

NUMÉRO EXCEPTIONNEL

PRIX : 5 francs

LES CAHIERS DU THÉÂTRE

Le
IV^e
Congrès
International
du Théâtre
à Hambourg
12-21 Juin 1930

N° 7

*Décembre
1930*

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE
9, RUE DE CLICHY (PARIS 9^e) — Téléphone : Gutenberg 77-38

SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE
MUSIQUE — THÉÂTRE — CINÉMA

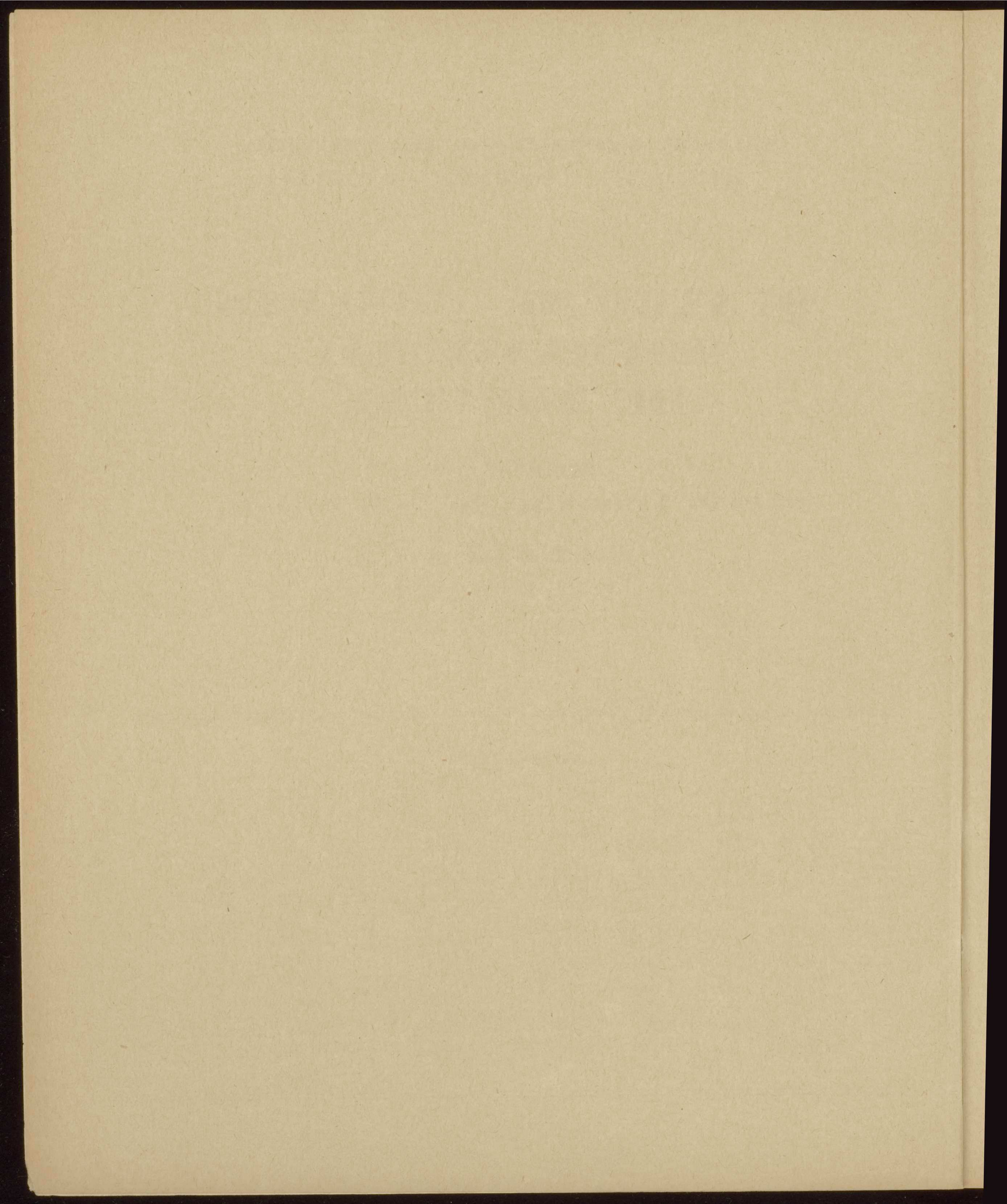
**QUATRIÈME CONGRÈS
INTERNATIONAL
DU THÉÂTRE**

**organisé par
l'Union Française de la S. U. D. T.**

HAMBOURG
11-20 juin 1930

SOMMAIRE

	Page		Page
Liste des délégués	4	Artistes dramatiques et lyriques	24
Déjeuner offert par le Sénat de Hambourg	5	Giroflé-Girofla , au Stadttheater	32
Séance inaugurale	5	Critique, presse, histoire du théâtre	32
Hélène d'Égypte , au Stadttheater	6	Déjeuner offert par le Sénat de Hambourg	34
Chorégraphie	7	Réception à Altona	34
Mise en scène, régie	8	Le Nègre , au Stadttheater	34
L'or du Rhin , au Stadttheater	12	Critique, presse, histoire du théâtre (suite)	34
Maria Stuart , au Deutsches Schauspielhaus	12	Lumière, costumes, décors	36
Mise en scène, régie (suite)	12	Théâtres et fêtes populaires	38
Auteurs dramatiques et compositeurs	15	Enseignement	44
Pelléas et Mélisande , au Stadttheater	20	Le Jour et la Nuit , au Stadttheater	45
Exposition du théâtre	20	Cinéma	45
Exposition de la décoration théâtrale moderne	20	I.S.F.	48
Promenade sur l'Elbe, visite des ports	21	Gala de comédie française, au Stadttheater	50
Aïda , au Stadttheater	21	Séance de clôture	50
Orchestre	21	Vœux émis au cours du Congrès	53
		Amnistie , au Stadttheater d'Altona	55



QUATRIÈME CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

COMITÉ D'HONNEUR

D^r JOSEF WIRTH, *Ministre de l'Intérieur.*
D^r GRIMME, *Ministre de la Culture de Prusse.*
RUDOLF ROSS, *Bourgmestre.*

D^r CARL PETERSEN, *Bourgmestre.*
Prof. D^r ERNST CASSIRER, *Recteur de l'Université de
Hambourg.*

PRÉSIDENTS D'HONNEUR DU IV^e CONGRÈS

CARL WALLAUER, *Président de l'Union des Artistes
allemands.* Prof. MAX REINHARDT.
ARTUR WOLFF, *Conseil de l'Association des Directeurs.* Prof. LEOPOLD JESSNER.

PRÉSIDENT DU IV^e CONGRÈS
LEOPOLD SACHSE, *Intendant.*

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : ANDRÉ MAUPREY

COMITE LOCAL

Président : Senator EMIL KRAUSE.

Vice-Présidents : PAUL ELLMAR, Intendant LÉOPOLD
SACHSE.

Secrétaire : D^r HENRY GOVERTS.

Membres :

D^r LUDWIG BENNINGHOFF,
Intendant HANS BODENSTEDT,
HEINRICH BRAUNE,
HEINRICH CHEVALLEY,
Intendant FRIEDRICH OTTO FISCHER,
ADOLF FRICKE,
M. le Sénateur AUGUST KIRCH,

Le Professeur D^r LAUFFER,
Conseiller D^r LEO LIPPMANN,
D^r WALTER MAGNUS,
MAX ALEXANDER MEUMANN,
Le Directeur de la scène D^r R. JOHS. MEYER,
D^r MULLER-RASTATT,
Le Professeur D^r FERDINAND PFOHL,
Le Directeur de la Musique EGON POLLAK,
Le Directeur général HERMANN ROBBELING,
VERNER SCHNEIDER,
ANTON SEPP,
Le Directeur ERICH ZIEGEL,
Le Conseiller d'Etat ALEXANDER ZINN.

REPRESENTANTS DES GROUPEMENTS DU THÉÂTRE

(FRANCE)

Auteurs et Compositeurs

HENRI HIRCHMANN, compositeur, vice-président de
la Société des Auteurs Dramatiques.

CÉLESTIN JOUBERT, président d'honneur de la So-
ciété des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique.

Artistes

R. MARCILLY, secrétaire général de l'Union des
Artistes.

BUREAU

Président : FIRMIN GÉMIER.

Vice-Présidents : HENRI CLERC, ARQUILLIÈRE.

Secrétaires généraux : ANDRÉ MAUPREY, PAUL GSELL.

Secrétaire : VICTOR LARBEY.

DELEGUES DES SECTIONS

Auteurs : TRISTAN BERNARD.
PAUL BLANCHART.

Compositeurs : FLORENT SCHMITT,
A. HONEGGER,
HENRI HIRCHMANN.

Cinéma : H. BURGUET,
H. GEIRINGER.

Directeurs : A. FRANCK.

Artistes dramatiques et lyriques : MARCILLY.
DRAIN.

Enseignement : A. TARRIDE.

Metteurs en scène : GASTON BATY.

Chorégraphie : ANDRÉ LEVINSON.

Décoration : PAUL COLIN,
J.-ROLAND QUIGNON,
G. PIAULT.

Presse : MATTEI ROUSSOU.

Jurisprudence : BREMOND-PHILBÉE.

Architecture : ELIE VIDAL.

Allemagne : Hambourg et Altona :

MM. FRANZ-PAUL ADAMS; PAUL BACH; Mme IDA BAUER; MM. BEHEIM-SCHWARTZBACH; ANDREAS BLUNCK; GUNTHER BOBRICK; HANS BOTTCHER; ALBERT BOZENHARD; Mme OLGA BRANDT-KNACK; MM. HERMANN BRAUER; LUCIEN BRULEZ; F. CHRISTOPHORY; OTTO COLBERG; Mme MARIA EIS; MM. HERMANN ERDLIN; FROMM-MICHAELS; WALTER FUNDER; KURT GERDES; KARL GRÖNING; F. HELLER-HALBERG; HANS-HENNY JAHNN; OTTO HENNING; TH. HOFFMANN; EDMUND HOHNE; Mme GRETE HOLTZ; MM. ARTHUR HOLZ; Mme MARIA HUSSA; Mme SABINE KALTER; MM. FRIEDRICH K. KOBBE; JULIUS KOBLE; GUSTAV KNUTH; CARL LANGE; Dr LAUFFER; HANS LEIP; WILLY MARTENS; Dr ALFRED METTE; ROBERT MULLER-HARTMANN; VILMA MONCHEBERG-KOLLMAR;

HANS OPPERMAN; Dr ROBERT PETSCH; Dr FERDINAND PFOHL; HANS PICHLER; WILHELM POSTULAT; HERMANN REICHENBACH; A. RICHTER; PAUL SACKARNDT; HEINZ SAILER; CARL SARTORY; JOHANNES TRALOW; HERMANN URICH-SASS; ROBERT WALTER; WILHELM WALTER; KARL WASCHMANN; Mme EDITH WEISS-MANN; MM. Dr ALFRED WINDS; WERNER WOLFF.

Allemagne : Autres villes :

MM. Dr GEORG ALTMANN; JULIUS BAB; Dr HANS BOHM; JOSEF CHAPIRO; F. DOMES; HANS FLESC; BENNO FRANKEL; Dr OSCAR GOETZ; HELLMUTH GOETZE; Dr WENZEL GOLDBAUM; MAX HASAIT; TORSTEN HECHT; BERTHOLD HELD; Dr THUR HIMMINGHOFFEN; Prof. LEO KESTENBERG; Dr ADAM KUCKHOFF; RUDOLF VON LABAN; Prof. L. LIEPE; EMILE LIND; GRETA LORKE; ALEXANDER LUDWIG; BARON VON MALTZAHN; Dr J. MAURACH; Dr WERNER MULLER; HEINRICH METTE; ERICH OTTO; Dr JOCOB OVERMANS; WERNER PERREY; LUPU PICK; Dr K. H. RUPPEL; VOLKER SOETBEER; EUGEN SCHUFFTAN; Prof. HANS SONDERBURG; Mme GERTRUD SNELL; MM. JOSEF TOBIAS.

Angleterre : Miss KATHLEEN D. HURST;

Autriche : Mme PETRASOVICS;

Esthonie : Mme HILDA FELDGLASER;

E. U. A. : Miss IRMA KRAFT;

Finlande : M. NICKEN RONNGREN;

Hollande : M. le Docteur SCHOLTE; M. LOUIS de VRIES;

Hongrie : M. MEDGYES;

Roumanie : Mme MARIE FILOTTI;

Suisse : MM. JACOB BUHRER; WALTER HERBERT; PAUL TREDE;

U. R. S. S. : M. TAIROFF.

QUATRIÈME CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

Jeudi 12 Juin

**Déjeuner offert
aux représentants des groupements
du Théâtre
par le Sénat de Hambourg**

Prennent la parole :

M. le Sénateur KRAUSE, qui souhaite la bienvenue à ses hôtes;

M. ANDRÉ MAUPREY, Secrétaire Général de l'Union Française de la S.U.D.T.;

M. CÉLESTIN JOUBERT, Président d'Honneur de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique;

M. HENRI HIRCHMANN, Vice-Président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

à 15 heures

(Musikhalle)

SEANCE INAUGURALE

sous la présidence de

M. LE SÉNATEUR KRAUSE

**Discours d'ouverture prononcé
par M. le Sénateur Krause**

M. LE SÉNATEUR KRAUSE prend la parole (en allemand). En sa qualité de Président du Comité local, il souhaite à tous et particulièrement aux participants étrangers, la bienvenue à Hambourg. Au nom du Gouvernement de cette ville, au nom de M. le Bourgmestre Ross, qui s'est rendu à l'Exposition Internationale d'Anvers et qui regrette vivement de ne pouvoir assister à l'ouverture du Congrès, M. le Sénateur présente ses meilleurs vœux en faveur des travaux qui vont commencer.

Il exprime ses remerciements au sujet du choix qui a été fait de Hambourg lors du 3^e Congrès International tenu à Barcelone, pour servir de siège au 4^e Congrès du Théâtre. Hambourg, dit-il, est une ville ancienne qui s'est toujours intéressée, au cours des âges, à la vie dramatique; depuis des siècles, la vie musicale y est intense et on pourrait écrire tout un livre sur les concerts et le théâtre lyrique à Hambourg; il y a deux cent cinquante ans déjà, cette cité possédait un Opéra extrêmement vivant, où brillaient les plus grands acteurs du temps.

D'ailleurs, le grand intérêt témoigné par Hambourg pour le théâtre sous toutes ses formes a représenté de grands sacrifices matériels. Actuellement encore, malgré la détresse qui règne en Allemagne, Hambourg offre un lumineux témoignage de l'appui qu'un Gouvernement peut accorder à l'art; depuis une génération, un des mérites de Hambourg et de son Gouvernement a été de populariser l'art; il ne s'agit pas, bien entendu, de rendre l'art popu-

laire, c'est-à-dire trivial, bas, mais d'ouvrir les portes des théâtres au peuple, à la grande masse, pour que les couches profondes de la population puissent bénéficier, elles aussi, de l'art, de la musique, comme les classes aisées. Il s'agit, en résumé, plutôt d'éduquer le peuple, de le conduire vers l'art que d'abaisser l'art au niveau du peuple. Il est remarquable que ce soit une ville de marchands comme Hambourg qui, dans le domaine artistique, donne l'exemple à toute l'Allemagne.

