

LE MENEESTREL

4619. — 86^e Année. — N^o 45.



Vendredi 7 Novembre 1924.

COULEUR LOCALE ET HÉRÉSIES DÉCORATRICES

Les temps contemporains ont inventé, pour le théâtre lyrique et dramatique, et imposé la « couleur locale ».

Je dis : les temps contemporains, car non seulement la Grèce et Rome, le Moyen Age et la Renaissance ont complètement ignoré la couleur locale, mais le dix-septième ni le dix-huitième siècle n'en ont cure, et il a fallu notre époque pour découvrir, aimer et exiger la couleur locale sur scène avec une énergie et un engouement caractéristiques.

Si caractéristiques même que l'emploi de l'anachronisme est devenu presque aussitôt un moyen d'obtenir des effets comiques desquels nos pères n'eurent jamais la moindre idée, et que des œuvres comme *la Belle Hélène* ont vulgarisés avec un succès proche du triomphe.

Cette révolution scénique est due à l'intervention de la science en apparence la plus froide, la plus calme, la plus « savante », c'est-à-dire l'archéologie, dans tous ses développements.

Or, l'Archéologie est une science toute jeune, puisqu'elle est née sous Louis XV déclinant. J'entends : née aux méthodes scientifiques, car jusqu'alors les hommes et les femmes de goût aimaient et recherchaient les objets d'art anciens ; mais ils poursuivaient cette chasse un peu au hasard et sans plan, se formant ce que, à l'imitation de celui du Roi, on appelait alors un « cabinet ». Le Cabinet de France, dont beaucoup de gens ignorent l'existence et qui contient des merveilles, n'a point d'autre origine.

Évidemment, on a peut-être le droit de dire que Plinie l'Ancien et Pausanias furent des archéologues, mais le premier se nomme le Naturaliste, ce qui donne à son œuvre un caractère plus général, et le second est, au vrai, l'inventeur des « guides » : ce furent en somme deux grands curieux qui nous ont laissé leurs opinions de curieux, d'ailleurs remarquables.

Donc, en vérité, l'archéologie, en tant que science organisée, naquit au beau temps du siècle dix-huitième avec Winckelmann et Caylus, et, pour ses coups d'essai, voulant des coups de maître, eut l'heureuse fortune de découvrir Pompéi à partir de 1748 et l'Égypte avec Bonaparte, puis la Grèce avec le général Maison. Dès lors ce ne pouvait pas ne pas être une folie : de ses découvertes l'humanité fut ivre, et elle descendit dans le passé des Hommes, soutenue par ce même enthousiasme qui la conduisait avec Cuvier dans le passé de la Terre, et avec Laplace dans l'immensité des Cieux.

Et alors, pêle-mêle, ressuscitèrent Grecs et Mexicains,

Gaulois et Perses, Carthaginois et Northmen, gens de la guerre de Cent Ans et ceux de la guerre de Troie, Salammbô, Charlemagne, Hamlet, Ramsès II, les dieux et les saintes, les déesses et les chevaliers, le Bœuf Apis, Ganelon, Siva, Teutatès et les Catacombes. Effarant mélange, où l'esprit de ce que l'on n'appelait pas encore le snobisme puisa, génération par génération, les éléments de décoration mobilière les plus inattendus, les plus contradictoires en une tendresse subite pour des passés insoupçonnés. Le mobilier Empire, fils adultérin de Pompéi et de l'Égypte, demeurera pour les âges futurs le premier grand exemple des produits que peut faire germer un enthousiasme purement intellectuel.

La couleur locale était née, tout armée, comme Minerve sortit avec lance, casque, cuirasse et cnémides, du cerveau endolori de Jupiter.

Et, immédiatement autocratique, despote, la couleur locale entendit régenter d'office et sans appel les livres, les pièces, les tableaux : elle fut obéie sans murmure, et elle continue de l'être.

Seulement, un peintre, un écrivain, travailleurs isolés dépendant chacun de soi-même et se commandant soi-même, peut soigner sa couleur locale avec tout loisir et toute précision.

Le théâtre, au contraire, réalisation collective présentée par une collectivité agissante à une série de collectivités écoutantes et regardantes, est au premier chef un art où la convention entraîne le trompe-l'œil et amène l'à peu près matériel.

Lorsqu'un poète, un historien, un romancier, de sa plume, suivant le magnifique mot de Michelet, « évoquant, ressuscitant les âges », jette dans son livre des hommes, des monuments, des paysages, — il les voit par les yeux de l'esprit.

Vous, lecteurs, vous les voyez par ce que ce magicien vous ordonne de voir avec lui. Et l'illustrateur réalise ce que l'écrivain a vu.

