme *Talma*, tout en l'égalant ; le "panache" romantique – autant dire un effort vers la vérité, vers la vie – fait oublier la déclamation tragique.

Mais quoi ! si l'on garde présent à la pensée le tableau tracé par *M. Porel* des travaux que nécessite la préparation d'une pièce de théâtre, on devine quels efforts répétés, quelle infatigable patience il faut pour atteindre la vérité, la vie !

Apparemment, le public n'a aucune idée du labeur que représente le spectacle qu'il vient applaudir. Dans une salle de théâtre, à

partir de la cinquième ou sixième représentation, beaucoup de gens imaginent que la disposition matérielle des scènes, les mouvements des personnages sont laissés au hasard ou abandonnés à l'initiative des comédiens.

Et mieux la pièce est jouée, mieux elle donne l'impression de la vie, et plus cette hypothèse paraît probable au spectateur naïf. Il ne soupçonne pas le travail lent et compliqué des répétitions. Un soir, à l'Ambigu, on jouait une pantomime ; *Courteline* entendit une brave dame qui disait à son mari : "Tu vois, ils ne parlent pas aujourd'hui parce que c'est la répétition générale !" Sans être aussi ingénue peut-être, ni aussi ingénieuse, la masse du public ignore la cuisine intérieure de nos maisons.

Commençons par le commencement. Le directeur du théâtre, après avoir distribué les rôles aux acteurs, confie le manuscrit de l'ouvrage au metteur en scène, qui devient, à dater de ce moment, le chef des études. C'est à dessein que j'ai séparé nettement ces deux personnages : le directeur et le metteur en scène. Généralement, nos directeurs assument ces deux fonctions. Elles sont cependant bien distinctes et exigent des dons presque toujours incompatibles.

Etre directeur, d'abord, c'est une profession. Etre metteur en scène – ou régisseur –, c'est un art.

De nos jours, la profession de directeur exige avant tout des qualités d'administrateur, d'homme d'affaires ; s'il y joint un peu d'audace, et, par hasard, la volonté de chercher des œuvres intéressantes, si l'expérience lui fait acquérir ce flair spécial qui devine les grosses réussites, notre directeur n'aura pas trop de ses journées pour suffire à sa besogne.

Au contraire, le metteur en scène, le régisseur devrait rester étranger à tout calcul, à tout souci financier. Beaucoup de directeurs, absorbés comme je le disais plus haut, ont un régisseur à gages, presque toujours un ancien comédien vieilli ou qui a peu réussi dans sa carrière. Ils l'emploient à débrouiller une pièce, à faire le travail préliminaire, qu'ils jugent sans doute de petit intérêt : ils se trompent. Ils ne sentent point que ces dernières heures sont décisives : lorsqu'ils interviendront plus tard, trop tard, l'œuvre aura déjà subi un coup de pouce, un tour qui restera définitif. Un peintre confierait-il à un autre le soin d'établir l'esquisse du tableau projeté ?

Ailleurs, à la Comédie-Française, par exemple, on laisse à l'un des acteurs qui doivent jouer dans la pièce, au plus "talentueux" ou au plus renommé, le soin d'en diriger les études. Fâcheux usage également : un comédien de talent n'est pas nécessairement doué des qualités requises pour mettre en scène. Beaucoup de grands artistes sont parfois inaptes à cette besogne ; leur tempérament personnel, l'instinct de création qui fait leur force, abolit chez eux l'une des facultés essentielles d'un vrai régisseur : la vue d'ensemble. Un comédien ne voit que son rôle, quelque effort qu'il fasse, et il en augmentera, si on le laisse maître, inconsciemment mais sûrement, la signification et l'importance, au détriment de tous. Un acteur médiocre et ne jouant pas dans la pièce est toujours supérieur, de l'autre côté de la rampe, à l'artiste célèbre qui joue devant lui.

La difficulté est de rencontrer des hommes de théâtre artistes et qui s'astreignent à cette besogne passionnante mais obscure. Dans quelques pays où l'on a plus vite que chez nous reconnu la valeur de ce rouage, le nom du metteur en scène figure sur l'affiche.

Notez que cet homme doit avoir les comédiens dans sa main et que ce sont, comme dit Molière, "d'étranges animaux à conduire". Pour obtenir d'eux un maximum, non seulement d'efforts, mais de résultats, il faut les connaître, vivre avec eux. Les méthodes de travail, les moyens d'action, diffèrent avec chaque artiste, selon son tempérament ou son caractère. C'est tout un petit monde, impressionnable ou nerveux, qui veut être brusqué tour à tour et cajolé.