M. Krause se félicite de voir réunies tant de personnalités marquantes de tous les pays pour échanger des idées, pour apporter des suggestions internationales au sujet de la vie du Théâtre dans tous les pays. Tout naturellement, Hambourg, comme grand port, regarde au delà des frontières du pays et s'intéresse à la vie internationale. Cette ville veut travailler, collaborer à une entente entre les peuples et contribuer à divulguer, à propager la connaissance de l'Art, cette propriété indivise de toutes les Nations. Puissent les travaux de ce Congrès contribuer au progrès de l'humanité. (*Applaudissements vifs et répétés.*)

M. WALLAUER, président de l'Union des Artistes de langue allemande, parle à son tour (en allemand).

Après avoir présenté ses vœux en faveur de ce quatrième Congrès, il s'adresse spécialement à M. Gémier, Président de l'Union Française. Il le félicitait déjà, il y a quelques années, de son projet d'une Société Universelle du Théâtre. Cette idée avait aussitôt provoqué l'approbation et l'enthousiasme des intéressés dans tous les pays: dix-huit nations s'y affilièrent.

M. Wallauer insiste sur les inconvénients de la mécanisation de l'art. Le film parlant offre des dangers pour l'art dramatique, et, d'autre part, la désaffection croissante du public à l'égard du théâtre crée une situation telle que les Gouvernements se demandent si, à l'avenir, il leur sera encore possible de continuer à soutenir matériellement, financièrement, des scènes dramatiques ou lyriques. En particulier, il est infiniment regrettable, par exemple, que le théâtre de Breslau ait dû fermer ses portes.

M. WOLFF, président de l'Association des Directeurs de Théâtres allemands, s'exprime en allemand comme les précédents orateurs.

Il salue en M. Gémier le premier Français venu en Allemagne après la guerre avec la ferme conviction que le théâtre pouvait contribuer à l'entente entre les peuples. Cette entente sur le terrain artistique, dit-il, est devenue d'ailleurs un fait; le Congrès même le prouve. Vous n'avez qu'à feuilleter le programme: vous constatez qu'en huit jours tous les problèmes depuis la danse, la technique, la régie et les questions personnelles seront discutées ici en une discussion internationale, et qui doit être telle puisqu'il s'agit, en somme, d'une crise internationale que traversent tous les pays en ce moment. Il ne faut pas se faire d'illusions, en effet, sur les dangers qui menacent le théâtre, dans tous les pays. Ils sont dus en partie à des causes du moment, à des causes politiques, comme les suites de la guerre. Mais il y a aussi un danger interne, pourrait-on dire, celui de la mécanisation grandissante, celui de la substitution toujours plus prononcée des facteurs matériels à la faculté créatrice et à l'autorité du génie artistique.

Pour terminer, l'orateur remercie les organisateurs du Congrès et spécialement le Gouvernement de Hambourg qui l'a rendu possible. (*Applaudissements.*)

M. FIRMIN GEMIER, Président de la Délégation de l'Union Française, répond en rappelant le premier voyage qu'il fit en Allemagne pour la propagande de la *Société Universelle du Théâtre*.

Vous comprenez, aujourd'hui, quelle émotion c'est pour moi de revenir en Allemagne en me rappelant ce premier voyage à Berlin et mes premiers amis allemands. (*Applaudissements.*) Il m'est impossible de ne pas saisir avidement l'occasion de témoigner mon souvenir reconnaissant au *praesidium* d'alors, à Rickelt, Wallauer et Otto qui organisèrent la réunion de l'Hôtel Adlon où, pour la première fois depuis la guerre, un Français parla de réconciliation aux représentants de la culture allemande. Je ne puis, pour ma part, oublier ces rencontres émouvantes, ces minutes solennelles avec des hommes comme Gherardt Hauptmann, Alfred Kerr, Ludwig Fulda, Max Reinhardt, Jessner, von Schilling, M. et Mme Artur Wolff, Carl Ebert, puis avec Baak, Lœbe, Bab, avec M. et Mme Theodor Wolff, M. et Mme von Gerlach, Scheidemann, von Schubert, M. et Mme Bernhardt et enfin le plus grand des Allemands de la paix, l'admirable Stresemann. (*Applaudissements.*)

Et je ne puis me rappeler sans émotion ma première visite dans une maison, dans un foyer allemand, chez M. et Mme Artur Wolff qui guidèrent mes premiers pas vers les cœurs les plus ouverts aux sentiments généreux, vers les esprits les plus élevés de la nouvelle Allemagne, ceux de la République allemande.

M. MEUMANN, critique du *Fremdenblatt*, lit une conférence en allemand sur le sujet suivant: « *L'Esprit du Festival* ».

Il y critique les festivals qui ne sont que des prétextes à développer le commerce des villes où ils sont organisés.

« Festivals par-ci, festivals par-là, dit-il toujours, encore et sans cesse des festivals. On organise aujourd'hui des « semaines d'art » comme les magasins organisent des « semaines de blanc », des ventes après inventaires, etc. Il existe des festivals qui durent toute une saison, des mois entiers. Il convient donc pourtant d'ajouter, continue-t-il, que beaucoup de festivals accusent un idéal qu'on ne saurait sous-estimer. »

M. Meumann rappelle à cette occasion les déclarations faites par Max Reinhardt dans le discours qu'il fit à l'Université Columbia de New-York et dans lequel il affirmait que le Théâtre souffre beaucoup plus de sa propre anémie que de la crise économique générale et que ni la nourriture littéraire ni le végétarisme théâtral ne peuvent utilement y remédier. Notre époque a produit beaucoup de merveilleux acteurs, et cependant le vrai élément dramatique de notre temps s'y révèle rarement. Il s'agit certainement d'une transition, mais, hélas ! nous vivons dans cette transition.

Le théâtre souffre incontestablement d'une production dramatique trop faible. Mais est-ce là l'unique affection dont il souffre ? Non.

Et M. Meumann énumère tous les maux dont il est atteint. Ce qui fait surtout défaut au théâtre actuel, c'est l'idéal qui l'élève au-dessus des mesquineries de la vie quotidienne. Et c'est surtout l'intensité que l'on réclame de son exploitation : deux, parfois trois représentations par jour ne sont pas rares aujourd'hui. Le temple de l'Art est ainsi devenu l'usine de l'Art.

Le salut, a dit encore Reinhardt, ne peut venir que de l'acteur lui-même, car c'est à lui et à personne autre qu'appartient le théâtre. Tous les grands auteurs dramatiques sont nés acteurs, qu'ils exercent ou non cette profession.

Là, M. Meumann exprime quelques réserves, sans vouloir mettre en doute les affirmations de Reinhardt, il entrevoit un autre facteur susceptible de sauver le théâtre et pouvant, comme les acteurs, être considéré comme partie

intégrante de ce dernier. Et ce facteur, c'est le public. Et nous arrivons ainsi à la dernière mais aussi à la plus importante signification du festival.

A quoi servent tous les efforts entrepris au théâtre s'ils ne trouvent aucune résonance, s'ils constituent autant de coups dans le vide, si le chef-d'œuvre, le théâtre, le festival, ne naissent pas d'une communion des spectateurs avec l'auteur ? N'est-ce pas von Hofmannsthal qui, analysant le public des festivals de Salzburg, disait que « la liaison entre la scène et le public était la plus haute nécessité au théâtre » ? C'est, a dit l'éminent auteur dramatique, le public qui, invisiblement, mystérieusement, nourrit les racines du théâtre et lui procure sa force vitale. La crise du théâtre existe dans tous les pays à différents degrés et est en même temps une crise du public. En Allemagne, particulièrement à Berlin, on la souligne fortement ; elle fait l'objet de la sollicitude de la presse et de tous ceux qui, de près ou de loin, touchent au théâtre. Mais trouvera-t-on le remède à la crise ?

Pour conclure M. MEUMANN déclare que l'art du théâtre et en particulier celui qui doit briller dans les Festivals solennels, ne sera sauvé que par le désir ardent du public de voir enfin une inspiration vraiment noble se substituer sur nos scènes à la production médiocre qui s'y étale généralement aujourd'hui.

M. l'intendant LEOPOLD SACHSE. — Mes chers amis, mon cher Gémier, je commence par déclarer que, sous l'égide d'un Etat comme cet Etat hambourgeois, sous l'égide d'un homme comme le Sénateur Krause, c'est un honneur et un plaisir d'être réunis ici, et que c'est le comble de la joie pour nous de pouvoir travailler dans notre art.

Ce que je pense d'une crise du commerce du théâtre ? Il y a peut-être une crise de tel ou tel négociant qui fait du théâtre, mais jamais il n'y aura une crise de l'art du théâtre, parce que, nous autres, nous devons faire du théâtre, parce que nous sommes nés dans le théâtre et que nous mourrons dans le théâtre. J'espère donc qu'avec cette conviction, nous serons à même de combattre toutes les difficultés qui surgiront.

Le film sonore et tout ce qu'il y a de nouveau vient de nous, car sans l'art du comédien, il n'y aurait pas de film sonore, et si le comédien vient à mourir, le film sonore mourra immédiatement après.

Quand j'ai été à Barcelone, je vous ai dit : « Au revoir mes chers amis » ; je vous dis maintenant : « Soyez les bienvenus à Hambourg, travaillez avec nous de toutes vos forces et de tout votre cœur ». (*Applaudissements.*)

Un concert clôt la séance.

Au Stadttheater est donnée à l'occasion du Congrès une représentation de gala d'*Hélène d'Egypte*.

HELENE D'EGYPTE

Livret de HUGO VON HOFMANNSTHAL

Musique de RICHARD STRAUSS

Chef d'orchestre : Egon Pollak

HELENA.....	MARIA HUSSA.
MENELAS.....	GOFFHELF PISTOR.
HERMIONE.....	SOPHIE BOCK.
AITHRA.....	HÉLÈNE FALK.
ALFAIR.....	HERMAN SIEGEL.
DA-UD.....	PAUL SCHWARTZ.

LA PREMIERE.....	FRIEDA SINGLER.
LA DEUXIEME.....	MARY JARRED.
1 ^{er} ELFE.....	OLA WEISE.
2 ^e ELFE.....	SOPHIE BOCK.
3 ^e ELFE.....	MARY JARRED.

Vendredi 13 Juin

10 heures

Chorégraphie

PRÉSIDENCE : W. Ludwig Benninghoff (Allemagne).

« Le Ballet à notre époque »

1) *Le Ballet et le renouvellement de l'art du mouvement*. Rapporteur : Rudolf von Laban (Allemagne);2) *La Conservation et la Popularisation des ballets classiques* : Lecture du rapport de Mme Jeanne Chasles (France);3) *La Danse, Langage national, européen, universel* : causerie par M. Levinson (France).

M. LUDWIG BENNINGHOFF, président, souhaite la bienvenue aux congressistes.

En commençant, permettez-moi de souhaiter que les résultats théoriques de ce Congrès soient satisfaisants. Cependant, vous le savez, la danse n'est pas un art théorique, mais essentiellement pratique et, ce qui est remarquable, c'est que les efforts de cet art nouveau aient pénétré jusque dans les foyers individuels et que cet art ait contribué à révolutionner toute notre philosophie.

C'est particulièrement en France et en Allemagne que se manifeste cet effort de rénovation de l'art de la danse par une espèce de rivalité pacifique.

« LE BALLET A NOTRE EPOQUE »

M. RUDOLPH VON LABAN, délégué allemand, prend la parole (en allemand) sur ce sujet :

Le Ballet et le renouvellement de l'art du mouvement.

Il règne une espèce de préjugé au sujet du théâtre ; on croit que le théâtre appartient aux acteurs dramatiques et aux chanteurs.

A priori, on ne pense jamais à la danse ; et pourtant c'est à nous qu'appartient le théâtre, c'est aux danseurs, et, le chanteur et l'artiste dramatique ne viennent qu'après. Pourquoi ? Parce que la danse résume dans sa totalité tout l'art du théâtre.

En quoi l'art de la danse moderne se différencie-t-il de la danse ancienne ?

Ce n'est pas parce que Isadora Duncan s'est déchaussée et qu'à son exemple, des jeunes filles ont remué le buste au lieu de remuer seulement les jambes. Mais, c'est parce que des novateurs ont cherché quelque chose ; ils ont cherché parce qu'ils avaient le sentiment d'un besoin, le besoin d'exprimer des choses nouvelles que la danse ancienne ne pouvait pas exprimer.

Si tel cortège, si telle ou telle théorie de jeunes filles imite une procession grecque, ou bien si tel ou tel danseur du Nord étudie la valeur d'expression de telle grimace grotesque, cela ne rentre pas dans le cadre du ballet ancien où seules les jambes remuaient ; mais tous ces artistes, par de tels gestes à traduire, cherchent des sentiments intérieurs.

La danse moderne veut traduire des valeurs éthiques en quelque sorte, traduire ces grandes valeurs que sont la vie, la conscience, l'activité, la joie, l'extase, la suggestion ; mais tout cela traduit extérieurement et ennobli. Ainsi, les choses les plus simples, les aspects en apparence les plus passifs de la vie, disons par exemple l'élégance ou la grâce d'un geste, ne sont plus simplement des apparences, mais des intentions, des intentions voulues par l'artiste et qu'il traduit alors par tel ou tel geste qui n'est peut-être pas en lui-même gracieux.

Le régisseur, qui est tout autre chose que le danseur, tout autre chose que celui qui exécute la danse, est à vrai dire un chef d'orchestre qui ne peut plus se contenter de

l'ordre purement corporel, plastique, technique du ballet. Il lui faut créer absolument une forme nouvelle de danse ; il lui faut en quelque sorte une expression nouvelle ; il doit chaque fois trouver son moyen d'exprimer telle ou telle situation dramatique.

L'œuvre d'art, la danse, doit avant tout nous intéresser, nous émouvoir. Elle ne doit plus vouloir interpréter plus ou moins clairement une intention littéraire, mais elle doit surtout faire vibrer le public.

(Applaudissements)

M. André MAUPREY donne lecture d'une communication de Mme CHASLES, de l'Opéra, Professeur de danse au Conservatoire de Paris :

C'est en France qu'ont été établies les bases de l'art chorégraphique et ses principes ont été portés en Allemagne, en Italie et en Russie par les maîtres de ballets qui en avaient acquis la tradition à Paris.

Depuis plus de deux siècles, l'art chorégraphique français adapté au goût de chaque époque n'a cessé de progresser.

L'Ecole française a fourni, tant dans les théâtres nationaux qu'à l'étranger, les artistes et les maîtres qui ont perpétué les règles de cet art.

Depuis un certain nombre d'années, et notamment depuis le retour en France des ballets russes, apportant sous une forme moderne la technique d'autrefois, la danse a repris, au Théâtre Lyrique, une place prépondérante.

C'est à l'Opéra de Paris que s'étaient conservées, de génération en génération, les traditions originales ; elles s'y perpétuent, mais en présence du développement particulier de l'art de la danse et de ses applications, le Conservatoire National de Musique et de Déclamation a décidé, il y a quelques années, la création d'une classe spéciale d'art chorégraphique où ne sont admises, après examen d'entrée, que les élèves ayant un acquit suffisant pour pouvoir, après quelques années de travail, remporter les prix par lesquels le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts consacre leur technique artistique.

Il est réservé chaque année deux places pour les élèves étrangères et les récompenses sont décernées indifféremment aux françaises et aux étrangères selon leurs mérites.

La classe de chorégraphie du Conservatoire est dirigée par Mme Chasles, de l'Opéra, directrice de la danse à la Comédie Française, qui assure à ses élèves, en dehors des classes régulières du Conservatoire, un enseignement entièrement gratuit.

Les élèves qui ont obtenu les premiers prix à la fin des années scolaires, ont été engagées sur-le-champ au Théâtre National de l'Opéra de Paris.

Mme Chasles recevra volontiers les élèves ayant de treize à vingt ans et qui désireraient compléter leurs connaissances artistiques et obtenir par la suite la récompense officielle sanctionnant leur talent.

La classe de chorégraphie au Conservatoire est dirigée par Mme Chasles, de l'Opéra, directrice de la danse à la Comédie-Française.

M. LEVINSON, délégué français, développe ensuite le sujet que voici :

La Danse, Langage national, européen, universel.

Mesdames, Messieurs,

Quoiqu'il puisse m'en coûter, je tiens à écarter de ce bref aperçu sur la *danse, langage national, européen, universel*, toute querelle d'esthétique, toute controverse doctrinale inopportunes dans une pareille assemblée.