Mais au théâtre, lorsque la toile se lève, c'est encore de la toile que vous voyez, du bois, du carton, un soleil artificiel, une lune fabriquée, des habits de soie qui peuvent être en coton et des diamants de verre : si admirable que soit une mise en scène, si prenante qu'elle apparaisse, vous ne vous laissez entraîner à l'admiration et prendre que parce que vous le voulez bien, et tout en sachant combien tout cela est une apparence. Ce que vous avez devant vous est vrai, jusqu'à une série de certains points dont le tout premier est justement que c'est faux, et que vous le savez.

La couleur locale qui, dans un livre, peut être une magie de mots, dans un tableau une illusion de valeurs, au théâtre est condamnée à n'être jamais qu'une approximation.

Une approximation étincelante souvent, mais une approximation toujours.

C'était ce caractère éternellement conventionnel du théâtre qui causait la froideur des Romains pour cet art auquel ils préféreraient les rudes réalités du cirque. Et ils ne furent vraiment satisfaits que le jour où, dans *Hercule furieux*, on brûla réellement et matériellement sur un bûcher véritable l'acteur qui jouait le rôle du héros et qui, d'ailleurs, était, pour l'occasion, un condamné à mort. Ce théâtre-là leur plut.

Exemple célèbre montrant à quelles impossibilités on se heurte lorsque l'on prétend serrer d'aussi proche que possible la couleur locale. Et, précisément, aujourd'hui où le développement inouï des sciences et des connaissances archéologiques nous accable sous les amoncellements titanesques de documents exacts, la question de la couleur locale vient se poser avec une acuité singulière.

Acuité si grande et si grave que, parmi les metteurs en scène, certains ont pris le parti de tourner la difficulté, les uns en totalité et carrément, les autres partiellement et conservant seulement quelques traits indicatifs essentiels : le système des draperies unicolores et flottantes avec l'appel d'un siège, d'une stèle, d'un vase, d'un ornement, est employé dans diverses circonstances avec un sens assez neuf et parfaitement défendable de la convention artistique théâtrale.

Devant les excès de construction auxquels ont entraîné les soucis exacerbés de la couleur locale, on devait forcément en venir à l'excès contraire : plus de décors construits.

Ce système, qui a beaucoup séduit les artistes et qui a été applaudi par eux, présente le défaut commun à tous les systèmes dès le moment que de l'exception originale on passe à la coutume : il lasse. Une pièce d'époque jouée entre des rideaux de couleur terne semble curieuse. Et tout le monde court l'applaudir. La deuxième pièce montée de la sorte perd l'attrait de la nouveauté : c'est du déjà vu. La troisième accentue ce caractère. La quatrième déçoit. La cinquième agace. Et la sixième fait crier.

En fait, le public français aime le décor, et si la suppression du décor l'amuse une fois, elle lui est bientôt insupportable. Le Français possède pour les abstractions une répulsion congénitale, et au contraire ressent pour les choses concrètes un goût non moins congénital. Les draperies flottantes non seulement lui semblent de l'abstraction rejetant l'œuvre représentée aux brumes cérébrales, mais en outre elles lui causent l'effet désagréable d'une pauvreté qui froisse son sentiment de l'éclat scénique.

A vrai dire le décor, pour le public français contemporain, joue le rôle que remplit si complètement au moyen âge la ciselure ornementale de nos cathédrales : le rôle du commentaire. L'église médiévale est un « livre de pierre », Victor Hugo l'avait vu par l'acuité de son exquisite sensibilité, et les archéologues, depuis lui, ont conduit à merveille la démonstration du fait : personnages isolés et scènes entières expliquaient à ceux qui ne savaient pas lire et qui n'entendaient point le latin les mystères compliqués et poétiques des offices. Renversez l'ordre des facteurs, comme on est accoutumé de dire en sciences, et au théâtre vous verrez que le décor explique l'action.

C'est que le théâtre étant avant tout un art destiné au peuple, il ne faut jamais baser une présentation d'une œuvre sur la compréhension des gens de l'élite, mais au contraire partir toujours du point de vue familier à ceux

qui savent le moins. Quand vous lisez un livre, vous êtes seul, dans votre fauteuil : lorsque vous n'avez pas bien saisi un passage, vous pouvez le relire et le méditer, fermer le volume un instant, puis repartir. Au théâtre, l'acteur parle, son partenaire répond : à vous de saisir au vol, car vous ne pouvez pas le faire répéter, et une fois ce fil perdu, bien des gens ne sont point équipés intellectuellement de manière à conduire un remmailage hâtif dans leur propre esprit. Le décor dans la pièce d'époque constitue le lien visuel permanent grâce auquel le spectateur moyen ne perd pas le fil.

Seulement, à notre époque, il s'est produit un phénomène que les premiers servants de la couleur locale ignoraient : le phénomène de la précision archéologique poussé à l'extrême.