Bien des comédiens, par nonchalance, par timidité surtout, se dérobent au travail sous tous les prétextes possibles, comme un pursang refuse parfois de sauter l'obstacle. C'est tout un art et un plaisir aussi de les enlever, car ceux-là sont presque toujours les mieux doués et les plus intéressants.

D'autres, susceptibles et vaniteux, doivent être guidés, conseillés, suggestionnés, sans qu'ils s'en aperçoivent.

Enfin, il y a tout un métier, une diplomatie amusante mais délicate. Et si l'on veut bien réfléchir qu'il faut enfin comprendre l'auteur, sentir son œuvre, transcrire, transposer, mettre à la portée de chacun des interprètes la part qui lui est dévolue, on comprendra pourquoi je souhaite si vivement de voir se créer chez nous ce métier spécial et ce personnel qui n'existe pas. Les grands directeurs n'ont pas été ceux qui ont gagné des millions, mais ceux que je

citais tout à l'heure, que je saluerais plutôt du titre de grands régisseurs, car ils ont formé des artistes, développé des talents, créé des modes d'expression nouveaux.

Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue.

Il m'a donc paru d'abord utile, indispensable, de créer avec soin, et sans aucune préoccupation des événements qui devaient s'y dérouler, le décor, le milieu. — Car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu.

Cette simple phrase n'a l'air de rien dire de bien neuf : c'est pourtant tout le secret de l'impression de nouveauté qu'ont donnée dans le principe les essais du Théâtre-Libre.

Comme on a la fâcheuse habitude de régler les premiers groupements des artistes sur le théâtre vide, sur la scène nue, avant la construction du décor, on est ramené sans cesse aux quatre ou cinq "plantations" classiques, plus ou moins ornées suivant le goût des directeurs ou le talent des décorateurs, mais toujours identiquement les mêmes.

Pour qu'un décor fût original, ingénieux et caractéristique, il faudrait l'établir d'abord, d'après une chose vue, paysage ou intérieur ; il faudrait l'établir, si c'est un intérieur, avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisser pénétrer le regard du spectateur.

Il faudrait ensuite en disposer les issues naturelles en observant les vraisemblances architecturales, indiquer exactement, tracer en dehors de ce décor les pièces, les vestibules sur lesquels donnent ces issues ; meubler sur le papier ces appartements destinés à n'être aperçus qu'en partie, par l'entrebâillement des portes — en un mot, établir la maison complète autour du lieu de l'action.

Sentez-vous combien, ce premier travail effectué, il deviendra commode et intéressant, après avoir examiné ce paysage ou cet appartement sous toutes ses faces, de choisir le point exact où devra se faire la section qui nous permettra d'enlever le fameux quatrième

mur, en maintenant au décor son aspect le plus caractéristique et le plus adéquat à l'action ?

C'est fort simple, n'est-ce pas ? Eh bien, nous ne procédons pas toujours ainsi, soit nonchalance, soit manque de temps, soit enfin que nous fassions resservir d'anciens décors empruntés à d'autres ouvrages. Et cependant il est bien certain que l'on ne fait jamais de bonne mise en scène dans un vieux décor.

Le tracé une fois achevé des quatre côtés, suivant la méthode que nous venons de dire, il peut arriver que tout l'appartement ne soit pas absolument nécessaire à l'action. Dans la vie moderne, dans nos salons, chambres à coucher, cabinets de travail, la disposition aux lieux autant que la nature de nos occupations nous amènent insensiblement à vivre, à travailler à certains endroits plutôt qu'à d'autres. En hiver, nous nous grouperons plus volontiers près du feu, au coin de la cheminée ; en été, au contraire, c'est la fenêtre ensoleillée qui nous attire, nous y allons d'instinct pour lire ou respirer.

Vous comprenez quelle importance prennent peu à peu ces considérations lorsqu'il s'agit de planter un décor. Les Allemands et les Anglais n'hésitent pas¹ : ils combinent, ils coupent, ils biaisent ingénieusement, de façon à ne présenter dans la partie centrale du tableau que la cheminée, la fenêtre, le bureau, le coin d'intérieur dont ils ont besoin.

