

LE MENEESTREL

4584. — 86^e Année. — N^o 10.



Vendredi 7 Mars 1924.

LA SALLE DE THÉÂTRE IDÉALE

(A propos de la prochaine Exposition
des Arts Décoratifs)



QUE le théâtre occupe dans l'Art décoratif d'une nation une place éminente et presque prépondérante, — voilà un fait absolu à peu près complètement ignoré de ce que l'on est convenu d'appeler le « grand public ».

« Grand public » — terme un peu bizarre utilisé par opposition avec celui d'« élite », c'est-à-dire public restreint.

Puisque « grand public » il y a, utilisons donc le terme. Or il est de toute évidence que le public, ce fameux grand public si complètement et passionnément épris de théâtre, ignore tout à fait à quel point l'édifice matériel, sa construction, ses combinaisons, ses arrangements intérieurs innombrables, sa scène, sa fosse à musiciens, ses décors, ses costumes, — en un mot sa vie même, — constituent une des formes supérieures de l'Art décoratif.

Forme d'autant supérieure que le théâtre compose un tout à usage essentiellement utilitaire dans ses moindres parties, — et que justement le propre de l'Art décoratif est de créer des objets utiles, jouant un rôle matériel constant et presque spontané dans le déroulement de la vie.

Quoi de plus utilitaire qu'un théâtre?...

Or, la France, — qui a renoncé avec sagesse à organiser ces foires incohérentes jadis appelées Expositions Universelles, — veut combiner à intervalles réguliers des expositions limitées à but défini. Et nous préparons en ce moment une Exposition des Arts Décoratifs pour l'an qui vient.

Il est indispensable que dans cette Exposition se montrent avec un éclat incomparable le visage et l'âme de la France. Or comment cette apparition se ferait-elle complète, si le théâtre ne tenait pas là le rang éminent qui est dû à sa puissance et à sa majesté?...

Oh! j'entends fort bien que l'on prévoit deux choses: d'une part un effort demandé aux théâtres existants, d'autre part la réunion en des « classes » organisées d'objets et de souvenirs de théâtre.

Et ce sera fort intéressant, n'en doutons point.

Par exemple, les théâtres subventionnés pourront organiser des « cycles », à l'imitation du fameux « Cycle Molière », de l'autre année : Cycle Racine, Cycle Corneille, Cycle Massenet, Cycle Berlioz, Cycle Beaumarchais, Cycle Musset, — l'embarras seul des choix sera gênant. Et nous verrons d'admirables réalisations scéniques, d'impressionnantes interprétations, de parfaites

exécutions instrumentales. Ce sera magnifique et ce sera pieux tout ensemble. Ce sera une succession de triomphes scéniques.

Par exemple aussi, nos musées et nos collections privées exhiberont en des vitrines somptueusement présentées tous les souvenirs des grands auteurs, des grands compositeurs, des grands musiciens, — cependant que d'adroits évocateurs dresseront des dioramas ressuscitant des pièces, des mises en scène du temps passé.

Mais justement! le « passé »! tout cela sera le « passé », — tout cela dira ce qu'ont fait nos aïeux, et montrera aussi avec quelle tendre émotion nous savons encadrer ces œuvres, ces résurrections.

Et, très évidemment, les plus obtus comprendront que tous les créateurs de l'Art décoratif national ont eu leur part de labeur glorieux dans le service du théâtre d'autrefois. Ils comprendront aussi que ces créateurs continuent de vouer un effort quotidien inlassé au service du théâtre, pour la présentation des œuvres contemporaines.

Mais « passé », si parfaitement glorieux soit-il, et « présent », si exactement probe soit-il de même, ne sont jamais que « passé » et « présent ». Or, d'un pays d'art, comme est le nôtre, on a le droit d'attendre une préparation de l'avenir.

Et c'est cette préparation de l'avenir que l'Exposition des Arts décoratifs prochaine devrait nous permettre de montrer à nos amis, à nos rivaux, à nos ennemis, en ce qui concerne l'Art théâtral.

Car c'est une vérité regrettable, mais exacte, que de déplorer l'état matériel dans lequel se trouvent nos théâtres actuels.

Il sont tous anciens et nullement modernes.

Ils sont superbes, en tant qu'aspect extérieur, pour bon nombre d'entre eux; mais, toute caractéristique d'une époque architecturale que soit le monument dressé par Garnier, l'Opéra est une œuvre historique qui date, si belle qu'on ait le droit de la trouver. La Comédie-Française est refaite en calque sur un moule ancien. L'Odéon est un monument classique du XVIII^e siècle. L'Opéra-Comique, étrié par manque de place, soumis à des exigences de sécurité spécialement soulignées, est un pis-aller. Et aucune de ces quatre scènes, en tant que plateaux, n'offre les commodités que l'évolution théâtrale exige aujourd'hui.