Au début, dans l'enivrement des premières découvertes, on vit les choses en gros : il y avait l'Antiquité, soit Grèce et Rome, — l'Orient, soit Égypte, Judée, Asie Mineure, Perse, — l'Orient musulman, soit Arabie, Algérie, Maroc, — l'Extrême Orient, soit Inde, Chine, Japon : — il y avait le Moyen Âge qui englobait dix siècles et vingt pays, — la Renaissance qui était française et italienne, le dix-septième, le dix-huitième siècle. C'étaient de grandes périodes un peu vagues. Suivant la date apparente de la pièce antique, les décorateurs très consciencieux essayaient d'hésiter entre l'un et l'autre des trois ordres architecturaux, mais le plus souvent on ne prenait point tant de peine : l'Antiquité, c'étaient des colonnes avec des chapiteaux, et peu importait qu'il se trouvât là quelque incestueux mélange de styles ou d'époques. Au moyen âge, tours et clochers : roman flamboyant, lancéolé, — au petit bonheur. Pour la Renaissance, hormis les châteaux de Touraine, point de salut. Où mettre du dix-septième siècle sinon à Versailles, même lorsque le coin choisi avait été ordonné par Louis XV?

En ce temps, la couleur locale, qui se croyait savante, n'était qu'une convention nouvelle, sans plus. Un très petit nombre de documents symbolisaient chaque époque et suffisaient au public vis-à-vis de qui leurs déformations, transformations et atténuations créaient l'illusion nécessaire.

Mais les années marchant et l'instruction obligatoire se développant en même temps que les découvertes archéologiques se multipliaient, — ces approximations ne suffirent plus : d'une part les archéologues et historiens riaient de bon cœur à certaines représentations; d'autre part, le public lui-même, renseigné par les livres de classe et par les magazines illustrés, commençait à se débrouiller d'autant mieux que les facilités données aux voyages multipliaient les occasions d'instruction spontanée. Comment par exemple faire admettre à des gens qui ont visité Chinon un décor de fantaisie pour situer la rencontre de Jeanne d'Arc et du Dauphin?...

Alors nous avons vu se préciser l'art délicat du décor construit sur documents irréfutables.

En voici un exemple saisissant. Un jour d'août 1905, je travaillais chez moi à Camaret, lorsque je vis arriver mon voisin André Antoine qui revenait de Rome et qui, m'annonçant son intention de monter le *Jules César* de Shakespeare dans la traduction de Louis de Gramont, me demanda de lui rétablir le Forum de Rome dans l'état où il se trouvait le jour des funérailles de César. Le Forum du temps de César n'était point celui de la République, mais bien le Forum de la République

réaménagé par César; d'autre part, ce Forum subit de cruelles blessures par l'incendie le jour de la bagarre succédant aux funérailles troublées du dictateur, blessures en réparation desquelles les Empereurs successifs achèvent de transfigurer la place publique de Rome. Je me lançai à la besogne, avec textes, monnaies, bas-reliefs, plans, etc., et après quelques bonnes semaines de confrontations et de restitutions, je remis à Antoine un certain travail que j'ai revu l'autre jour chez lui avec l'émotion des vieux souvenirs, et au moyen duquel, sur la scène de l'Odéon, il dressa cette prestigieuse résurrection du Forum, disparu, à cette date précise du mois de mars 44. Et ce fut bien dans le cadre du Forum de César, et non dans celui du Forum de Marius ou de Tibère, que de Max prêta la magie de son verbe au discours de Marc-Antoine, le plus prodigieux morceau d'éloquence théâtrale qui ait coulé de la plume d'aucun auteur dramatique.

Dans un autre ordre d'époque, qui ne se souvient de la parfaite transposition d'un jeu de pelote basque exécutée par Antoine encore sur la scène du même Odéon pour le *Ramuntcho* de Pierre Loti?...

Ne serait-ce pas précisément les difficultés que soulève aujourd'hui cette mise en scène d'époque, dont la complexité a poussé certains directeurs à réaliser la réelle économie des draperies?... C'est possible. Trop de gens ont maintenant circulé de par le vaste monde pour qu'il ne soit pas dangereux de risquer une approximation insuffisamment étudiée : on craint toujours que quelque quidam ne s'écrie : « Pardon, ce n'est pas comme cela, je le sais, j'y suis allé. » Et il s'agira des Pyramides, des ruines de Troie, du temple de Bénarès, du Niagara, du volcan Cotopaxi ou d'un autre site de même éloignement... Au moins avec la draperie grise, on dépense peu d'argent et on évite la critique du monsieur qui vous lance la vieille formule : « J'étais là, telle chose m'advint, et vous, vous trompez le public. »

Seulement voici qui rend les mises en scènes d'époque terriblement compliquées et redoutablement coûteuses. Car le directeur qui veut réaliser un cadre et une atmosphère se voit contraint de prendre un spécialiste de l'époque à laquelle se déroule sa pièce, et de lui dire : « Reconstituez-moi donc ce moment précis, en ce lieu précis. » Antoine faisait ainsi, je viens de le montrer; je crois qu'il faudra dorénavant agir ainsi.