Ces plantations si pittoresques, si vivantes, pleines d'imprévu et d'intimité, sont trop négligées en France parce que nos metteurs en scène restent influencés malgré tout par le souvenir de nos éternelles dispositions classiques. Un manque de symétrie leur paraîtrait insoutenable à l'œil.

Leur timidité routinière est d'autant plus impardonnable qu'avec le peu de terrain accordé à nos architectes, la coupe tourmentée, les lignes brisées de nos demeures modernes fournissent au metteur en scène des ressources inépuisables de pittoresque et de variété.

Je passe à dessein sur la fabrication même de notre décor ; nous serions entraînés trop loin par l'examen détaillé des diverses questions qui s'y rattachent : emploi des différents bois, du fer, de la toile, ou du papier, des boiseries en relief dont les Anglais se servent fréquemment.

Je veux pourtant avouer que plusieurs essais tentés par moi sont restés sans résultats applicables. Ainsi les papiers de tenture véritable, les étoffes tapissant le décor, les cuirs, les boiseries pleines, les cartonnages coûteux et fragiles, modifient peu l'aspect général et souvent s'éclairent mal, paraissant tout bonnement peints.

Cependant les plafonds ouvragés en relief, les solives apparentes donnent une solidité, une lourdeur qu'on ne connaissait pas avec les trompe-l'œil des anciennes décorations. Il y a aussi beaucoup à gagner, pour l'assiette et la vérité, à marquer les caissons des portes et à menuiser les fenêtres complètement.

Je signalerai enfin nos outillages trop imparfaits. Si, après avoir visité une de nos scènes, vous consultiez les planches "théâtres" dans *L'Encyclopédie*, vous resteriez stupéfaits de constater qu'après tous les progrès réalisés en mécanique, nos ustensiles, mâts, portants, treuils, tambours et contrepoids, sont encore du même modèle que ceux représentés dans ce fameux ouvrage, il y a plus de cent ans.

Mais ce procès n'est point à faire aux gens de théâtre. Nous sommes les premières victimes d'un état de choses qui se perpétue en dépit de nos plaintes. Nos architectes, nos ingénieurs sont les coupables ; et les plus célèbres, les plus officiels d'entre eux viennent encore de donner l'exemple de cette proverbiale incurie. L'Etat, en ces dix dernières années, a fait reconstruire deux de ses théâtres¹, les seuls incendiés depuis vingt ans d'ailleurs, et il a dépensé des millions sans songer à faire quoi que ce soit de neuf ou de pratique.

M. Albert Carré², à l'Opéra-Comique, accomplit des merveilles de mise en scène sans avoir été aidé le moins du monde, et l'on reste confondu de l'énergie et de l'activité qu'il déploie pour créer de si belles choses dans un monument aussi incommode et aussi peu approprié aux exigences d'une grande exploitation théâtrale. L'Opéra-Comique ne reste digne de nous que grâce à son directeur, dont l'intelligence sait triompher de tous les obstacles accumulés comme à plaisir.

Notre décor planté nous attend maintenant, avec ses quatre murs nus ; avant d'y introduire ses personnages, le metteur en scène doit

1. L'Opéra-Comique et la Comédie-Française.

2. Carré est le prédécesseur de Porel au Théâtre du Vaudeville, qu'il a dirigé jusqu'en 1892. Sa direction de l'Opéra-Comique durera de 1892 à 1915.

s'y promener longuement, y évoquer toute la vie dont il va devenir le théâtre. Il lui faudra le meubler avec sagacité et logique, l'orner de tous les objets familiers dont se servent, même en dehors de l'action projetée, dans les entr'actes, les habitants du lieu.

Cette opération, minutieusement, amoureusement conduite, donnera la vie. Les meubles distribués aux emplacements rationnels, toujours sans se préoccuper de la salle, se présenteront plus tard, le quatrième mur disparu, sous les aspects les plus pittoresques.

Un grand progrès cependant est encore à l'état de rêve : on a longtemps peint des lits, des tables et des cheminées en trompe l'œil ; mais, cédant à l'irrésistible besoin de vraisemblance qui se manifestait chez le public en ces dix dernières années, on a, par un excès de zèle, mis beaucoup, énormément de meubles très vrais, les plus vrais possible, sans se douter que ces mobiliers ne sont jamais à l'échelle de la décoration, et qu'une mise en scène irréprochable nécessiterait des meubles établis suivant la perspective.