Tous les danseurs du monde, de la Pavlova au sorcier canaque, peuvent jusqu'à un certain point se comprendre. C'est une des tâches de notre temps que de leur

apprendre à se connaître. Je tends à croire qu'une pareille vue panoramique de la danse à travers le monde amènera le danseur européen, non pas à renier sa formation ni à aliéner son acquit, mais à prendre plus profondément conscience de lui-même, de ses vertus traditionnelles et aussi de ses limitations naturelles. Citoyen de l'univers, il se sentira plus encore membre d'une famille, celle des peuples occidentaux faisant bloc, du rustre jusqu'au gymnasiarque et à l'étoile de ballet, sinon contre, du moins face au cycle oriental ; car l'occidental fétiligne, formaliste, s'oppose à l'oriental symbolique en une antithèse que je ne saurais ici démontrer, comme je ne saurais parler des formes mauresques, orientales ou sarrasines assimilées jadis, résorbées par le folklore européen.

Ce folklore, n'est-ce pas là un merveilleux domaine à sauvegarder, à rééquiper et à administrer en commun ?

Nous touchons à un point capital de toute action concertée pour la défense et l'illustration de la danse : un programme d'investigation et de propagande des idiomes chorégraphiques, des coutumes saltatoires des provinces et terroirs. On commence à s'apercevoir de la vitalité inaltérée de certaines de ces danses ; d'autres sont en voie d'une reviviscence inespérée.

Mes observations personnelles, bien que très fragmentaires, m'ont révélé là des parallélismes frappants. Pouvoir placer face à face des Auvergnats dansants la bourrée et des farandoleurs provençaux, pouvoir organiser un concours entre les Basques, Tyroliens et Napolitains, ce serait faire apparaître l'unité dans la diversité. La transposition d'art de ces danseurs, leur adaptation à la scène, leur incorporation au ballet moderne, sont, je le crois bien, à l'ordre du jour.

Pour le théâtre, tous ces exotismes européens pourraient, de préférence à l'apport américain, devenir une fontaine de Jouvence.

Je crois que des expéditions et des investigations cinématographiques seraient d'un énorme appoint comme matière à enseignement, comme matière à pédagogie ; bien qu'à vrai dire, je ne milite pas en faveur du ballet filmé ou du spectacle de danse filmée, chose quasi impossible parce que le rythme, la composition, la structure du film, son montage, ses alternances, sont essentiellement différentes de la composition chorégraphique d'une danse.

Mais si même nous réunissons tous ces éléments, si nous avons l'occasion de voir se produire les danseurs, si nous avons des films ou des opérateurs doublés de spécialistes, pour nous conserver les aspects de chaque danse, il y a autre chose qui est indispensable à l'analyse et à la description pertinente des choses vues ou filmées, c'est une nomenclature, une terminologie compréhensible à tous un vocabulaire applicable à tous, aussi bien à la danse théâtrale qu'aux danses populaires. Car, malgré ce qu'a dit notre président tout à l'heure, pour fixer ce langage sans paroles, il faut forcément des paroles.

Je terminerai donc mon exposé par quelques suggestions à ce sujet, c'est-à-dire au sujet de la manière de fixer la danse par une terminologie, par un langage commun, car je ne traiterai pas à cette tribune des divergences de vues, d'idées, des incompatibilités d'humeur qui, en matière de danse divisent les civilisations et les races. Sans doute, le souci de la forme prédomine chez le Latin comme celui de l'expression intuitive chez le mime germanique, cependant que le Slave se tient au système de forme fixe de sa sensibilité impulsive.

Je ne voudrais pas ici faire un discours sur l'universalité de la danse française, autrement dit de la danse classique des corps d'opéras ou de ballets, bien que je sois persuadé que ce style basé sur le principe fondamental des sciences tournées en dehors est la plus noble conquête du génie d'Occident, mais vous ne me taxerez pas d'impérialisme artistique si je constate la réhabilitation et l'influence tous les jours grandissante de la danse classique,

de l'expression russe surtout, plus encore sur la périphérie que dans les centres, à Paris ou à Milan.

L'enseignement classique rayonne sur tout l'Empire Britannique et l'Italie. En Amérique, la formidable armée des girls adopte les exercices classiques ; le music-hall lui-même incorpore dans ses jeux des acrobaties sur les pointes. En Allemagne, vous le savez, vous l'avez entendu, M. von Laban, le grand chef de l'école allemande moderne, idéologue et praticien, rétablit, du moins en théorie, la technique du ballet comme une des disciplines auxiliaires mais indispensable servant de base à la formation du danseur.

Or, et j'en viens à un point de détail, mais important, depuis deux siècles et demi, la langue diplomatique de la danse d'école est le français, langue qui permet aux danseurs de San Francisco et de Moscou, de Vienne et de Naples, de Hambourg et de Paris de s'entendre à demi-mot lorsqu'ils parlent de jetés, de pirouettes et d'entrechats. Et je rappellerai à mes auditeurs allemands que, plusieurs fois dans son discours, M. Laban, protagoniste de la danse moderne, n'a pu se passer de citer : enchaînement, pas de deux et autres termes de ce langage dans son texte allemand.

Ainsi donc, le maintien et la diffusion de la nomenclature française, instrument universel de communication et de collaboration, s'impose plus que jamais. (Applaudissements)

Preennent ensuite part à la discussion :

MM. Léopold SACHSE (Allemagne) ;

Victor LARBEY, Arthur HONEGGER (France) ;

Rudolf von LABAN (Allemagne) ;

MATEI-ROUSSOU (France).

Vendredi 13 Juin

14 h. 30

Mise en scène — Régie

PRÉSIDENCE : *Intendant Leopold Sachse.*

« *Le Problème du Théâtre à l'époque actuelle* »

1) Le classique au théâtre :

Rapporteur : M. le prof. Léopold Jessner (Allemagne).

M. Léopold Jessner. — Le problème de la mise en scène des œuvres classiques, aujourd'hui, n'est pas seulement une question de décor qu'on plante. Le fait même que, dans tous les théâtres, on est en train de diminuer le nombre des représentations classiques, est une preuve que ce problème est d'actualité ; même les théâtres subventionnés par l'Etat ne sont plus en mesure de donner des représentations de pièces classiques. Eh bien, nous craignons que dans peu de temps il n'y ait plus du tout possibilité de donner au public ces œuvres classiques.

Il faut voir comment on peut remédier à cette situation.

Mais encore faut-il mettre en lumière cette actualité de l'œuvre classique. Un grand effort d'innovation doit ressusciter les classiques. Et la preuve c'est qu'à cette résurrection a toujours été liée la renaissance de l'art dramatique, comme cela est arrivé à Hambourg et à Weimar à la fin du dix-huitième siècle.

De même le génie de Reinhardt s'est formé en donnant des représentations classiques. Et enfin, j'ai moi-même commencé la lutte au « Stadthaus-Bulow », à Berlin, avec une représentation classique.

Quand un directeur commence à combattre, les applaudissements du public sont tellement forts pour les nouveautés que l'opposition doit se taire ; mais peu à peu l'on cesse de soutenir le novateur et l'opposition s'enhardit ; on se lasse

des combats éternels. Enfin l'on jette par-dessus bord le grand homme que d'abord on admirait.

Je crois que la cause de toutes ces erreurs c'est l'oubli ; car si l'on connaissait l'histoire du théâtre, l'on verrait que nos audaces d'aujourd'hui ne font que reproduire celles d'autrefois.

Ici, à Hambourg, Lessing a révélé, pour ainsi dire, à l'Allemagne, les chefs-d'œuvre de Shakespeare. Mais, à cette époque, il n'y avait pas encore de traduction et il a fait des traductions fort libres. Il a osé, par exemple, dans le « King Lear » supprimer le premier acte et changer des scènes entières. Il a fait comme il a cru devoir faire pour plaire à son public et rendre possible la représentation des chefs-d'œuvre de Shakespeare.

Je me demande ce qui arriverait aujourd'hui si un metteur en scène moderne osait supprimer un acte de Shakespeare ; on le déchirerait.

Et en Russie, par exemple, Meyerhold a échoué quand il a osé, pour la première fois, mettre en scène une pièce classique russe.

Bien entendu je ne réclame pas le droit de changer le sens d'une pièce ; mais je réclame le droit d'adapter. Les classiques doivent être et rester sacrés pour l'Ecole, pour les philologues ; mais pour le théâtre, les classiques doivent subir le travail du metteur en scène, dont c'est la mission de les adapter au temps actuel, pour que nous puissions les sentir et les comprendre. Il est permis de donner des adaptations de la Bible chaque dimanche, à l'église, mais on semble contester au metteur en scène la permission de faire la même chose au théâtre.

Avant la guerre régnait l'école de l'art pour l'art. Le théâtre allemand avait alors surtout une mission esthétique. Alors dominait le souci de la luxueuse mise en scène. Mais pendant et après la guerre, nous avons perdu le goût des vaines apparences et maintenant la question intéressante au théâtre, en premier lieu, c'est de dégager le sens d'une tragédie.

Le théâtre ne serait plus vivant s'il n'y avait cette question du sens d'une tragédie ; que ce sens soit politique ou moral, peu importe ; mais le sens doit être la base de ce que nous faisons sur la scène. Dans le « Faust » de Goethe, par exemple, l'important n'est plus de montrer le jardin, la petite chambre de Gretchen, le charme des petites ruelles ; le but d'une mise en scène de « Faust » aujourd'hui est de montrer ce qui est un peu titanique dans un homme qui traverse les différentes étapes de la vie et du monde ; et sa rencontre avec Gretchen ne sera qu'un épisode dans sa vie, dans cette lutte titanique.

Si l'on veut donner aujourd'hui l'Hamlet, l'intérêt ne sera plus dans la structure psychologique de la pièce ; mais le but du metteur en scène sera de faire revivre l'atmosphère du royaume danois, cette atmosphère infectée. Pour cela, il développera les scrupules du prince Hamlet qui a l'intention d'améliorer et de purifier cette atmosphère.

.....

Telle est la manière dont un metteur en scène doit envisager les choses. C'est dans cet esprit qu'il doit faire les coupures, c'est-à-dire enlever à la pièce ce qui n'est pas essentiel, sans risquer de perdre une scène célèbre que tout le monde sait par cœur. C'est dans cet esprit qu'il doit présenter les différents personnages du drame.

.....

Au sujet des costumes, je rappellerai qu'on a essayé de jouer « Hamlet » en veston moderne. On a eu tort. Il faut trouver, en fait de costume, quelque chose de neutre qui se rapproche de notre temps, sans avoir un caractère spécial, et on doit mettre ces grandes figures légendaires dans un décor neutre également. Pour cela, il ne faut pas forcer le peintre, l'artiste qui brosse les décors, à faire toujours les mêmes choses. Par exemple, je pense qu'on pourrait très bien jouer « Le Roi Jean » dans un décor couleur de vieux parchemin ; les artistes seraient habillés de costumes de teintes effacées. Le jour suivant, on donnerait une pièce nécessitant des couleurs vivantes ou dans un décor peut-

être blanc et noir. A vrai dire, on a le droit de réaliser ce qu'on a trouvé au moment même, surtout quand on a, comme moi, l'expérience de dix années.

Depuis mes premières représentations au Stadt Berliner Theater, j'ai toujours suivi ces principes.

Mais je sais que ni la célébrité des acteurs, ni la fantaisie du metteur en scène ne sont en état de sauver les pièces classiques. Ce qui est surtout nécessaire, c'est qu'on ose découvrir les classiques pour notre temps, pour les sentiments de nos jours, pour les yeux avec lesquels nous voyons actuellement.

Remarquons bien qu'aujourd'hui nous vivons dans un temps tout nouveau. Pendant la grande époque politique de Bismarck, il y a eu, en Allemagne, une stagnation du théâtre. Après Bismarck, le théâtre reçut une nouvelle impulsion, dont les conséquences se sentent encore aujourd'hui.

Actuellement, depuis la guerre, nous vivons sous le signe de la politique et l'Etat est devenu le centre de l'intérêt public. Voilà pourquoi le théâtre d'aujourd'hui ne peut plus être mesuré et considéré avec les yeux de nos ancêtres ; mais il doit être mesuré avec nos sentiments et considéré avec nos propres yeux.

Le théâtre n'est pas un poste de tout repos, qu'il s'agisse du théâtre de notre temps, ou du théâtre classique. Le théâtre a le devoir d'être une voix dans les voix du temps, et c'est sa seule manière de prouver son droit à l'existence, quelles que soient toutes les concurrences techniques qui menacent sa vie. (*Applaudissements.*)

M. FIRMIN GÉMIER. — Mesdames, Messieurs,

Je n'ai pas la prétention de répondre à Léopold Jessner ; nous ne pensons pas toujours de même, mais je tiens à vous dire tout de suite que je considère Jessner (et je me fais beaucoup d'honneur) comme un autre moi-même ; Jessner, pour moi, représente l'homme fervent, profond que je voudrais être, adorant le théâtre, y consacrant sa vie de la façon la plus désintéressée — ce que je voudrais faire. C'est un homme qui souffre des mêmes difficultés que moi, lui dans son pays, moi dans le mien.

Je ne l'ai pas consulté, il ne me l'a pas dit, mais nous avons souffert des mêmes choses, puisqu'il a été directeur de théâtre subventionné. Quand on a des intentions de novateur, d'éducateur, il est presque impossible de toucher aux conventions scéniques, aux traditions routinières. Il vaut mieux quitter le théâtre subventionné, fuir ses abonnés, car vous êtes dans un théâtre où l'esprit est forcément conservateur. Moi, je suis obligé de vous parler, comme disait tout à l'heure Jessner, de ce qui me concerne : ce sont nos expériences qui sont les meilleurs exemples. A vous d'en tirer des réflexions. Moi, étant Français, je suis admirateur et serviteur des classiques français.

Les classiques français, la tragédie française puisqu'il est question de la tragédie, c'est surtout la forme littéraire d'une époque.

Nous avons deux grands classiques de la tragédie française, Racine et Corneille. Ils ont fait des chefs-d'œuvre incontestables, des chefs-d'œuvre émouvants, mais dans une formule littéraire appartenant à notre XVII^e siècle. Ces hommes de génie auraient pu être des Shakespeare ; ils en sont pour nous, mais ils auraient pu être des Shakespeare pour l'humanité tout entière, s'ils n'avaient pas été obsédés par les pédants, je veux dire les critiques de l'époque qui les condamnèrent à observer certaines règles, les trois unités, l'unité de lieu, de temps, d'action, à imiter les Grecs et les Romains à interpréter les histoires grecques et romaines, alors qu'ils avaient à leur disposition, comme Shakespeare, l'histoire de leur pays qui pouvait leur procurer des sujets admirables de tragédie.

Nos ouvrages classiques sont des chefs-d'œuvre mais l'humanité s'y cache sous une forme littéraire qui n'est plus accessible à notre public d'aujourd'hui. Par exemple ;

les Grecs de Racine n'ont rien des Athéniens de Périclès. Ces personnages sont des courtisans de notre Louis XIV. Comment faire saisir à nos spectateurs ce compromis ? En essayant de dégager la vérité profonde contenue dans chef-d'œuvre classique, en exprimant cette vérité si humaine avec les moyens de la scène : plastique, attitude, position des acteurs, mais sans attenter au texte immortel.

Dans tous les pays la préoccupation des metteurs en scène est la même : dissiper les malentendus entre les génies du passé et le spectateur contemporain. Tel est le but de certains artistes, souvent démocrates, généreux comme Jessner, qui ont le noble souci d'être des éducateurs.