L'Antiquité ne s'appelle plus l'Antiquité : elle se divise en Grèce et Rome. Grèce se divise en Grèce pré-hellénique, Grèce hellénique et Grèce alexandrine. Dans chaque époque se voient des divergences : Athéniens et Chypriotes ne vivaient pas dans des monuments identiques, — et nous le savons : donc nous n'avons pas le droit d'agir comme nous faisons lorsque nous l'ignorons. L'Acropole d'Athènes qu'Hippolyte regarde au loin sur l'horizon tandis que Phèdre lui parle, n'est pas celle que construisit Périclès; et nous possédons aujourd'hui les morceaux des Acropoles primitives; donc nous n'avons pas le droit de donner la silhouette du Parthénon, telle qu'on la voit aujourd'hui de Trézène, comme toile de fond aux malheurs de la femme de Thésée.

Voilà le point délicat : dans les mises en scène d'époque, on n'a plus droit à l'à peu près.

C'est une redoutable interdiction que celle-là. Ce n'est pas une interdiction rédhibitoire, car aujourd'hui la documentation graphique est la chose la plus aisée du monde, et il ne coûte pas plus cher de faire vrai que de faire faux.

Je sais bien que, nous ramenant aux rideaux ternes et amorphes, on nous dit que justement cette interdiction de commettre aucune erreur conduit tout droit le metteur en scène à user de la stylisation symbolique. C'est-à-dire que le rappel en teinte plate d'une colonne exacte dans son type et sa silhouette doit suffire à évoquer chez le spectateur l'idée du palais tout entier. Par exemple, lorsque l'on met à la scène *les Troyens* de Berlioz, encore que nous possédions à Hissarlik les ruines mêmes de Troie brûlée par Pyrrhus, point ne serait besoin de reproduire sur toile un paysage actuellement banal et des murs connus de tous, — mais quelques pans indiqués doivent suffire, Berlioz étant là pour évoquer le reste, pour « cristalliser » (encore un mot scientifique) la vision du public.

La chose se peut défendre. Elle n'est point illogique. Elle est artiste. Seulement la question est de savoir si, malgré ce caractère logique et artiste, la réalisation en est à la portée du public considéré dans sa masse et dans son ensemble.

Personnellement ce système de présentation ne me choque point. J'y trouve souvent de réels avantages. Et les textes classiques y recueillent ce même bouquet et ce caractère « dépouillé », comme disent les vigneron, que les vieux bourgognes, longuement conservés, offrent au goût. Mais le théâtre lyrique et dramatique doit-il être présenté uniquement pour la satisfaction des artistes, ou doit-il être mis en scène pour l'instruction et la culture du public?...

Eh bien ! j'ai longuement écouté autour de moi dans des salles où le parti pris de stylisation triomphe : le public, le « grand public » aime les décors. Certains trouveront peut-être que c'est un défaut, mais cela est cependant. Et en attendant que cela évolue, il peut être bon de tenir compte d'un état d'esprit encore aussi général.

Georges-G. TOUDOUZE.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre-Sarah-Bernhardt. — *Passé la Grille*, pièce en quatre actes de MM. MOUÉZY-ÉON et Marcel POLLET (d'après la nouvelle de R.-S. SAVAGE).

La grille, c'est celle qui marquait à Eydkahnen la frontière entre l'Allemagne et la Russie. C'est devant elle qu'est arrêtée la nihiliste Hélène : elle veut aller tuer le tzar (l'action se passe en 188...), mais elle n'a pas de passeport et la police ne lui en délivrera certainement pas, en quoi elle n'aura pas tort. Survient un colonel américain, M. William Lenox ; il a un passeport non seulement pour lui, mais pour sa femme qui au dernier moment n'a pu l'accompagner. Hélène entreprend de faire la conquête du colonel : celui-ci qui est facilement inflammable, comme tous les Américains et comme tous les hommes mariés, n'oppose que peu de résistance au charme, évidemment slave, de la nihiliste et consent à ce qu'Hélène passe pour sa femme et bénéficie du passeport sans emploi. Par bonheur les deux signalements se ressemblent si bien que les gens vertueux peuvent facilement pardonner à Lenox son emballement, puisque la sirène qui l'enchanté est le portrait vivant de son épouse (nez moyen, menton rond, front découvert, etc...)

Et la grille franchie, la lutte va commencer entre le couple irrégulier et la police russe. Cette lutte, qui n'est pas sans intérêt, tient toute la pièce : Hélène, grâce à