Aussi bien avons-nous à lutter contre deux invraisemblances indestructibles de nos décorations modernes : la hauteur des châssis, que nous ne pouvons abaisser sans risquer de faire perdre aux spectateurs des galeries une partie du spectacle, et la largeur du cadre. Il y avait autrefois une troisième difficulté qui disparaît heureusement de jour en jour dans tous les théâtres : le funeste proscenium ! Il ne sera bientôt plus qu'un triste souvenir, le cauchemar des metteurs en scène.

Il faut, dans l'emploi du mobilier, trouver des expédients pour conjurer cette bizarre impression de vide que laissent les cadres trop larges. En cette matière, du moins avec les moyens actuels, nous avons beaucoup fait ; les réminiscences classiques ne nous paralysent plus : nous n'en sommes plus à l'unique table de Tartuffe.

La question des accessoires peints est aussi vigoureusement tranchée. Un objet peint sur un décor, aujourd'hui, tire et gêne l'œil du spectateur le moins averti. Il arrive bien encore quelques fois à nos décorateurs de paysage ou d'architecture de glisser sournoisement des lianes, des fleurs invraisemblables ou des herbes folles assez fâcheuses ; mais on y veille, l'attention est en arrêt, et combien de fois, dans un joli décor, des géraniums ou des plants de vigne folle ne furent-ils pas supprimés aussitôt que découverts !

Il faudrait, dans les décorations d'intérieur, ne pas craindre la profusion des petits objets, la diversité des menus accessoires. Rien

ne donne à un intérieur un aspect plus habité. Ce sont ces imperceptibles choses qui font le sens intime, le caractère profond du milieu qu'on a voulu reconstituer.

Le jeu des comédiens, parmi tant d'objets, dans l'ameublement compliqué de nos intérieurs modernes, devient, à leur insu, et presque malgré eux, plus humain, plus intense, plus vivant d'attitudes et de gestes.

Et maintenant, éclairons !

Ici, la bataille est toujours vive, et les mânes de Sarcey¹ en frémissent encore. La majorité des metteurs en scène – à part quelques effets de nuit évidemment indiqués par le poème – tient encore pour la lumière brutale et crue de la rampe et les pleins feux.

Cependant notre outillage s'améliore chaque jour admirablement. Nous voici loin des tristes chandelles, des bougies, du quinquet et du gaz : depuis l'origine, le progrès a été constant, ininterrompu.

C'est que la lumière, c'est la vie du théâtre, c'est la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène. Elle seule, intelligemment maniée, donne l'atmosphère, la couleur d'un décor, la profondeur, la perspective. La lumière agit physiquement sur le spectateur : sa magie accentue, souligne, accompagne merveilleusement la signification intime d'une œuvre dramatique. Pour en tirer de magnifiques résultats, il ne faut pas craindre de l'administrer, de la répandre intégralement.

Le public, tout en s'exclamant sur un beau décor habilement éclairé, ne sait pas encore supporter de ne point distinguer nettement la figure et les moindres jeux d'un comédien préféré. Nous connaissons vos répugnances pour ces demi-nuits, savamment ménagées, qui, loin de nuire à votre impression, l'assurent au contraire sans que vous vous en doutiez : nous devons tenir bon et ne rien vous sacrifier là-dessus. Un jour, nous aurons raison : même la foule finira par comprendre ou sentir que, pour constituer un tableau, il faut des valeurs et des harmonies que nous ne pouvons obtenir sans sacrifier certaines parties : elle reconnaîtra qu'elle y gagne une impression générale plus profonde et plus artiste.

Je n'entends point par là qu'il faille lui imposer de parti pris ces effets de lumière trop violents dont les théâtres allemands ou anglais

1. Sarcey est mort en 1899.

ont abusé et qui d'abord nous avaient tant séduits par leur nouveauté imprévue. La profusion, l'emploi répété des projections blesseraient vite l'œil du spectateur, et ce nouveau système serait aussi insupportable que l'ancien. Mais nous ne devons pas craindre de supprimer presque toujours, à l'exemple des étrangers, la lumière de la rampe, si fausse, si déformante, et qui, du moins, employée intelligemment, ne sera jamais le principal foyer, mais une partie discrète et inaperçue de l'éclairage total.

A présent, la seconde partie de la besogne commence. Nous pouvons faire entrer les personnages, leur habitation est prête, pleine de vie et de clarté.