Quand je monte Shakespeare, je dis aux Shakespeariens : « Je ne monte pas Shakespeare pour vous, qui le connaissez si bien. Restez donc chez vous ! Lisez Shakespeare au coin de votre feu ! Ne venez pas ici. Moi, je joue Shakespeare pour qu'il soit compris par le watmann de taxi, par le monsieur ou la dame du vestiaire, par ma cuisinière. Tout ce que je fais tend à cela, sans abîmer le texte, bien entendu. Je donne Shakespeare avec les mêmes soins, les mêmes scrupules que j'apporte à un auteur vivant.

Maintenant, je dois vous dire que j'ai vu la tragédie jouée chez Jessner révolutionnaire et démolisseur. J'ai applaudi *Wallenstein*, *Hérode* et *Mariamne*, œuvres classiques, *les Tisserands* œuvre moderne, monté par Jessner avec maîtrise, respect, d'une façon très humaine, très vivante.

Chez nous, la forme du 17^e siècle a créé nécessairement ses acteurs. Nous souffrons encore des procédés dramatiques apportés par ces acteurs, puisque notre Conservatoire national de Paris s'appelle « Conservatoire National de Déclamation ». Le mot suffit pour définir les erreurs de cet enseignement et de l'interprétation des tragédies. Encore une fois, nos tragédies sont des œuvres vraiment humaines. Je parle surtout de celles de ces deux auteurs que j'ai nommés tout à l'heure : Corneille et Racine. Mais la formule d'interprétation de la tragédie est conventionnelle au premier chef. C'est cette fameuse « déclamation » dont se vantent encore aujourd'hui les tragédiens.

Je ne sais pas si vous connaissez des tragédiens dans votre pays ; mais les tragédiens du mien sont des gens avec de longs cheveux, de grands chapeaux à larges bords de grands pieds, une cravate Lavallière, un col rabattu et toujours cambrés sur la plate-forme des autobus. Ils ont d'ailleurs un aspect charmant que j'aime beaucoup, l'aspect des artistes romantiques.

La voix des tragédiens d'autrefois, en particulier de la Champmeslé, qui créa les tragédies de Racine, était extraordinaire. Les cris de la Champmeslé étaient tellement puissants qu'elle se vantait d'être entendue jusque dans le café du théâtre.

Au fond, c'est de là qu'est venu l'Opéra. Grétry, encore au 18^e siècle, disait à ses chanteurs : « Si vous voulez bien chanter, allez entendre les tragédiens de la Comédie Française ». Historique !

Ces traditions, malheureusement, se sont conservées, et aujourd'hui les tragédiens sont encore ce que j'appellerai des « vociférateurs ». C'est cette interprétation surtout qui, selon moi, a faussé le rapprochement de la tragédie et du public actuel. Elle ne sert pas à clarifier les sentiments et les idées exprimés par les grands poètes ; au contraire, elle l'obscurcit.

Notez que nous avons eu des tragédiens sublimes comme Mounet-Sully, comme de Max qui était un homme infiniment intelligent et un grand artiste.

Quant à ce qui concerne la mise en scène, je dois vous dire que nous, en France, nous mettons toujours au premier plan le poète, et nous sommes tous les esclaves du texte. C'est à nous de bien choisir notre texte.

Mais, j'aime beaucoup Jessner et j'apprécie l'intelligence des arguments qu'il a développés pour soutenir ses théories tout à l'heure.

De même, j'aime beaucoup Meyerhold qui est un de mes grands amis comme Jessner et qui professe, en les exagérant, les mêmes idées que Jessner sur la mise en scène.

Meyerhold est un artiste absolument pur. Il est en ce moment à Paris ; il y est arrivé avec sa troupe, vingt-sept personnes, avec quatre wagons de décors. Mon ami Gaston Baty, ici présent, l'a hospitalisé, pour ainsi dire, dans un théâtre en réparation, au théâtre Montparnasse. Meyerhold est un homme qui suit son idéal, sans se préoccuper de savoir où il va.

Meyerhold est un très grand metteur en scène certainement, mais il s'affranchit du joug de poète.

J'ai vu, à Moscou, il y a deux ans, une pièce montée par lui, qui d'ailleurs avait beaucoup de succès, mais dont la mise en scène était très discutée. Même une partie du public de Moscou sifflait. Comme le lundi on fait relâche pour laisser reposer tous les travailleurs du théâtre, il y avait chaque lundi, le soir, une conférence contradictoire. Meyerhold paraissait sur la scène et là, on lui lançait toutes les observations que la partie mécontente du public voulait lui soumettre, et même des invectives, des insultes. C'est vous dire que tout le monde, même à Moscou, n'approuvait pas sa mise en scène.

Je lui ai vu jouer, par exemple, une pièce classique charmante que vous connaissez : « *Le malheur d'avoir de l'esprit* ». Il s'agit d'un personnage qui a beaucoup d'esprit et qui se fait un tort considérable, parce qu'il dit sans cesse la vérité à la société du 18^e siècle.

Meyerhold, pour montrer combien cette société était frivole, ajoute, par exemple, un tableau, un décor que l'auteur n'avait pas prévu. Cela représente un tir dans une fête foraine ; il y a des pipes qui tournent, des œufs qui dansent, et la jeune fille, le personnage principal avec ses flirts, ses amoureux, vient là, prend des carabines et tire sur les œufs, sur les pipes, etc...

On a dit à Meyerhold : « Pourquoi avez-vous ajouté cela à la pièce ? » Il a répondu : « Pour montrer combien cette société aristocratique et bourgeoise, était frivole ; Qu'y a-t-il en effet de plus frivole que de s'amuser à tirer, dans une baraque foraine, sur des pipes et sur des œufs. »

En somme, il avait voulu ajouter à la satire de l'auteur sur la société de son temps. Etait-ce bien utile ? Est-ce qu'avec des bouts de bois et des toiles peintes, on peut ajouter à la pensée d'un auteur qui a une langue admirable pour s'exprimer ? Moi, je ne suis pas de cet avis ; voilà ce qui fait la différence entre Meyerhold qui, je vous le répète, est un grand artiste, et un homme de chez nous qui s'incline devant la beauté du verbe, devant sa force d'expression. Nous sommes les serviteurs du texte.

(Applaudissements).

M. BATY. — Je suis très malheureux de ne pas être absolument d'accord avec Léopold Jessner. J'ai pour lui la plus grande admiration ; j'ai souvent vu ses spectacles, je les ai profondément goûtés. Il mène, en Allemagne, une campagne que nous menons beaucoup plus modestement en France ; il a réussi ce que nous commençons à essayer de faire. Il m'est d'autant plus pénible de ne pas être d'accord avec lui sur tous les points, mais il ne serait pas loyal de ma part de ne pas dire tout de suite ce qui m'arrête dans sa pensée. Nous devons collaborer, nous collaborons en fait à une certaine rénovation du théâtre européen. Pour que cette collaboration soit fructueuse, il faut qu'il n'y ait pas, à la base, de malentendu. Il me semble qu'il y a, dans ce que vient de dire Léopold Jessner une certaine contradiction. Il s'élève contre les essais qui ont été faits un peu partout de représenter les classiques en costume moderne. Il demande que les classiques soient habillés en dehors du temps, d'un

vêtement qui échappe à toute particularité historique. Ceci, nous sommes tout prêts à l'admettre ; mais en même temps qu'il refuse aux classiques le droit de porter le costume moderne, il ne veut pas que l'âme classique reste en dehors de l'âme moderne, et il veut, au contraire, habiller les classiques d'une âme d'aujourd'hui ; il veut faire sortir d'une œuvre classique ce qui correspond à notre sensibilité actuelle. C'est sur ce point là que je dois dire que, pour moi, et pour les metteurs en scène français de la jeune école, l'intérêt des classiques est, au contraire, d'échapper complètement à toute contingence actuelle.

Tous les essais que nous avons faits pour monter les classiques viennent de l'idée d'en faire sortir l'humanité profonde et non pas l'intérêt passager. Il y a un fond permanent d'humanité. Cette humanité reste indépendante et du temps et des frontières ; elle est profondément simple. Il y a, si vous voulez, un noyau central du cœur humain qui reste le même sous toutes les latitudes, sous toutes les époques, qui ne change ni d'un pays à l'autre. C'est ce fond qui fait la valeur des œuvres classiques, lorsque le vernis passager en a été lavé par l'âge.

Lorsque nous essayons de monter un classique, c'est ce fond humain que nous voulons mettre en relief, non pas parce qu'il se trouve d'accord avec la sensibilité contemporaine, mais, au contraire, parce qu'il échappe à cette sensibilité. Je n'ai dit ceci que pour montrer comment, sur ce point, deux conceptions absolument contradictoires du théâtre se rencontrent.

Il y a celle qui veut mettre le théâtre en accord avec la vie quotidienne, qui veut que le théâtre reflète et serve, si possible les passions, les revendications, toute la sensibilité du jour. L'aboutissement logique de cela a été le théâtre naturaliste où le spectateur ne sortait pas de sa propre vie ; il venait se regarder au théâtre comme dans une glace et c'était comme si on avait baissé, au lieu du rideau d'avant-scène, un miroir dans lequel le spectateur puisse se voir, lui avec ses petites passions d'aujourd'hui, avec ses ennuis d'aujourd'hui, avec tout ce qu'il apporte de sa conception du monde d'aujourd'hui.

Et puis, il y a l'autre pensée du théâtre, celle à laquelle nous tenons, mes camarades et moi, et qui pour laquelle le rideau qui se lève n'est pas un miroir qu'on descend devant le spectateur, mais bien une fenêtre qu'on lui ouvre. Pour nous, le théâtre n'est pas en accord avec la vie quotidienne ; il est en opposition avec elle. Il est une évasion ; les luttes politiques, la pensée d'aujourd'hui, ce que peuvent y mettre les hommes de maintenant ne nous intéressent pas : ni les rivalités nationales, ni la pensée du jour, ni les problèmes les plus graves — et plus ils sont graves, moins nous voulons qu'ils prennent place chez nous — ne comptent dans le théâtre comme nous l'entendons.

Le théâtre, c'est un grand repos ; plus la vie quotidienne devient difficile, plus il doit s'établir à l'écart d'elle. Ce que nous voulons, c'est que ce soit pour nous et pour toute la jeune école des metteurs en scène français, un grand silence, la grande paix. C'est, si vous voulez, l'endroit où les gens de bonne volonté auront la paix sur la terre.

Je regrette d'avoir dû dire cela, mais j'étais obligé de le dire puisqu'il ne peut y avoir de collaboration féconde entre nous que lorsque cette différence de principe aura bien été admise du côté des metteurs en scène, comme Meyerhold que j'aime profondément, ou comme Léopold Jessner, et nous qui ne demandons qu'à collaborer avec eux et à travailler ensemble. (Applaudissements)

M. l'Intendant Léopold Sachse, Président.

La seule chose que je regrette, c'est que Baty, à la fin de tout ce qu'il a dit si admirablement, ait ajouté ces paroles : « Je demande pardon à Jessner d'avoir dit cela ». Il ne faut pas demander pardon de dire de telles choses, car nous sommes ici pour dire ce que nous pensons.

Mlle Kathleen D. HURST, déléguée de « The Incorporated Society of Authors, Playwrights and Composers » :

Mesdames, Messieurs.

Je dois d'abord vous informer que mon éminent confrère, M. Ashley Dukes, empêché au dernier moment, n'a pu, comme il l'aurait désiré, assister à nos travaux.

Je n'ai pas mission de le remplacer, je me permets en ma qualité de déléguée de « The Incorporated Society of Authors, Playwrights and Composers » de Londres, de prendre la parole, non pour vous faire un exposé complet, n'y étant pas préparée, mais pour vous dire quelques mots sur le théâtre classique en Angleterre.

La Grande-Bretagne est différente des autres nations en ce sens qu'elle n'a pas de Ministère des Beaux-Arts. Le « Minister of Education » (Instruction Publique) ne prend aucun intérêt aux représentations théâtrales et, de ce fait, nous n'avons aucun théâtre subventionné.

Nous ne pensons pas, en raison de la situation économique actuelle que le moment soit choisi pour déplorer cet état de choses officiel, mais au contraire, nous devons nous réjouir d'avoir pu, grâce à des initiatives privées, avoir des spectacles classiques de premier ordre.

Exemple entre tant d'autres :

Notre grande actrice Miss Sybill Thorndike, universellement connue et qui obtint un si grand succès lors du festival à Paris du premier Congrès de la S.U.D.T., a contribué beaucoup au triomphe du théâtre classique dans notre pays en organisant des représentations avec des troupes remarquables et ceci, à ses risques et périls.

Le professeur Leopold Jessner a dit dans son admirable rapport : « Aujourd'hui, il n'y a plus d'art pour l'art ». Il est évident que dans les entreprises théâtrales les risques sont énormes. A Londres, la location d'un théâtre atteint des prix fabuleux qui empêchent toute exploitation artistique. Notre seul théâtre populaire, dirigé par Miss Lilian Baylis depuis 1898 et où l'on peut applaudir d'excellentes représentations d'opéra et des œuvres classiques à des prix modérés, ne peut malheureusement apporter tous ses soins à la mise en scène faute de fonds et les décors laissent quelquefois à désirer.

Nous sommes pourtant très amateurs des représentations données par des compagnies étrangères et ce fut un vrai régal pour nous d'avoir pu applaudir des artistes comme Alexandre Moissi et sa troupe, Georges Pitoeff et sa compagnie, John Barrymore le plus grand artiste américain venu à Londres jouer Hamlet, Georges Le Roy de la Comédie Française entouré l'artiste de premier ordre et tant d'autres dont les noms ne me viennent pas à la mémoire.

M. Max Alexander Meumann, rédacteur en chef du « Hamburger Fremdenblatt » a déjà parlé longuement et de façon intéressante du « Festspiele » je voudrais mentionner que nous aussi, nous avons chaque année des « festivals » : le festival Shakespeare à Stratford on Avon, le festival Shaw à Great Malvern et, l'an dernier, une tentative assez curieuse à Canterbury où l'on a joué « Jedermann » (Everyman) en anglais avec, comme décors, les escaliers et le parvis de la cathédrale, ainsi que cela avait été fait précédemment à Salzbourg par le professeur Max Reinhardt.

Le Comité Lord Lytton nommé par le Comité « Shakespeare Memorial » a étudié la fondation d'un théâtre subventionné à Londres pour les représentations classiques de toutes les nations. Il faut espérer que les pouvoirs publics s'intéresseront à ce projet et que les fonds seront trouvés pour le réaliser. (Applaudissements).

M. HENRI CLERC. — Il est évident que pour un écrivain français, le style dans lequel ont été conçus les chefs-d'œuvre classiques de sa langue lui paraît quelque chose d'intangible, c'est-à-dire quelque chose de tellement carac-

térisé qu'il semble que toute modification apportée à la présentation soit quelque chose comme un sacrilège. Nous autres, lorsque nous voyons dans des illustrés des photographies d'œuvres par exemple de Molière jouées en costumes modernes, nous éprouvons toujours quelque désarroi ; nous ne concevons pas Sganarelle autrement que dans le costume que vous lui connaissez. Et, d'autre part, lorsqu'il s'agit alors de ces classiques, de ces tragiques français dont Gémier vous dépeignait tout à l'heure la solennité, écho et reflet de celle du grand siècle où ils furent écrits, nous avons, nous autres, écrivains français, l'impression que nos chefs-d'œuvre classiques gagnent à être présentés dans une forme aussi voisine que possible de celle dans laquelle ils ont été présentés pour la première fois. Il est bien évident que le ton quelque peu solennel dont parlait tout à l'heure Gémier, ce ton qui fait de nos œuvres classiques quelque chose d'assez éloigné de l'humanité générale, ce ton se comprend parfaitement et revêt une splendeur toute particulière lorsqu'on le voit rétabli dans le cadre primitif d'inspiration.