Les autres théâtres, qui ne sont point des subventionnés, ne sont guère mieux aménagés, même les tout neufs; car les fantasmagoriques prix de revient auxquels on arrive lorsqu'on veut mettre en mouvement matières premières et ouvriers ont interdit les audaces utiles à tous les organisateurs de théâtres récemment bâtis ou aménagés.

Et cependant, il faudrait bien que Paris fût dans le mouvement et, au lieu de présenter au regard des

théâtres à la mode ancienne, offrît au moins un édifice, qui, s'il n'était pas l'idéal, fût cependant une réalisation plus proche des idées modernes.

Le théâtre idéal!... L'an dernier, j'eus occasion de m'entretenir longuement de la question avec quatre hommes qui, en des domaines différents, se trouvent pareillement préoccupés par cette question : le directeur de l'Opéra, Jacques Rouché, le directeur de l'Odéon, Firmin Gémier, l'ardent animateur du Théâtre Libre, André Antoine, et le hardi laborieux du Théâtre des Champs-Élysées, Jacques Hébertot. Tous quatre me donnèrent leurs impressions à ce sujet, et sans s'être ni vus, ni concertés, tous quatre arrivèrent à des conclusions presque identiques, tout en y venant par des chemins différents.

Le théâtre idéal ne peut être fait que tout entier et d'un bloc, imaginé, dessiné, combiné, conçu techniquement, puis exécuté d'ensemble. Aucun édifice actuel, aucun monument historique ou non ne peuvent se prêter à des remaniements suffisants. Il est possible de « moderniser » les scènes en service maintenant. Mais, si « modernisées » qu'on les suppose, aucune d'entre elles ne peut, ni ne pourra donner le théâtre idéal.

C'est du neuf qu'il est indispensable de faire, du neuf en tout : édifice extérieur, c'est-à-dire aspect architectural, arrangement de salle et de couloirs pour les spectateurs, combinaisons de plateaux, de coulisses, d'ascenseurs, de fosses, de dessous pour la mise en scène et la musique, aménagements d'arrière pour les artistes, les décors, les éclairages. Autrement dit, c'est une manière de microcosme théâtral qui doit surgir.

Microcosme pour la préparation duquel les architectes devront abandonner toutes les vieilles idées d'autrefois sur l'aménagement théâtral, — idées qui reposent sur la conception même que nous possédons et que possède le public de nos salles.

Comme me le disait spirituellement mon éminent confrère et ami M. Émile Fabre, administrateur de la Comédie-Française, interviewé par moi sur le même sujet à ce titre officiel : « La première chose à obtenir, c'est que le public renonce à la vieille habitude française qui veut que l'on aille au théâtre, non seulement pour entendre et voir une pièce, mais aussi et quelquefois même surtout pour se faire voir soi-même. Le spectateur est à la fois spectateur en ce qui regarde les acteurs, et acteur en ce qui concerne les autres spectateurs. »

Observation parfaitement juste d'un usage qui est à la base même de nos constructions de salles, avec leur parterre bien étalé, leur corbeille de loges dressée en pleine et éclatante lumière. Quand le rideau est encore baissé, le spectacle est dans ces salles somptueuses et ruisselantes de lumières et d'or. A peine le rideau descend-il que le spectacle de la salle, un moment interrompu, — et encore pas toujours...! — par cet entr'acte du jeu sur scène, repasse immédiatement au parterre et aux balcons.

Si bien que nos théâtres sont à deux fins : la représentation donnée par les interprètes et la représentation donnée par les spectateurs, cette dernière survivance des solennités magnifiques au temps de Richelieu et du Roi-Soleil.

Encore est-il bon de ne pas oublier que c'est à cette habitude historique que l'on doit la magnificence de certaines soirées à l'Opéra en particulier, où le vieil usage français triomphe avec d'incomparables splendeurs.

Grâce à l'observance de ce vieil usage, certaines représentations prennent vraiment des allures d'offices mon-

dains et ont fait à notre pays une juste réputation de goût et d'art.

Mais, comme il n'est nullement question de supprimer ces théâtres existants ni les usages reconnus en ces théâtres-là, nous avons le droit d'étudier, en partant du point de vue « abolition du spectacle dans la salle », le projet de théâtre idéal.

Sous des formes un peu différentes dans le détail, Antoine, Gémier et Hébertot conçoivent la salle idéale comme un vaste amphithéâtre dans lequel disparaissent toutes les catégories de places, et qui est, en somme, la résurrection de la conque grecque, telle qu'elle existe à Athènes, à Épidaure, à Syracuse, à Taormine. Cette conque, à leur sens, doit être vaste au point de contenir les spectateurs au nombre de plusieurs milliers, et tapissant latéralement la vasque aménagée pour les recevoir en des sièges confortables qui maintiennent ce « coude-à-coude » destiné à créer l'« atmosphère », par manifestation de l'électricité des foules.