Mais là, nous allons retrouver, sous couleur de traditions, toutes les routines, toutes les résistances, tout l'héritage néfaste d'autrefois. On nous a préparé des statues et il nous faudrait des créatures humaines et agissantes. Nous avons à faire vivre des personnages de leur existence journalière, et il nous arrive des hommes et des femmes à qui l'on a enseigné qu'au théâtre il ne faut jamais, comme dans la vie, parler en marchant. Ils ne cesseront, tout comme il y a deux cent cinquante ans, de s'adresser à l'assemblée, de sortir de leur personnage pour commenter ou souligner ce que l'auteur leur a mis dans la bouche. On leur a enseigné (toujours le genre pompeux !) qu'il faut accentuer correctement, crier selon les règles, faire toutes les liaisons sous peine de paraître commun et familier. Ils ont appris à chercher des effets de détail, sans intérêt et sans signification dans l'ensemble, à solliciter à tout prix l'approbation du public par des procédés et des ficelles de métier.

Ils n'ont à leur service, pour traduire l'individu qu'ils représentent, que deux instruments, la voix ou le visage ; le reste du corps ne participe pas à l'action. Ils sont gantés, en tenue de gala toujours, et, ne disposant plus des accoutrements majestueux ou élégants d'autrefois, ils ont une fleur à la boutonnière et des bagues.

Rigoureusement façonnés aux mouvements rudimentaires et primitifs de notre théâtre classique, déformés pour toujours par les scènes de "fureurs" ou de "songes", ils ignorent la complication, la variété, les nuances, la vie du dialogue moderne, ses tours de phrases, ses intonations indirectes, ses dessous, ses silences éloquentes.

Voilà le bilan de presque tous nos débutants, de ceux qui ont fait leurs études complètes, et nous en voyons chaque année des douzaines

partir, s'engouffrer en province avec ce bagage suranné qui les incommodera dans toute leur carrière.

Le meilleur de notre personnel théâtral (j'excepte, bien entendu, la Comédie-Française, dont les artistes sont uniquement et avec raison préparés à l'interprétation des classiques) est recruté chez les comédiens sortis du rang, qui se sont faits eux-mêmes, au contact du public, et dans le sérieux labeur des répétitions minutieuses. Ils bredouillent peut-être comme Dupuis, Réjane ou Huguenet, ils ne "disent" pas, mais ils vivent leurs rôles, et ils sont les interprètes merveilleux de la littérature dramatique contemporaine.

Ils savent, ceux-là :

- que le mouvement est le moyen d'expression le plus intense d'un acteur ;

- que toute leur personne physique fait partie du personnage qu'ils représentent, et qu'à certains moments de l'action, leurs mains, leur dos, leurs pieds peuvent être plus éloquents qu'une tirade ;

- que chaque fois que le comédien est perçu sous le personnage, la fable dramatique est interrompue et qu'en soulignant un mot, ils en détruiraient l'effet.

Ils savent encore que chaque scène d'une pièce a son mouvement propre, subordonné au mouvement général de l'œuvre, et qu'une allure d'ensemble ne doit être entravée par rien, ni par l'attente du souffleur, ni par une préoccupation d'effets personnels.

Enfin, ils vivent leurs personnages sous nos yeux, ils nous en présentent docilement tous les aspects, aussi bien matériels que moraux.

Le genre noble, ce fléau éternel de tous les arts, qui a toujours été en lutte avec la vérité et la vie, a disparu de leurs soucis, et le théâtre de mœurs, les comédies de caractère, les pièces sociales de notre temps trouvent en eux leurs indispensables interprètes.

Cet enseignement glacé du Conservatoire, appliqué indifféremment à des générations entières de jeunes gens, en vue d'un seul théâtre qui n'en utilisera pas un sur dix, fait un nombre incalculable de victimes. L'Ecole fausse et nivelle les tempéraments ; elle coule au hasard dans le moule de nos héros classiques tous les jeunes talents dont le théâtre moderne aurait un si pressant besoin.

J'aurais voulu parler encore de bien des choses : des foules, de leurs moyens d'expression, de leurs cris, de leurs groupements... Mais il faut me borner et cette "causerie" a déjà trop duré.

effacer les fautes de détail, conséquences inévitables de tout travail fait rapidement.

Ecouter les avis des gens intéressés, les peser ou les écarter selon son libre jugement. Enfin, avec un battement de cœur, ouvrir la main, donner le signal, laisser l'œuvre paraître devant tant de gens assemblés ! C'est un métier admirable, n'est-ce pas ? un des plus curieux, un des plus attachants, un des plus délicats du monde."