Notre président Gémier a fait tout à l'heure, ici, une déclaration qui le rend, si possible, encore plus cher au cœur des auteurs présents, mais qui ne les a pas surpris, car ils connaissent sur ce point sa conception qui l'éloigne un peu de celle exprimée par M. Jessner. Il a dit qu'il avait avant tout le respect du texte et que, pour lui, le théâtre était d'abord la présentation du texte ; il a prouvé que les observations techniques qu'il a faites sur les œuvres innombrables et appartenant aux genres les plus différents qu'il se puissent concevoir, qu'il était capable d'appliquer cette théorie de la façon la plus satisfaisante ; et les réalisations qu'il a données en France de Shakespeare, ont véritablement, comme il le désirait, montré à l'homme de la rue, à celui qu'on appelle le Français moyen, la grandeur et la sublime beauté de l'œuvre shakespearienne.

C'est, je crois, ce qu'il a fait dans sa vie d'acteur et de metteur en scène dont il est le plus fier, et je crois qu'il a raison d'en être fier.

Je crois que M. Jessner est bien inspiré, en revanche, lorsqu'il dit, dans un endroit de son exposé, que le spectateur d'aujourd'hui exige que l'action dramatique marche plus rapidement qu'elle ne marchait jadis et que quelquefois, le metteur en scène doit savoir réduire assez considérablement le texte. Sur ce point, les metteurs en scène français ont absolument les mêmes doctrines et vous ne vous étonnerez pas si je vous dis qu'au cours de répétitions de pièces, il y a à peu près toujours un petit combat entre l'auteur généralement trop scrupuleux de ce qu'il a écrit et le metteur en scène qui voit avec regret le mouvement d'une scène ou d'un acte être trop ralenti par une scène trop longue.

En fait, aujourd'hui, le rôle du metteur en scène est infiniment plus grand, aux yeux du public, qu'il ne l'était autrefois, et il est destiné à devenir plus grand encore dans l'avenir.

Je crois que si quelque chose peut résumer le débat que nous avons eu cet après-midi, ce serait précisément de demander aux metteurs en scène de chercher dans leur imagination, avec les moyens de la science moderne, avec surtout cette faculté prodigieuse que l'éclairage met à leur disposition, la possibilité de présenter devant un spectateur sans cesse plus exigeant, des œuvres avec un relief plus grand, avec un mouvement mieux coordonné peut-être que dans le passé. Il est bien évident qu'à ce point de vue, les découvertes que pourraient faire les hommes comme Gémier, Reinhardt, Jessner, Baty, et comme tous les grands metteurs en scène actuels dont vous connaissez les noms, seront probablement dans le théâtre quotidien et dans la continuation de son existence ce qui sera l'élément le plus important. (*Applaudissements.*)

La représentation de gala du 13 juin
Hamburger Stadththeater

L'OR DU RHIN

de RICHARD WAGNER

Chef d'orchestre : Egon Pollak

WOTAN.....	Rudolf BOCKELMANN.
DONNER.....	Hans REINMAR.
FROH.....	Walther DIEHL a G.
LOGE.....	Hans GRAL a G.
ALBERICH.....	Julius GUFMANN.
MIME.....	Peter KREUDER.
FASOL.....	Hermann MAROWSKI.
FAFNER.....	Max LOHFING.
FRICKA.....	Sabine KALTER.
FREYA.....	Hélène FALK.
ERDA.....	Mary JARRED.

Le même soir

Deutsches Schauspielhaus d'Hambourg

MARIA STUART

de SCHILLER

Mise en scène de Hermann Robbeling

ELISABETH.....	Kate WITENBERG.
MARIA STUART.....	Maria EIS.
ROBERT DUDLEY.....	Willy FAVART.
GEORG TALBOT.....	Anton MEIER.
WILHELM CECIL.....	Willy GRILL.
Comte de KENT.....	Carl SARTORY.
WILHELM DAVISON.....	Emil V. DOLLEN.
AMIAS PAULET.....	Alex OTTO.
MORTIMER.....	Eric STROMER.
Comte AUBESPINE.....	Carl BEER.
Comte BELLÈVRE.....	Théo GOTZ.
OKELLY.....	Michael REUTER.
DRUGEON DRURY.....	Max GOTHUSEN.
MELVIL.....	Paul SCHWAGNER.
HANNA KENNEDY.....	Margarethe Otta KORNER.
MARGARETA KURL.....	Lotte VOIGT-VICHMANN.

Samedi 14 Juin

à 10 heures

Mise en scène - Régie (suite)

2) Collaboration de toutes les professions du théâtre dans la préparation du spectacle.

M. L'INTENDANT LEOPOLD SACHSE, président, prend la parole.

Je salue d'abord le délégué de Finlande, M. Ronngreen, ainsi que MM. Trede, directeur de Stadt Theater de Zurich et Jacob Buhner, Président de l'Union Suisse des auteurs dramatiques qui représentent officiellement la Suisse.

Je viens de recevoir un télégramme de M. Piscator qui était chargé du rapport allemand d'aujourd'hui et qui dit ceci : « Je présumais que vous étiez au théâtre de Comédie et je vous y ai téléphoné parce que, par suite d'une indisposition subite, je suis empêché, à mon grand regret, d'être présent demain. Je prie le Congrès de bien vouloir excuser mon absence imprévue et je lui présente mes vœux de bonne réussite. »

Ne croyons pas qu'il s'agisse là d'une maladie diplomatique. Hier encore, M. Piscator avait la formelle intention

de venir ici nous parler ; il y attachait la plus grande importance.

Je propose d'envoyer à M. Piscator un télégramme lui souhaitant un prompt rétablissement. (*Applaudissements.*)

Revenant sur ma traduction du rapport de M. Jessner hier, je crois qu'il est important de faire la remarque suivante : M. Jessner avait prévu une objection française et avait dit textuellement : « Tout ce que je dis ici au sujet de l'introduction d'éléments politiques au théâtre est exact pour l'Allemagne. Il est possible, il est probable même que pour les Français, ce ne soit pas du tout le cas. Ce qui est vrai en Allemagne ne serait pas vrai en France pour la représentation de Corneille ou Racine par exemple. Ainsi l'objection que M. Baty a faite, M. Jessner l'avait déjà prévue en principe.

M. MATTEI ROUSSOU. — Ceux qui ont suivi les débats de ce Congrès dès le début ont pu s'apercevoir que dès les premiers rapports prononcés techniquement dans ce Congrès, un conflit très amical, très courtois, s'est élevé ; mais ce conflit est grave et profond puisqu'il touche à l'essence même du théâtre.

Dès que M. Rudolf von Laban a parlé de danse, vous avez pu constater qu'il s'agit là d'une espèce d'interversion dans l'ordre des créations, puisque M. von Laban a demandé que la danse ne soit plus la réalisation d'un thème vital, mais l'inspiratrice, au contraire, de la musique.

Si M. von Laban avait été seul à soutenir cette théorie, ces principes, le problème serait peut-être moins grave ; mais vous verrez qu'il se complique et se complète plus tard. M. von Laban a tout de suite prétendu que le théâtre était surtout de la danse. Je ne suis pas méchant, mais je souhaite qu'il arrive à M. von Laban ce qui arrive aujourd'hui aux musiciens, c'est-à-dire que, d'ici quelque temps, les électriciens de théâtre s'élèvent, grâce à la naissance parmi eux d'un génie électricien et qu'ils disent : « Nous avons perfectionné l'art électrique théâtral, nous avons fait plus et mieux que la Loïe Fuller ; nous demandons aujourd'hui à être un art indépendant et nous voulons que, dorénavant, le danseur ne danse plus sous nos lumières, mais qu'il danse à la suite des lumières que nous aurons produites. »

Je crois bien avoir à peine exagéré la situation car ce problème, qui a déjà été soulevé à plusieurs reprises par notre metteur en scène français Gaston Baty et, particulièrement l'année dernière au Congrès de Barcelone, se pose avec la même actualité.

Ainsi, M. Léopold Jessner, dans sa remarquable conférence, nous a montré à nouveau la face de ce problème et il vous a dit qu'il demandait à faire dans les œuvres classiques des coupures, c'est-à-dire à enlever tout ce qui, à son sens, n'était pas essentiel. Il vous a dit que le metteur en scène ne devait pas se contenter de traduire scéniquement ce que l'auteur avait demandé, mais qu'il devait chercher un sens politique ou social, un sens philosophique, si vous voulez, à l'œuvre de théâtre.

Je me souviens d'un homme qui était histologue, c'est-à-dire qui étudiait les tissus humains au microscope et qui, un jour, avait trouvé un fragment de locomotive. Or il s'est empressé aussitôt de faire des coupes microscopiques pour étudier ces fragments de locomotive au point de vue histologique. Vous le savez aussi bien moi, il n'y a aucun sens histologique, aucune structure d'être humain dans un fragment de locomotive.

M. Jessner se trouve exactement dans le cas de cet histologue, il veut chercher à une œuvre de théâtre un sens social, histologique, philosophique qu'elle ne contenait peut-être pas. L'auteur a tout simplement peut-être voulu faire œuvre purement, nettement, exclusivement artistique, comme un sculpteur, comme un peintre. Pourquoi M. Jessner veut-il à tout prix lui trouver un sens que cette œuvre n'avait peut-être pas ?

Notre ami très cher, Henri Clerc lui-même, a donné

une preuve de modestie en disant qu'à son sens l'avenir réservait au metteur en scène une situation beaucoup plus importante encore qu'aujourd'hui et que, certainement, le rôle du metteur en scène devait devenir immense. Je ne suis pas de son avis, et je vais maintenant essayer de tirer la conclusion de ce que j'ai dit.

Le rôle du metteur en scène, à mon sens, a atteint son maximum et va commencer à décliner. Le théâtre subit périodiquement des crises. J'ai expliqué ces crises dans une théorie que je veux essayer de résumer.

Je crois que le metteur en scène a un rôle magnifique, celui de traduire scéniquement ce qu'a inventé l'auteur. Je ne veux pas reprendre les arguments et les théories de Gaston Baty qui a toujours dit que l'auteur, l'acteur, et tous les autres sont à peu près au même plan et que le metteur en scène, le chef d'orchestre sont là pour les commander. Non, nous sommes persuadés que l'œuvre théâtrale est, avant tout, l'œuvre de l'auteur ; nous sommes persuadés que l'œuvre théâtrale demande avant tout à avoir des acteurs. Quant aux machinistes, quant aux lumières et à tout le reste, ce sont des luxes quelquefois utiles, parfois superflus. Car il suffit de dire simplement ceci : Avec une œuvre de génie interprétée par un acteur quelconque et un metteur en scène de génie, nous nous trouvons devant une œuvre quelconque. Par conséquent, c'est l'œuvre qui détermine la qualité. Il ne faut pas que le metteur en scène puisse s'imaginer qu'il a le droit de modifier cette œuvre ; il ne doit pas s'imaginer qu'il a le droit de l'abrégier ou de l'augmenter en introduisant ou en supprimant certains éléments.

Est-ce à dire que nous n'admettions pas les inventions du metteur en scène ? Si, à la condition qu'il suive l'œuvre de l'auteur, à la condition qu'il permette à l'acteur lui-même de développer sa personnalité ; car, avec la mise en scène, telle qu'on la conçoit, l'acteur lui-même disparaît : il n'est plus qu'une espèce de marionnette dont le metteur en scène tire les ficelles.

En conclusion, nous disons aux metteurs en scène. Laissez-nous la paix ! Ne nous dites pas ce qu'il faut faire ; l'horloge ne commande pas à l'horloger. Laissez-nous créer ce que nous voulons. Si les œuvres que nous faisons sont bonnes, qu'elles soient jouées et si elles sont mauvaises, qu'elles tombent dans l'oubli ; mais donnez-nous la possibilité de développer tous nos sentiments, toutes nos pensées, toutes nos passions, tout notre amour. Cela nous regarde, nous ; vous êtes là pour les réaliser. Et si les metteurs en scène ne font pas ce que je dis, il arrive justement ce que Gaston Baty proclamait hier. Le théâtre pour certains est une échappatoire, c'est la grande paix, c'est le grand silence. Faites attention, si les paradoxes continuent à triompher, le théâtre deviendra réellement le grand silence, c'est-à-dire qu'il n'existera plus. (*Applaudissements.*)

M. l'intendant LÉOPOLD SACHSE, prend la parole (en allemand). — Comme Président, j'ai l'obligation d'être ici impartial. Mais je crois pouvoir parler au nom de mes longues années de pratique et d'expérience et dire qu'il est bon que chacun au théâtre se considère comme le personnage le plus important, aussi bien la couturière qui fait les costumes des acteurs que l'électricien, que le technicien ; il faut que chacun soit imbu de son devoir et pense que toute la réussite de la pièce dépend de lui. Alors seulement on fera du bon théâtre. (*Applaudissements.*)

Défense des Droits du metteur en scène

M. GASTON BATY. — La communication que j'ai l'honneur de vous faire au sujet de la défense des droits du metteur en scène sera extrêmement brève, puisque la question a été réglée l'an dernier par le Congrès de Barcelone. Nous n'avons pas à rouvrir un débat où tout a été dit, mais seulement à indiquer brièvement ce qui a

été fait depuis l'an dernier pour répondre aux vœux adoptés à l'unanimité le 25 juin 1929.

Dès le premier Congrès de la Société Universelle du Théâtre, la question avait été mise à l'ordre du jour et discutée. Le 23 juin 1927, la section française des metteurs en scène demandait unanimement à être défendue contre les plagiat. Les objections soulevées provenaient, soit de la difficulté de définir ce qu'on entend proprement par mise en scène, soit de la difficulté de constituer un dépôt légal permettant d'établir une situation nette. Les résistances de principe de certains auteurs, leurs craintes ont été apaisées par une double décision que les droits éventuels du metteur en scène n'empiéteraient en aucun cas sur les droits de l'auteur et que celui-ci resterait toujours libre de confier son œuvre à qui bon lui semblerait sans obligation de garder la mise en scène originale, mais à condition seulement que le régisseur nouveau ne se bornât pas à démarquer le travail de son prédécesseur. Le principe fut adopté sous ces réserves formelles.

L'année suivante, le vœu fut renouvelé les 19 et 20 juin 1928, mais on se heurtait toujours à la difficulté de constituer des dossiers de dépôt complets et en multiples exemplaires. L'an dernier, nous avons trouvé le moyen pratique de remplacer le dossier par l'établissement d'un petit film reproduisant le livre de régie, les maquettes de décor, les costumes, les photographies de scènes, partitions, musique, bruits, etc., film destiné à être utilisé avec le très ingénieux petit appareil qu'est le photoscope.

A la suite de cette démonstration, les trois vœux suivants ont été émis à l'unanimité :

1° Que toutes les Unions fassent rechercher dans leurs pays respectifs les lois nationales permettant de délimiter, de protéger les droits des metteurs en scène ;

2° Que toutes les Unions soient informées de l'invention de l'appareil photoscopique permettant désormais d'opérer les dépôts irréfutables des mises en scène. Les films photoscopiques seront scellés, déposés dans les archives et ils auront force de preuve juridique ;

3° Que toutes les Unions soient informées qu'il existe à Paris, à la Bibliothèque de l'Arsenal un dépôt légal de la mise en scène grâce aux films photoscopiques qui y sont déposés.

Durant l'année écoulée, quelques films photoscopiques ont été déposés à la Bibliothèque de l'Arsenal ; mais je crois malheureusement par les seuls metteurs en scène français.

J'insiste auprès de mes camarades de tous les pays pour qu'ils ne négligent pas ces dossiers. C'est actuellement pour nous le seul moyen d'établir la nature de notre travail avec les éléments que nous prétendons garder, et surtout de lui faire juridiquement prendre date.