A sa partie inférieure cette vasque vient buter contre la scène, assez haute pour dominer de suffisante altitude les premiers rangs de l'assistance, et reliée à la salle par des escaliers qui permettront les entrées et sorties à travers les passages dans le public. — à l'image élargie de ce qui se passait en plusieurs théâtres grecs.

La question de l'orchestre a préoccupé tous ceux qui se sont inquiétés de la salle de théâtre idéale. Car pour eux, l'orchestre, qu'il soit à ras de la salle même ou en fosse, n'est point à sa place, il rompt cette simplicité de vues à laquelle tendent tous les théoriciens consultés. Firmin Gémier pense que la place véritable de l'orchestre est dans la galerie spéciale logée en alvéole en haut de la salle, et, joignant l'exemple à la théorie, c'est cette méthode qu'il a déjà plusieurs fois, avec des orchestres restreints, expérimentée à l'Odéon.

Il est de toute évidence que ces combinaisons changeraient assez curieusement la physionomie traditionnelle de nos salles de spectacle. Et ce changement serait tel que l'on ne saurait porter sur lui un jugement avant que quelque essai d'ensemble ait été tenté.

De son côté Jacques Hébertot m'a exposé une idée à laquelle il tient beaucoup et qui est des plus curieuses. Il envisage une représentation comme on conçoit la conduite d'un navire : un commandant à son banc de quart, dirigeant autoritairement toute la manœuvre. Et ce banc de quart, cette cabine de commandement, il les place au sommet de la salle, tout en haut, à ras le plafond, et exactement au milieu face à la scène. Dans cette cabine se tiendra le régisseur en chef, enfermé en une sorte de poste dont les parois le rendront invisible au public et du fond de laquelle, par une meurtrière suffisante, il aura la possibilité de tout voir. Ayant sous la main un jeu de manettes et de commandes électriques, tenant devant lui un téléphone relié à la scène, c'est lui qui, tout de même qu'un commandant de cuirassé dirige marche des machines, jeu du gouvernail et tir des tourelles du fond de son blockhaus, dirigera et ordonnera rideau, projecteurs, manœuvres de toutes sortes, en voyant constamment de son poste l'effet produit sur ce public qu'il dominera. Il y a là, n'est-il pas vrai, une conception curieuse et neuve? D'ailleurs, Jacques Hébertot l'a déjà expérimentée par lui-même, chez lui, et s'en déclare extrêmement satisfait.

En ce qui concerne la décoration de ces salles et des couloirs qui les desserviront, deux écoles sont en présence : l'une entend créer une sorte « d'aménagement

spécial des yeux » du public, durant le temps que les spectateurs passeront de la rue à leur place; les autres réclament au contraire la neutralité formelle des murs dans ces couloirs. Chacun des deux partis a ses raisons psychologiques. Les partisans de la décoration estiment qu'il est nécessaire de se souvenir que le théâtre est avant tout convention, et que, par conséquent, ce caractère conventionnel exige une espèce d'envoûtement préliminaire : le spectateur qui arrive de la rue où il pleut, où il neige, où il vente, où il fait nuit, froid et sale, le spectateur sortant du réel Métro, du terre-à-terre autobus, doit être conduit doucement, grâce à la décoration murale graphique et plastique, jusqu'au monde irréel, plein de soleil, de lumière, de fleurs, — irréelles manifestations mécaniques au milieu desquelles il va se trouver jeté par la volonté de l'auteur. Et le raisonnement est identique si, dehors, il fait beau et chaud et que la pièce se passe en lieux sombres et glacés, en décors tristes et pauvres. En un mot, les partisans de la décoration veulent des transitions rationnelles.

Les partisans de l'école opposée emploient les mêmes arguments pour soutenir leur thèse : le théâtre étant convention et irréalité, le passage de la rue réelle à la salle de l'irréel spectacle doit être d'absolue neutralité, car on n'a pas à influencer le cerveau de ces spectateurs à qui auteurs et interprètes vont demander l'effort de les suivre en un domaine de pure convention. C'est aux spectateurs à se suggestionner eux-mêmes pour passer de la vie au théâtre.

Quoi qu'il en soit de ce détail un peu spécial, nous voici en présence de projets fort nets dus à des hommes de compétence et d'expérience également éprouvées.

L'Exposition des Arts Décoratifs devrait permettre l'essai, — au besoin sous forme réduite comme dimensions, — de l'une de ces salles projetées par un des théoriciens du théâtre.