Je ne me mettrai certes pas en peine de chercher une formule plus claire ou plus artiste. A mon sens, la mise en scène moderne devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman. La mise en scène devrait – c'est d'ailleurs le cas le plus fréquent aujourd'hui – non seulement fournir son juste cadre à l'action, mais en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère.

C'est une tâche importante, et aussi toute nouvelle, car notre théâtre classique français ne nous y a guère préparés. Il s'ensuit que, malgré l'effort considérable de ces vingt dernières années, nous n'avons dégagé encore aucun principe, établi aucune base, ouvert aucun enseignement, formé aucun personnel.

Quelques hommes de théâtre, originaux et d'esprit indépendant, Montigny, Perrin, Porel, sous l'empire de la nécessité où les réduisait de plus en plus la production contemporaine, ont fait acte d'initiative, commencé de briser les vieux moules, mais l'effet a été lent – paralysé, aussi bien chez eux-mêmes que chez les gens dont ils disposaient, par l'atavisme classique.

Instruits à leur école, sous leur influence directe, nous avons, pour d'autres causes, pu continuer la besogne commencée : à mon tour, je subissais les conditions, les nécessités nouvelles des œuvres plus vivantes, plus affranchies, que m'apportaient mes camarades du Théâtre-Libre.

Entré fort tard dans la carrière – j'avais alors près de trente ans –, repoussé du Conservatoire, où j'étais allé d'instinct puiser aux sources, auprès de maîtres comme Got ou Coquelin, dont le génie m'éblouissait, j'ai eu, pour compenser mon inexpérience, la bonne fortune de n'être pas empêtré d'un vieux bagage ni gêné par la routine. J'ai appris le théâtre en me laissant guider par le bon sens et la logique, comme on avait dû faire autrefois, à l'origine.

Depuis longtemps déjà, depuis quinze ans, dans mes loisirs de petit employé singulièrement curieux des choses théâtrales, j'avais reconnu que le "métier" des acteurs et la complaisance du public

achevaient d'étouffer la simplicité, la vie et le naturel, aussi bien si l'on regardait à la mise en scène que si l'on regardait à l'interprétation.

A forger, on devient forgeron. Comme tout le monde autour de moi, auteurs ou artistes, était neuf, sans idées préconçues, sans traditions faussées, nous avons fait de notre mieux ce qui nous paraissait le plus vrai, le plus net, et c'est ainsi que l'expérience et la pratique ont précédé la théorie.

Aussi bien la mise en scène, il faut le redire, est-elle un art qui vient de naître ; et rien, absolument rien, avant le siècle dernier, avant le théâtre d'intrigue et de situations, n'avait déterminé son éclosion.

Sans remonter aux premières manifestations de notre littérature dramatique – cérémonies sorties de l'église et qui demeuraient, en plein air, des solennités –, on peut dire que le théâtre classique français, pendant plusieurs siècles, n'a pas eu besoin de "mise en scène" au sens où nous prenons le mot.

Une simple toile de fond, pour marquer le palais, la place publique ou le salon, suffisait.

De son côté, l'acteur à qui souvent le roi ou le seigneur donnait un costume de cour (voyez Richelieu donnant un habit de cavalier à Bellecour pour créer le Cid), l'acteur s'appliquait uniquement à paraître en tenue de gala devant l'assemblée et à y déclamer son rôle plutôt qu'à le jouer ou à le vivre.

Rappelez-vous les deux côtés du théâtre encombrés par les spectateurs de marque, observez l'impossibilité de toute évolution. Lorsque Voltaire fit descendre ces gens-là de la scène pour assurer la péripétie matérielle d'une de ses tragédies, il commençait la besogne salutaire ; mais le comédien, tout imprégné encore du vieil esprit, ne suivait point le mouvement ; il se bornait, comme Lekain, à se débarrasser des casques, des perruques ou des tonnelets immodérés, le long usage ayant tourné en abus – de même autour de lui, les premiers importuns tolérés sur les planches avaient fini par devenir la cohue des gentilshommes inattentifs ou bruyants qui, à travers l'action, échangeaient des quolibets sur la scène : à quelques pas de moi, chaque soir, installé dans un petit réduit de par les prescriptions administratives, un brave pompier ne se doute point qu'il doit sa place à quelque fringant marquis d'autrefois. Heureux si nous ne retrouvions pas chez nos metteurs en scène et chez nos comédiens des traces moins salutaires de ces coutumes antiques !