Mais la besogne essentielle consistait à rechercher sur quels textes légaux pouvaient s'appuyer nos revendications. Dans l'état actuel du Droit International, faute d'une législation unique, analogue à ce qu'est dans la propriété littéraire la convention de Berne, il fallait constituer un recueil des lois de chaque pays qui, différentes dans leur détail, peuvent assurer la défense de nos droits. Ce travail considérable, un très éminent juriste a bien voulu s'en charger. La question n'avancera désormais que lorsque ces textes seront réunis. J'espère pouvoir les apporter l'an prochain ; d'ici là, je pense inutile de parler davantage ni d'ouvrir aucune discussion puisque rien ne pourrait être dit, ni de nouveau, ni de définitif. Ce sera la tâche du prochain Congrès. (*Applaudissements.*)

MISS KRAFT, américaine, prend la parole (en anglais). — Je déplore qu'à ce Congrès il y ait si peu de participation américaine. J'ai été envoyée par un journal américain, *The New-York Tribune*, pour me rendre compte des travaux du Congrès.

Depuis longtemps, les Américains sont internationaux ; ils ont toujours été internationaux et c'est seulement dans ces dernières dix années qu'ils ont pris conscience de leur âme nationale. Nous autres Américains, nous sommes de petits enfants peureux qui tout d'abord ont été

à l'école de l'étranger. Vous autres Européens, vous avez des grands hommes, tandis que nous, Américains, nous sommes de pauvres enfants.

Cependant, dans ces derniers temps, il est né un théâtre américain ; les Américains veulent essayer d'être eux-mêmes. Un état américain a commencé à exister ; il a cessé d'imiter les Européens pour créer au contraire la vie américaine. Il a vu que l'imitation de l'Europe pouvait être intéressante en elle-même, mais n'avait pas de valeur créatrice. Les Américains peuvent et doivent donner quelque chose d'intéressant et de différent qui peut n'être ni meilleur ni pire mais qui est en tous cas américain, spécifiquement américain.

Ces nouveaux sujets du théâtre américain, cette littérature américaine, doivent être américains eux-mêmes, la vie du fermier américain, la psychologie du nègre, la vie de la femme américaine. Tous ces êtres ont des idées tout à fait différentes des idées européennes et qui doivent donner une force neuve au théâtre américain. Il y a des thèmes, des idées qui étaient spécialement américains : par exemple la mentalité des hommes de couleur, les problèmes posés par les unions, par les mariages entre un nègre américain et une femme blanche.

Parti du réalisme photographique de la vie, O'Neil l'a quitté de plus en plus pour aboutir à un nouveau spiritualisme. Il a traité des problèmes de poésie, de religion. Voilà ce qui est le plus intéressant dans le théâtre, à New-York, on se préoccupe de la vie de l'esprit bien plus que du réalisme. Voilà le mouvement nettement dessiné qui va du réalisme au spiritualisme.

Depuis peu, cette nouvelle religion de la spiritualité triomphe en Amérique. Telle nouvelle pièce est tirée de la vie intérieure du nègre ; d'autres pièces traitent de la poésie de la vie des rues. On s'occupe des choses de l'esprit et des rêves fantastiques. L'Amérique ne pense plus seulement aux dollars, à l'argent ou bien à la vie sexuelle.

Les grands succès actuels du théâtre de New-York traitent de toute autre chose. Ce sont des œuvres qui exposent par exemple la vie morale d'une femme. Une de ces pièces dure pendant six heures sans que le public donne des signes de fatigue.

Actuellement, neuf troupes de comédiens la jouent partout et remportent le plus vif succès.

Nous voulons ouvrir la porte aux idées nouvelles ; nous voulons être l'ancre, le port et le refuge des gens de génie du monde entier. (*Applaudissements.*)

Des congressistes allemands expriment leurs regrets de l'absence de M. PISCATOR.

Ils reprochent aux organisateurs allemands du Congrès de n'y avoir pas fait une place suffisante à certaines idées artistiques qui confinent à la politique et que M. PISCATOR, entre autres, représente.

M. l'intendant Léopold SACHSE, ému par ces attaques, manifeste l'intention d'abandonner la direction des séances du Congrès. Mais la très grande majorité de l'assemblée, en lui témoignant sa sympathie et sa confiance, met fin à cet incident.

M. SACHSE. — L'incident est clos et je donne la parole à M. Henny Jahnn connu par un grand nombre de pièces. Ceci sera une exception puisque M. Jahnn n'est pas délégué ; il parlera simplement en son nom personnel comme auteur.

M. HENNY JAHNN. — Je reviens au problème objectif, c'est-à-dire au rôle de la régie au théâtre, je suis d'avis que nous vivons tous dans l'actualité ; mais tout en vivant au milieu de nous dans un moment actuel, quelques-uns d'entre nous retardent ; ils vivent en l'an 1500, tandis que quelques autres peuvent dire qu'ils vivent dans l'avenir.

On ne peut pas revivre les circonstances du temps passé ; c'est une utopie que de croire que nous pouvons revivre l'époque de Shakespeare. Voilà pourquoi la fidélité historique au théâtre est une utopie.

Pourtant l'artiste régisseur doit s'efforcer de reconstituer le passé avec plus ou moins de bonheur et de chance.

Toute grande œuvre d'art a quelque chose qui dépasse le temps. Une belle œuvre d'art présente toujours d'ailleurs des mérites très divers.

L'un voit dans le grand artiste du passé surtout le révolutionnaire, l'autre voit surtout la beauté de la forme.

Il y a dans toute œuvre d'art un élément conservateur et c'est l'élément de la forme artistique. Il y a aussi toujours un élément révolutionnaire et c'est la tendance. Car j'affirme que toute œuvre d'art comporte une intention, une tendance nouvelle, comme d'autre part toute œuvre d'art est aussi conservatrice, quant à la beauté de la forme.

On ne peut pas dire que celui qui voit plutôt ceci que cela dans l'œuvre d'art ait raison. Chacun a raison pour soi.

Mais ce qui nous attire surtout au théâtre, c'est le « vécu ». C'est que nous avons le sentiment d'assister là à la vie ; nous n'allons pas au théâtre comme nous allons au musée pour voir des momies. Cela ne nous intéresse pas. Ce que Jessner trouvait intéressant au théâtre, c'était le sens vivant qu'il y découvrait : dans Hamlet, par exemple, la pourriture politique d'un royaume. Jessner, lui non plus, ne peut pas se débarrasser de l'influence de son temps. C'est un enfant de son temps comme nous le sommes tous.

Maintenant, nous sommes les premiers à regretter, étant partisans de Piscator, que Piscator ne parle pas. Mais nous savons aussi que l'absence de M. Piscator est involontaire aussi bien de sa part que de la part de la direction du Congrès.

M. LEVINSON. — Je crois que la question qui nous a le plus passionnés, est celle qu'a exprimée le professeur Jessner sur la manière d'accommoder les classiques, selon les besoins du jour. Et c'est sur la question Shakespeare qu'il fait sa démonstration.

Je crois que sur cette question, sur cet exemple, nous pourrions discuter avec toute la liberté possible, sans vouloir être unilatéraux.

Mais je dois dire que je ne suis ni un spécialiste de Shakespeare, ni un de ces pions que nous a dénoncés M. Jessner. L'essentiel de son point de vue, celui qui nous a tous frappés était celui-ci, qu'il préconisait la déformation de la vérité humaine incluse dans l'œuvre de Shakespeare en faveur d'une conception politique et sociale que l'on peut donner selon l'esprit de notre temps à l'œuvre de Shakespeare. Je dis que le point de vue selon lequel Hamlet put être considéré comme un redresseur de torts, comme un réformateur social, est bien critiquable, parce que c'est méconnaître le dilemme tragique qui est l'essence humaine du drame.

M. Jessner nous avait donné comme exemples deux manières de traiter Shakespeare. Celle de Garrick, le grand tragédien anglais, et celle des Schlegel, les traducteurs romantiques de Shakespeare en allemand. Il s'autorisait de cet exemple de deux interprétations différentes pour exiger une nouvelle révision de Shakespeare, une nouvelle interprétation, une nouvelle accommodation, selon l'esprit du temps. Il invoquait une tradition pour combattre la tradition shakespearienne et le texte authentique de l'auteur.

A la vérité, ses exemples ne sont pas très valables parce que Garrick a été un mutilateur du texte ; c'était le metteur en scène déchaîné, tel qu'il nous effraie aujourd'hui, c'était l'homme qui avait joué Shakespeare en veston, car il jouait Macbeth en perruque avec l'épée et en habit à la française. Et chez lui, ces mutilations du texte, faites au nom d'un esprit moralisateur et étriqué ont été des choses horribles, tandis que les Schlegel ont été grands parce qu'ils ont restitué un Shakespeare authentique.

Bien mieux, je considère que le fond humain et que l'essence artistique des grands chefs-d'œuvre, qu'ils soient de Shakespeare ou qu'ils soient français, est absolument accessible au spectateur moderne et que le texte doit être respecté dans toutes ses parties.

Je dis qu'on trouve une masse populaire sensible, vibrant

à l'appel des grandes œuvres impérissables et qui ne sont que très peu entamées, que très peu altérées par le temps.

Je vous citerai deux exemples. A Berne nous avons eu Shakespeare joué, sinon dans le texte, du moins dans une traduction absolument exacte et qui a eu la plus immense portée sur la foule populaire et sur les invités de tous les pays.

D'autre part, on a parlé de Tairoff ici à propos des mises en scène russes ; eh ! bien, Tairoff a su réaliser en Russie et dans d'autres pays une sorte de miracle en jouant la *Phèdre*, de Racine en alexandrins russes, bien qu'il considérât Racine comme un poète français suranné et subordonné à des conditions ethnologiques et historiques spéciales, il l'a interprété avec une compréhension, une ferveur et une portée vraiment extraordinaires.

Donc ni coupures ni additions non plus : de l'inconvénient des additions, M. Firmin Gémier a donné un exemple probant. Je me résume par une revendication toute banale mais résolue pour le maintien des textes des grands écrivains, des grands classiques parce qu'ils possèdent une vitalité qui résiste à l'usure du temps et même aux malheurs des temps. (Applaudissements.)

M. TRALOW, régisseur en chef. — Je crois qu'il y a une certaine différence entre les problèmes du théâtre français et du théâtre allemand. Le théâtre français a toujours eu surtout le soin de la forme et s'est peu inquiété de la représentation caractéristique d'une époque ou d'une autre.

Les Allemands, en général, comprennent par « théâtre classique » autre chose. Il est difficile de faire des remarques qui conviennent à la fois à deux écoles si différentes.

Maintenant réfléchissons que chaque génération juge les œuvres avec son éducation personnelle. Il est certain qu'un lecteur de *Werther* à l'époque de Goethe était tout à fait autrement influencé par cette œuvre qu'un lecteur de l'année 1930. Chaque lecteur comprend différemment le roman qu'il lit.

Eh bien ! de même, chaque époque comprend à sa manière les œuvres dramatiques anciennes.

Sans doute la volonté de l'auteur devrait prévaloir, mais je pense qu'elle est souvent problématique ; et dès lors le mieux n'est-il pas que le metteur en scène remanie la pièce et l'arrange d'après une idée personnelle ; car appartenant à l'époque dans laquelle il vit, l'idée qu'il représente sera nécessairement celle que ses contemporains pourront comprendre.

Une représentation classique, pour être belle, devrait nous donner l'impression d'être la première d'une œuvre tout à fait nouvelle. Alors pourquoi essayer de représenter la pièce comme on l'a fait à l'époque de Racine ou bien de Shakespeare ? On n'a jamais su avec précision comment on jouait à cette époque-là ; on ne peut retrouver exactement la manière ancienne. Il vaut donc mieux partir d'une idée actuelle et influencer dans ce sens la pièce elle-même. (Applaudissements.)

La séance est levée à midi 20.

à 14 h. 30

Auteurs dramatiques et compositeurs

PRÉSIDENCE : *Johannès Tralow* (dramatiques), *Rob. Muller-Hartmann* (lyriques).

Collaboration des Auteurs et Compositeurs avec les théâtres étrangers, les traducteurs et les adaptateurs.

1) *Auteurs Dramatiques*. — Nécessité pour les auteurs dramatiques de collaborer avec les autres corporations du théâtre, et moyens d'assurer cette coopération. Facilités

que la S.U.D.T. peut donner aux auteurs pour entrer en relations avec des traducteurs et des adaptateurs de choix.

2) Compositeurs. — Moyens de faciliter les relations entre les compositeurs de tous les pays et les auteurs dont l'inspiration peut cadrer avec celle de tels ou tels musiciens. Dispositions à prendre par les compositeurs pour faciliter la compréhension entre eux et les chefs d'orchestre et collaborateurs étrangers.

M. LE PRÉSIDENT. — M. Fulda est malheureusement empêché d'assister à ce Congrès, ainsi que M. Méré, président de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques français.

Par contre, nous avons le très grand plaisir de saluer M. Tristan Bernard. Ce sera M. Paul Brown qui se chargera du rapport allemand, à la place de M. Méré; M. Hirschmann, vice-président de la Société des auteurs et compositeurs français, parlera au nom de la délégation française.

M. TRISTAN BERNARD. — J'aurais bien voulu prendre la parole en allemand; j'ai appris l'allemand pendant douze ans au lycée; on m'a enseigné que, dans la plupart des phrases allemandes, il fallait mettre le verbe à la fin; je sais cela, mais je ne sais pas quel est le verbe qu'il faut mettre à la fin. Alors, je m'exprimerai tant bien que mal en français.

Depuis que la *Société Universelle du Théâtre* a été fondée par Gémier, la question qui se pose surtout pour les auteurs, que je suis chargé de représenter ici, est toujours la même; c'est la question de la traduction.

Depuis qu'il y a des pièces de théâtre et qu'on les fait représenter dans des pays étrangers, que cela soit pour vous ou que cela soit pour nous, nous sommes soumis à tous les aléas de la traduction. Encore, entre la France et l'Allemagne, cela va assez bien parce qu'il y a entre les deux peuples, comme entre les autres peuples de l'Europe centrale et la France, une espèce de parenté d'éducation qui fait que nous nous traduisons mutuellement assez facilement.

Il n'en va pas toujours de même avec l'Angleterre et l'Amérique. Il existe entre eux et nous une sympathie et cette sympathie est quelquefois trahie par de mauvaises traductions.

J'ai un souvenir personnel que j'ai déjà raconté en différentes circonstances, mais comme vous ne le connaissez pas et que j'ai remarqué que le meilleur moyen de varier le sujet d'une causerie était de changer d'auditoire, je puis vous raconter cela comme je l'ai raconté ailleurs.

Il y a environ une trentaine d'années, on représentait une pièce de moi à Londres. C'est une pièce qui avait eu un succès assez considérable à Paris, au Palais-Royal.

Je suis arrivé un soir à Londres entre cinq et six heures et me suis rendu au théâtre où l'on devait donner la première de ma pièce. J'ai eu toutes les peines du monde à me faire comprendre, parce que, si je ne sais pas l'allemand, je sais encore moins l'anglais. Il arrive ce phénomène assez curieux que, quand j'arrive à Londres, par exemple, je ne trouve que des mots allemands, de même que, quand j'arrive à Berlin, je ne trouve que des mots anglais.

Je me suis rendu tout de même au théâtre et j'ai vu le directeur et les principaux artistes. Nous nous sommes parlé par signes et on a fini par me faire comprendre que le traducteur de la pièce allait arriver et que je pourrais avoir avec lui une conversation profitable. Il est arrivé un homme énorme avec un grand nez, des yeux terribles; il m'a regardé fixement et m'a dit: « Quand vous arrivez? » Alors, j'ai commencé à concevoir des craintes assez sérieuses pour la traduction de ma pièce.

Le soir, la représentation a eu lieu sans encombre. Les spectateurs avaient l'air d'écouter et le spectacle n'était

pas troublé par trop de rires; c'était pourtant une pièce comique.

A la fin de la représentation, j'ai été très étonné parce qu'on n'est pas venu annoncer l'auteur. Alors, des personnes gentilles qui étaient avec moi ont dit: « Mais, vous savez, à Londres, cela ne se fait jamais. » J'ai pris cela pour argent comptant et puis je suis allé souper avec ces personnes; ce fut le meilleur moment de la soirée.