Ce serait une expérience utile, d'autant qu'à la partie du théâtre réservée à l'usage des spectateurs viendrait s'ajouter une autre partie réservée aux interprètes, et qui ne serait ni moins neuve ni moins originale : envers de ce théâtre idéal, avec scène, ascenseurs, décors stylisés ou massifs, magasins, éclairages, loges, — dont j'ai recueilli les plans et projets et que j'exposerai une autre fois, à titre de pendant.

Les deux aperçus, se complétant, permettront de voir si l'Exposition de 1925 ne pourrait pas permettre une expérience dont le théâtre lyrique et le théâtre dramatique trouveraient à bénéficier ensemble.

Georges-G. TOUDOUZE.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de l'Étoile. — *Le Mariage de Fredaine*, comédie en trois actes de MM. André PICARD et V.-A. JAGERSCHMIDT.

Les fées souvent capricieuses qui président aux naissances des pièces semblent n'avoir oublié pour celle-ci aucun des dons qui assurent le succès immédiat. Un sujet pas très neuf, que tout le monde par conséquent peut comprendre sans effort, de gentille apparence, mais renouvelé par des détails charmants et notamment par une poétique et charmante surprise : un développement spirituel, une fin rosse, pratique, très esprit moderne, bien qu'elle semble empruntée à la technique

de l'ancien théâtre libre qui fut en l'espèce un devancier; une interprète charmante, adorée du public qui lui pardonne tout, même d'avoir du talent. Voilà, n'est-il pas vrai, de quoi faire espérer une vie heureuse et longue à une filleule qui compte aussi parmi ses marraines la bonne fée barbue qu'est M. Franck, le très fin directeur du Théâtre de l'Étoile.

Fredaine est une aimable petite poule (c'est le vilain terme aujourd'hui consacré pour désigner les femmes dont le rôle principal est de plumer les hommes pour s'en faire une riche parure). Pour que la parure soit riche, ces hommes sont plusieurs, de tous âges et de tous rangs. L'un d'eux, plus sincère, Payeret, veut épouser Fredaine, épouser devant M. le Maire et sans doute aussi devant M. le Curé, car des deux cérémonies c'est certainement la dernière à laquelle ces dames tiennent le plus : elles ne redouteraient point d'y paraître en blancs vêtements.

Fredaine accepte, mais elle est triste d'abandonner tous ses amis et notamment le petit Claude, presque un enfant, mais si gentil ! Elle revoit ses amis pour la dernière fois — l'enterrement de sa vie de jeune fille — et au moment de devenir une femme honnête elle confie ses craintes à son grand pantin d'étoffe, son confident discret; mais voilà que soudain ce grand pantin, qui s'est laissé secouer sans rien dire, s'anime; c'est Claude qui, pour rester sans qu'on le sût, s'est costumé et grîmé tout comme le pantin et qui parle et qui prend Fredaine dans ses bras et ne demande qu'à lui prouver qu'il n'est point en chiffons. Le rideau tombe. La scène est imprévue et délicieuse.

Le lendemain Fredaine se réveille dans les bras de Claude. La belle nuit ! Elle ne veut plus de justes noces, elle veut être tout à l'amour et non au mariage. Mais Claude lui fait entendre raison : il veut bien l'aimer, tant qu'elle voudra et tant qu'il pourra; mais quel avenir cela réserverait à Fredaine ? La pauvreté ? le scandale ? Pourquoi Fredaine n'épouserait-elle point Payeret ? Claude resterait l'amant et le ménage aurait ainsi allure légitime et normale. C'est à quoi se résout Fredaine, car elle est sérieuse, mais elle pense non sans tristesse au joli roman qu'elle aurait pu vivre. Le scepticisme de cette fin est atténué par la mélancolie juste indiquée de Fredaine, et c'est charmant.

M^{lle} Spinelly est exquise, son rôle, tout en nuances, a été admirablement compris par elle; elle l'a joué en vraie comédienne. M. Hieronimus est jeune à souhait dans la première partie de la pièce, et il mime avec naturel son rôle du pantin. M. Berley est un brave, naïf et honnête amoureux. M^{me} Louisa de Morand est fort belle et M^{lle} Merindol très amusante.

On célébrera les noces d'argent du *Mariage de Fredaine*.
Pierre d'OUVRAY.

Le Studio des Champs-Élysées a repris
la Danse de la Mort de STRINDBERG.

La grande œuvre si décevante et si angoissante de l'auteur suédois avait été déjà jouée au Théâtre de l'Œuvre avec la même interprétation. Cette lutte haineuse entre deux êtres dont l'ambition et les illusions ont été fauchés par le hasard cruel et qui sont condamnés à vivre une vie mesquine et misérable, enchaînés l'un à l'autre, et qui guettent dans un espoir bestial la mort qui seule peut les séparer. Ce cri de révolte contre la loi d'airain de la vie éveille plus de sympathie et de pitié pour les souffrances de l'écrivain que d'admiration pour l'œuvre.