Quelques jours après, je suis retourné au théâtre où se jouait la pièce et, dès le vestibule, j'ai entendu les rires de la salle. Alors je suis entré avec satisfaction dans la salle. Mais c'était une autre pièce qu'on jouait.

J'ai donc souffert beaucoup des mauvaises traductions.

A vrai dire, le problème est très compliqué. Il ne faut pas seulement, quand on traduit une pièce, connaître la langue d'origine et la langue de translation parfaitement, il faut encore connaître la langue de théâtre et ce n'est pas du tout la même chose.

J'en ai fait l'expérience quand, pour mon vieil ami Gémier, j'ai traduit une pièce latine de Plaute. Je me suis remis pour cette occasion au latin, mais en approchant du texte de Plaute, j'ai vu que je n'avais pas beaucoup appris le latin malgré mes diplômes; et pourtant, au bout d'un certain temps, ayant le texte latin de Plaute d'un côté, le texte français du latiniste Patin de l'autre, je me suis aperçu que ce brave homme (je parle de Patin), qui savait très bien le latin et qui savait aussi très bien le français, ignorait complètement la langue du théâtre. Instinctivement, quand on écrit pour être entendu, on place en valeur le mot principal de la phrase. Or le mot qui était merveilleusement en valeur dans la pièce latine de Plaute, se perdait complètement dans la traduction française.

C'est à ce moment que je me suis aperçu que, traduire une pièce, cela n'était pas aussi simple qu'on le croyait. Malheureusement, tant en France qu'en Allemagne et que dans tous les pays, il règne un préjugé contre le texte de la pièce. Les directeurs ne se doutent pas de l'importance que peut avoir le texte d'une pièce.

J'ai fait jadis un article où je parlais de l'auteur que j'appelais « le textier ». Eh! bien, quand on répète une pièce, il y a le metteur en scène, il y a l'électricien, il y a le machiniste, il y a le tapissier et, dans un petit coin, il y a le textier.

Je me rappelle avoir assisté à une répétition d'une de mes pièces sans qu'il me fût possible de placer un mot. Pourtant, il m'arriva deux ou trois fois d'être pris à partie par le metteur en scène qui me regardait et qui me disait: « Il faudrait un petit peu de texte là. »

Alors j'allais dans la régie et je faisais docilement le petit bout de texte nécessaire.

Voilà donc à quoi nous sommes soumis quand nous faisons des pièces de théâtre.

Eh bien! ce qui m'a attiré spécialement, en dehors des vieilles sympathies que j'ai pour Gémier, ce qui m'a attiré à la Société Universelle, c'est de voir toute l'importance que cela aurait pour nous, auteurs français, allemands, anglais, auteurs de tous les pays, d'être mis en rapport directement les uns avec les autres de façon à pouvoir nous soutenir non pas contre le public, mais contre beaucoup de nos collaborateurs.

J'ai eu des pièces jouées en Allemagne et notamment il y a trois ou quatre ans, une pièce jouée à Berlin qui s'appelait en France « **Le perdreau de l'année** ». Cela a été joué par un très bon acteur; je ne le nommerai pas. Le sujet de la pièce était un Monsieur qui séduisait successivement deux femmes et qui, au troisième acte, ne séduisait pas la troisième, contrairement à l'attente du public. Mais le comédien qui jouait ce rôle a pensé qu'il était tout à fait anormal qu'il ne pût pas séduire la troisième; alors, il a changé le dénouement de ma pièce sans me le dire et la pièce que j'ai vue à Berlin ne ressemblait pas à celle que j'avais vue à Paris.

A ce moment, j'ai senti qu'il y avait un grand rapprochement possible entre les auteurs français et les auteurs alle-

mands, parce que j'ai constaté que, très souvent, nous sommes aussi maltraités à Berlin qu'à Paris.

Dans ces conditions-là, nous n'avons qu'une chose à faire, c'est de nous voir le plus souvent possible.

Dans ce Congrès, on discutera diverses questions; je suis sûr qu'on arrivera à de très bons résultats. Mais le grand résultat, c'est de se voir, c'est de communiquer ensemble.

Quand j'ai rencontré les auteurs allemands, notamment à Berlin il y a quatre ans et depuis à Vienne, je leur ai dit: « Nous sommes à votre disposition en dehors de toute question d'argent. Quand vous aurez une pièce qui vous plaira, donnez-nous en communication pour qu'elle soit représentée avec le plus de respect possible et aussi avec le grand désir de voir cette pièce produire le même effet en France qu'elle en a produit en Allemagne.

Dans la question de la traduction d'ailleurs il faut tout de même qu'il y ait une espèce de trahison. On a toujours dit que le traducteur était un traître; mais très souvent, le traducteur a raison d'être un traître. Il faut que le traducteur soit un traître intelligent, c'est-à-dire qu'il dise à un moment donné: il s'agit de produire sur les spectateurs de mon pays l'effet que mon confrère a voulu produire sur les spectateurs de son pays. C'est à moi de prendre une espèce d'initiative pour trouver l'équivalent de cet effet.

Vous comprenez que ce sont là des questions très délicates, très difficiles et qu'il ne faut pas laisser faire les traductions par le premier venu.

Moi, je parle de ce qui se passe chez nous. Nous avons vu des pièces avoir de très grands succès, particulièrement des opérettes américaines avoir des succès interminables. Certainement les droits d'auteur ont été considérables, ce sont des droits d'auteur qui se chiffrent à cinq millions de francs presque; mais quand je pense à la somme, importante, c'est entendu, mais tout à fait disproportionnée qu'ont touchée les traducteurs français, je dis qu'il y a tout de même là un petit scandale.

Toutes ces questions-là, ce sont des questions qui regardent étroitement la Société des Auteurs, et j'ai commencé à m'en occuper; je continuerai parce qu'il se trouve maintenant que je suis au déclin de la vie; eh bien! la meilleure chose que j'aie à faire, c'est tout en m'occupant de temps en temps de mes intérêts particuliers, de m'intéresser aux intérêts généraux simplement par amour du jeu, amour de ce sport, c'est-à-dire la dramaturgie que je pratique depuis trente-cinq ans.

C'est dans ces sentiments, Mesdames et Messieurs, mes chers amis, que j'ai voulu ouvrir cette nouvelle séance de débat de la Société des Auteurs. Non seulement je suis très content de prendre part à cette discussion, mais j'ai vu là l'excellente occasion de venir dans votre belle ville de Hambourg que je ne connaissais pas et que je ne fais qu'admirer depuis ce matin. Voilà encore un avantage des Congrès qu'il ne faut pas négliger. (*Applaudissements.*)

M. HIRCHMANN. — Je vous apporte le salut de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques Français, en même temps que les excuses de notre président, Charles Méré, retenu par deux Congrès à Budapest et obligé de revenir précipitamment à Paris. Il n'a pu, à son grand regret, venir assister au Congrès de la *Société Universelle du Théâtre*.

J'ai suivi avec beaucoup d'intérêt ce matin la discussion qui a eu lieu à propos des metteurs en scène, et j'estime que cette discussion peut s'élargir et venir jusqu'à nous, puisque les auteurs sont intimement liés au travail des metteurs en scène.

En écoutant les prétentions de certains metteurs en scène ce matin, en écoutant le spirituel discours de notre excellent ami Tristan Bernard, vous pourriez croire que la situation des auteurs français est une situation absolument lamentable. Je ne la vois pas sous un jour aussi noir et je vais me permettre de répondre à mon cher ami.

J'aperçois M. Alphonse Franck que vous connaissez tous; j'ai eu l'honneur d'être joué chez lui; il nous livrait son

théâtre. Il laissait l'auteur avec le metteur en scène et l'auteur était maître absolu de diriger sa pièce. Je puis vous citer cet exemple pour vous montrer qu'en ceci, nous avons tout de même encore quelque initiative dans le travail de la mise en scène.

Tant que les conventions de Berne régiront les conventions d'auteurs, un auteur est absolument libre. Grâce aux lois qui lient les pays qui ont signé cette convention, la question ne se pose pas. Je ne vois pas d'auteurs à qui on imposerait une mise en scène s'ils ne voulaient pas l'accepter.

M. TRISTAN BERNARD. — J'estime que, si les auteurs étaient soutenus autant qu'ils ont droit de l'être, ils ne devraient même pas se trouver dans la nécessité de regimber contre des fantaisies de directeur: la volonté de l'écrivain devrait s'imposer, sans même qu'il eût à montrer les dents.

M. GOLDBAUM prend la parole. — Je m'excuse de parler au nom de M. Fulda empêché.

Je me plains surtout des décisions qui ont été prises en France l'année dernière, à propos des contingentements. Ces contingentements, vous le savez, sont destinés à empêcher, à limiter l'introduction des pièces étrangères dans les différents pays. Les mesures les plus draconiennes ont été prises, surtout par l'Italie qui introduit des œuvres dramatiques étrangères dans une proportion de 50 o/o, et aussi par la France.

Je suppose que cette crainte devant l'introduction des pièces dramatiques étrangères est surtout causée par la peur d'une trop grande emprise et d'une invasion des pièces américaines dans les différents pays. Ce seront des mesures destinées à protéger tous les pays d'Europe contre l'américanisme.

La décision qui a été prise en France ne répond pas du tout aux conceptions modernes ni au goût de l'époque. Dans la question du libre échange artistique l'Allemagne n'a rien à se reprocher. Il n'existe pas dans le monde entier un public plus accueillant qu'en Allemagne pour les œuvres étrangères.

Je crois, d'ailleurs, que le danger américain peut à peine être évité, puisque déjà en France, à Paris, les Américains, pour jouer leurs pièces, commencent à acheter des théâtres. (*Applaudissements.*)

Mme FILOTTI. — Je commencerai par lire en langue roumaine le vœu de la Société des Auteurs Dramatiques Roumains; ensuite je ferai un résumé en traduisant les desiderata de la Société dont je suis le porte-parole.

(Mme Filotti lit le texte roumain.)

Mesdames et Messieurs je viens de vous lire dans ma langue maternelle le communiqué de la Société des Auteurs Dramatiques Roumains dont je suis le porte-parole.

Voici de quoi il s'agit.

La Société des Auteurs Dramatiques Roumains soulève la question du sort réservé aux auteurs dramatiques qui, appartenant à la catégorie des petits pays, n'ont pas la chance d'être traduits en d'autres langues ni le bonheur d'être joués dans d'autres pays.

Que ceci soit dit, sans vouloir considérer les causes de cet état de choses, sans vouloir regarder de plus près ce qui est dû à la situation géographique peu centrale, à la langue peu répandue, à la valeur littéraire des productions respectives, ou tout simplement à la réclame commerciale de certaines entreprises directement intéressées.

A l'appel de la Société des Auteurs Dramatiques Roumains, se sont associées les Sociétés similaires de Pologne, Tchécoslovaquie, Yougoslavie, Grèce et Portugal. Il s'est tenu récemment à Budapest un Congrès International des Auteurs Dramatiques. Cette question est d'un ordre vital; on se permet donc de la soumettre d'y revenir et de la soumettre ici à la discussion d'autant plus qu'elle se trouve inscrite à l'ordre du jour de nos débats.

La Société des Auteurs Dramatiques Roumains attire amicalement l'attention sur le fait que cet état anormal de claustration où se trouvent certaines littératures dramati-

ques dans les limites des pays respectifs peut engendrer une suffocation progressive.

La Société des Auteurs Dramatiques Roumains pense donc utile de demander à la S.U.D.T., en tant qu'organisme capable de le faire, de prendre les mesures nécessaires pour établir d'une façon normale la proportionnalité réciproque qu'elle demande en ce qui concerne l'échange de la production dramatique.

Pour aider au rétablissement de l'esprit d'équité internationale dans la représentation des œuvres traduites d'une langue dans une autre, la Société des Auteurs Dramatiques Roumains propose que les sociétés professionnelles des pays respectifs publient chaque année un bulletin en langue française et allemande, avec le sujet de toutes les œuvres dramatiques nouvelles jouées pendant l'année écoulée et contenant ensuite les extraits de la critique. Ce bulletin sera envoyé à toutes les associations professionnelles des autres pays composant la Fédération.

De cette façon, chaque auteur dramatique, traducteur, directeur de théâtre ou toute personne intéressée pourra prendre connaissance de la production théâtrale mondiale afin de pouvoir l'utiliser, selon ses besoins et ses appréciations personnelles et les nécessités générales.

De plus, les associations respectives se chargeront, à la demande des intéressés, de signaler les personnes capables de traduire dans les meilleures conditions en langue étrangère celle des œuvres contenues dans le bulletin qui aura intéressé un théâtre étranger.

De cette façon, la liaison entre les organisations sera plus étroite, la garantie d'un bon choix en ce qui concerne les pièces, et les intérêts spirituels des petits pays seront reconnus, intérêts qui d'ailleurs sont d'accord avec ceux de toutes les autres nations.

Je prie chaleureusement le Congrès d'approuver et de résoudre pour l'intérêt commun cette importante question qui fait l'objet du vœu de la Société des Auteurs Dramatiques Roumains. (*Applaudissements.*)

M. FIRMIN GÉMIER. — Je vous demande pardon ; je suis moins qualifié que mes camarades de la Section des Auteurs Dramatiques de la *Société Universelle du Théâtre* pour parler de cette question posée par la Société des Auteurs Roumains ; mais je dois dire que l'appui qu'elle nous demande entre tout à fait dans les vues et les principes de la *Société Universelle du Théâtre*.

Nous nous efforçons d'avoir — c'est très difficile encore — l'esprit international qui considère que toutes les patries sont égales. Par conséquent, le vœu des Auteurs Roumains et des autres petites nations de l'Europe centrale me semble tout à fait légitime.

Encore une fois, je ne suis que directeur de théâtre, je ne suis pas auteur dramatique, et il me semble plutôt que c'est la section des Auteurs Dramatiques qui doit prendre la défense de ses camarades roumains.

Evidemment d'ailleurs, ceci se lie à la question *traduction*. Je peux assurer la Société des Auteurs Roumains, et je ne veux pas prendre d'engagement officiel sans consulter mes camarades, je n'ai pas cette autorité, mais je puis, dis-je, assurer à la Société des Auteurs Roumains que nous serons heureux de l'appuyer de toutes nos forces dans les pays où nous avons des relations avec les sociétés d'auteurs et les sociétés de littérateurs, c'est-à-dire avec ceux qui sont susceptibles de traduire ou de faire jouer les pièces des auteurs des petits pays de l'Europe centrale.

Je voudrais profiter de cette intervention pour demander ceci :

Comment traduire les pièces de théâtre ? Comment défendre les auteurs de pièces contre des traducteurs tels que nous en connaissons de trop nombreux, des gens qui savent à peine une langue ou qui, la sachant, ne sont pas des auteurs dramatiques, qui, par conséquent, ne produisent pas eux-mêmes et qui se disent : « Nous allons traduire les pièces des autres et ainsi nous pourrions vivre largement. »

Il me semble que le parfait traducteur d'une pièce de

théâtre est un auteur dramatique de même talent, de même tempérament, de même esprit et de même valeur littéraire que l'auteur lui-même. Evidemment, cet auteur-là, c'est le traducteur idéal, et il est difficile à trouver. Alors que faire ?

Les sociétés d'auteurs, je crois, avaient pris des résolutions vagues et difficiles à tenir. On avait proposé par exemple, chez nous-mêmes, à la *Société Universelle du Théâtre*, de dresser une liste des auteurs dramatiques connus de nous, qui sont réputés pour savoir très bien les langues étrangères de certains pays. On devait leur dire : « Nous voudrions que les pièces de cette langue que vous connaissez bien soient traduites par vous. »

Peut-être n'avons-nous pas fait assez de publicité autour de cette question. Nous n'avons pas publié ces noms parce qu'il fallait y mettre de la discrétion.

Je crois que, cependant, cette initiative devrait être suivie. Et je vous assure que nous ferons tous nos efforts pour que les pièces soient traduites par des gens capables de les traduire. C'est une défense des auteurs dramatiques de tous les pays à entreprendre.

Maintenant, je dois dire qu'il faut évidemment ne pas gêner la production des auteurs nationaux. Nous ne pouvons pas les protéger contre l'invasion des pièces étrangères, cela n'est pas non plus dans nos principes ; il faut accueillir tout le monde et surtout il faut accueillir le talent, c'est-à-dire les œuvres de valeur et non les autres. S'il y a un contingentement à établir et qui, malheureusement, fait défaut, c'est le contingentement contre la médiocrité. (*Applaudissements.*)

Vous m'applaudissez, mais j'aimerais mieux — c'est très difficile, je le sais bien — qu'on me donnât les moyens d'établir ce contingentement, du moins cette sauvegarde. Je crois vous mettre un peu sur la voie quand, entre nous, pour ne pas désobliger des hommes de talent, je dis qu'on devrait commencer sérieusement soit dans les sociétés d'auteurs, soit dans les sociétés littéraires et les associations de la critique de tous les pays, à établir des listes d'auteurs qui accepteraient de traduire telles pièces de certaines langues étrangères qu'ils connaissent.

C'est un vœu qui a été fait par notre *Société Universelle du Théâtre*. Mais jusqu'ici il n'a pas été réalisé. Que voulez-vous ? Il faut beaucoup de temps pour accomplir les meilleures choses. Nous sommes au seuil d'une nouvelle Europe qui n'est pas encore faite, qui aura beaucoup de mal à se faire, mais qui se fera, surtout si nous pouvons compter sur les bonnes volontés sincères.

J'en reviens au vœu des Auteurs Roumains. Oui, je crois pouvoir dire aux sociétés d'auteurs des pays qui se trouvent opprimés et qui, évidemment ne le sont pas dans notre esprit, je crois pouvoir leur dire que le mal dont elles souffrent est seulement momentané. Nous pouvons leur donner cette assurance que nous sommes avec elles et vous pouvez dire, Madame, à la Société des Auteurs Roumains que nous sommes, nous, les serviteurs des sociétés d'auteurs, des grandes associations d'artistes, des associations de la critique ; nous sommes là pour leur rendre service ; nous serons à leur disposition pour être leur intermédiaire auprès des autres groupements dont leurs intérêts dépendent.

M. LE PRÉSIDENT (en allemand). — On vient de déposer la résolution suivante : « Le quatrième Congrès International du Théâtre, après avoir entendu le rapport de M. Goldbaum et les développements de M. Gémier, se prononce contre toute tentative de contingentement des œuvres dramatiques. »

M. HIRCHMANN. — Mesdames, Messieurs.

Je vous demande pardon de revenir à la tribune pour prendre la parole, mais il est évident qu'il faut conclure et je vais essayer de vous montrer comment il y a un malentendu sur la question du contingentement.

Le docteur Goldbaum se rappelle très bien que l'année dernière nous nous trouvions ensemble au Congrès de Madrid et que j'ai répondu au sénateur Morello, mal

renseigné, qui prétendait que les théâtres français fermaient leurs portes au théâtre italien. Vous vous rappelez cette intervention, mon cher M. Goldbaum, vous vous rappelez la question du sénateur Morello. Comme j'aime à répondre à des choses quelquefois assez vagues par des choses précises, je lui ai présenté le programme d'une semaine à Paris où on jouait : *Aida* à l'Opéra, *Cavalleria Rusticana*, la *Vie de Bohème*, la *Tosca*, *Paillasse*. Cela dans la même semaine. Voilà quelle a été ma réponse; par conséquent vous voyez qu'il n'était pas question de fermer le théâtre de Paris aux ouvrages italiens.

Sur la question du contingentement, je me permettrai de vous citer simplement ce qui se passait au mois de décembre à Paris dans la même semaine. On jouait à l'Opéra National la même semaine : *Le Chevalier à la Rose*, *Salomé*, *Lohengrin*, la *Walkyrie*. On jouait à l'Opéra-Comique *Tristan et Yseult*; on jouait au théâtre de la Gaîté Lyrique *Paganini*; on jouait au théâtre du Trianon Lyrique *La Princesse Czardas*; on jouait au théâtre Bataclan *La Veuve Joyeuse*; on jouait au théâtre Cluny *La Danse des Libellules*; on jouait au théâtre des Ternes *Rêve de Valse* et on jouait au théâtre des Arts *Les Criminels*.

Est-ce que vous trouvez que les auteurs étrangers sont boycottés à Paris quand vous lisez ces programmes?

Maintenant effectivement, dans les traités que nous avons passés avec l'Association des Directeurs de Théâtres, le mot contingentement a été prononcé. Mesdames et Messieurs, écoutez bien ce que je vais vous dire.

Nous avons demandé aux directeurs français, sur six pièces, d'en jouer deux françaises. Est-ce que vous trouvez que sur six pièces qu'on représente dans un théâtre, en demandant qu'on en joue deux françaises, nous avons l'air de boycotter les étrangers? La vérité, voulez-vous que je vous la dise, cher Monsieur, nous avons contingenté les Français; voilà ce qui s'est passé; ce n'est pas vous que nous avons contingenté, c'est nous.

Ceci posé, je ne m'oppose pas du tout au vœu de M. Goldbaum.

M. TRISTAN BERNARD. — Je crois qu'on place la question sur un terrain qui n'est pas le bon, quand on dit par exemple : nous allons jouer à Paris un certain nombre d'auteurs étrangers en les contingentant ou en ne les contingentant pas. Mais ce n'est pas la question ! Si nous restons sur cette question, nous n'arriverons à rien de bon; il faut voir cela à un autre point de vue.

Je ne verrai jamais, moi, auteur français, aucun mal à ce que les héritiers de Wagner touchent les droits qui leur reviennent, ou bien M. Richard Strauss, pour qui j'ai une grande admiration. Je ne cesserai jamais un inconvénient à ce qu'un auteur étranger vienne toucher à Paris les droits que nous y touchons.

Malheureusement, ce n'est pas toujours ce qui se passe. Il faut distinguer entre les droits qui reviennent à des auteurs et les droits qui reviennent à des marchands de pièces. Ce n'est pas la même chose. (*Applaudissements.*)

Voilà la grosse différence. Vous comprenez que, quand je parlais tout à l'heure de *Rose-Marie*, jouée trois ou quatre ans à Paris et qui a rapporté quatre ou cinq millions de droits, est-ce que vous croyez que ces droits sont allés aux auteurs? Non! Ils sont allés à des marchands de pièces; ce n'est pas du tout la même chose. Vous comprenez qu'un marchand de pièces a, pour se défendre, des moyens qu'un auteur n'a pas. Un auteur est un être inquiet, nerveux, qui pense à sa pièce; il n'a pas les qualités commerciales que peut avoir un marchand de pièces.

J'ai parlé des directeurs tout à l'heure et je parle encore des directeurs, avec d'autant plus de liberté que, parmi les directeurs, je vois Gémier, je vois Franck, qui sont véritablement des hommes de théâtre. Malheureusement, il n'en est pas de même pour tous. Le grand danger du théâtre, je vais vous le dire, c'est que, entre l'auteur-producteur et le spectateur-consommateur, il y a un intermédiaire qui, la plupart du temps, est incom-

pétent. (*Applaudissements.*) Et non seulement il est incompetent, ce qui serait déjà assez grave, mais il se croit compétent.

Qu'arrive-t-il? Nous autres auteurs, vous Hirschmann, moi, nous sommes arrivés au rang que nous occupons par une sélection régulière, parce que nous avons travaillé, nous avons eu des œuvres qui ont eu des succès; alors le rang que nous occupons est un rang légitime, tandis que je rechercherais les raisons qui amènent la plupart du temps un directeur à un fauteuil directorial; c'est simplement le hasard des relations financières. Eh bien, nous sommes séparés du public par des intermédiaires incompetents. La question se borne à cela et si vous n'avez pas en vue ce principe, toutes les résolutions que vous prendrez, ce seront des résolutions précaires. Voilà simplement ce que je voulais dire. (*Applaudissements.*)

M. l'intendant LÉOPOLD SACHSE. — Ce serait un péché d'omission de ma part de ne pas rappeler ici ce que je disais il y a deux ans à la délégation italienne.

Je lui ai signalé que la tendance de son pays allait empêcher la musique étrangère de pénétrer en Italie.

Je me rallie aux principes exposés par M. Gémier: le seul contingentement valable, c'est celui de la valeur. Il faut exclure la médiocrité.

Donc, je me prononce en faveur de la résolution; j'en demande le vote; mais je demande en même temps que, dans le procès-verbal des séances, il soit noté qu'il y a deux ans déjà j'avais protesté contre les abus signalés.

M. LE PRÉSIDENT. — Je propose maintenant de voter au sujet de cette résolution: « Le quatrième Congrès International du Théâtre ayant entendu le rapport de M. Goldbaum et le développement connexe de M. Gémier, se prononce contre toute espèce de contingentement d'œuvres dramatiques.

Nous avons à prendre des décisions extrêmement graves et il s'agit de savoir qui doit et qui peut voter. Il est évident que, si nous avons des congressistes bénévoles, au titre de membres particuliers de la *Société Universelle du Théâtre* du groupe allemand, nous ne pouvons pas les considérer comme des délégués officiels. A mon avis, ne doivent prendre part au vote que les délégués officiels des délégations des unions respectives, car nous allons pouvoir changer complètement les votes si nous donnons le droit de vote aux auditeurs particuliers, même s'ils font partie de la *Société Universelle du Théâtre*.

M. LE PRÉSIDENT reconnaît le bien fondé de la remarque de M. Marcilly.

La résolution est votée.

M. NICKEN RONGREN prend la parole (en finlandais). — J'ai suivi les débats avec un grand intérêt, étant le seul représentant des pays du nord. Mais toutes ces questions présentent une difficulté en ce qui concerne l'introduction des pièces étrangères en Finlande. Il est fâcheux que les auteurs étrangers ne répondent pas à nos lettres. Les auteurs sans doute s'intéressent à leurs pièces comme à leurs enfants, mais ils ne s'intéressent pas à la représentation de leurs pièces, ils ne s'intéressent même pas à la question de savoir si leurs pièces seront vendues. Nous avons joué par exemple les pièces allemandes, anglaises et françaises. Avec les Allemands, tout marche sur des roulettes; mais avec l'Angleterre et la France, cela ne marche pas du tout.

La question n'est pas arrangée. Nous avons joué *Tristan Bernard*, *Paul Raynal*, *Achard*; mais nous voudrions ne pas être toujours obligés de traiter avec les agences; nous préférierions traiter directement avec les auteurs.

Notre pays est petit, les théâtres suédois et finlandais sont subventionnés par le Gouvernement. Il n'y a pas d'entreprises privées. Ce serait une grande faveur pour nous si les sociétés des divers pays qui sont ici déléguées voulaient bien entrer directement en rapports avec nous. Nous voudrions bien acheter des pièces à ces sociétés, mais je n'ai jamais pu obtenir, en m'adressant à un auteur, une copie de sa pièce.

Il serait pratiquement utile de lever cette difficulté avec

les Français qui sont ici. Les Français ont tout intérêt à sauvegarder leurs propres intérêts.

En Angleterre, c'est la même chose; j'ai fait l'expérience avec un auteur anglais qui était en même temps lui-même directeur de théâtre, et qui devrait être un homme pratique; je lui ai envoyé plusieurs lettres, il ne m'a pas répondu.

J'espère que les délégués de ces deux pays, et surtout les Français, puisque, en somme, il y a ici peu d'Anglais, seront assez aimables de prendre à cœur cette demande et voudront bien se mettre directement en relations avec moi. (*Applaudissements.*)

M. HIRCHMANN. — Je voudrais répondre au délégué de Finlande.

Monsieur, quand les auteurs français ne répondent pas, c'est qu'ils s'adressent à leurs agents; c'est eux-mêmes qui l'ont décidé. Il y a des auteurs qui traitent leurs affaires directement et il y a des auteurs qui les font traiter par leurs agents; c'est à la volonté de chacun; la société ne peut pas leur imposer une obligation.

M. CÉLESTIN JOUBERT. — Je suis le délégué de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, dont j'ai eu l'honneur d'être Président pendant trente années et dont je suis aujourd'hui le Président d'honneur.

J'ai une excuse à vous présenter: c'est de ne pouvoir m'exprimer dans votre langue nationale, mais je vais mettre en pratique le précepte de Tristan Bernard et parler selon sa formule, l'allemand tel qu'on le parle, c'est-à-dire en m'exprimant en français. Je me comprendrai mieux moi-même.

Nous avons assisté, on vous l'a dit tout à l'heure, au Congrès de Budapest, à ce Congrès qui comprend une Fédération des droits théâtraux et une Fédération des droits non théâtraux, réunies toutes deux dans une Confédération.

Diverses questions ont été traitées, à peu près comme ici.

Le tout, en somme, est de nous bien entendre, de nous expliquer, de nous rapprocher, de nous voir, car, quand on se voit, on se connaît mieux.

En cela, je ne puis qu'approuver l'idée qu'a eue Gémier en créant la *Société Universelle du Théâtre*, qui rapproche tous les hommes de théâtre, qui leur permet de se voir, comme je viens de le dire, de se consulter. De là, sortiront évidemment des conséquences logiques. Car dès que vous vous trouvez en présence de problèmes, il suffit que les intéressés les étudient ensemble, d'après des principes dont ils conviennent entre eux, pour que nécessairement l'on arrive à d'excellentes conclusions. C'est le souhait que je formule au nom de ma Société. (*Applaudissements.*)

M. A. HONEGGER. — Ce que j'ai à dire surtout, c'est que la situation des compositeurs français est déplorable, à l'étranger comme en France.

M. VICTOR LARBEN demande des mesures de protection pour les œuvres des compositeurs français.

M. FLORENT SCHMITT appuie cette demande.

M. l'intendant Léopold SACHSE. — Voici le texte de la résolution présentée: « La résolution adoptée à l'unanimité contre tout contingentement d'œuvres dramatiques vaut également en ce qui concerne toutes les œuvres musicales ou lyriques. »

M. ANDRÉ MAUPREY. — Mesdames, Messieurs,

Je rappellerai simplement au sujet de cette résolution ce qu'a dit Gémier tout à l'heure. Il n'y a qu'un facteur qui puisse légitimer les contingentements, c'est la valeur des œuvres, et ceci est vrai aussi bien en ce qui concerne les œuvres lyriques que les œuvres dramatiques. Il est bien entendu, comme le dit M. Honegger, qu'il faut protéger les œuvres de valeur contre la médiocrité; mais je ne crois

pas que la résolution proposée par notre ami Sachse vienne infirmer ce qu'a dit M. Honegger. Au contraire, il faut que les œuvres de valeur soient protégées. Mais en matière d'art, il ne faudrait pas confondre protection avec protectionnisme. Le contingentement n'a jamais servi que les œuvres médiocres! (*Approbations.*)

M. VICTOR LARBEY. — J'accepte de grand cœur ce que demande M. Sachse, mais en demandant qu'on protège tout de même les compositeurs. Les compositeurs sont les enfants malheureux de toutes les sociétés d'auteurs, parce qu'ils sont la minorité. Partout, dans tous les pays, les compositeurs sont moins nombreux que les auteurs; nous n'avons jamais voix au chapitre; cela, c'est général.

Eh bien! qu'on nous protège tout de même un peu; demandons aux auteurs de nous protéger si nous ne sommes pas assez grands pour nous protéger nous-mêmes.

La résolution présentée par M. Léopold SACHSE est votée.

HAMBURGER STADTTHEATER

PELLEAS ET MELISANDE

Musique de Claude Debussy

Chef d'orchestre : Gustave Cloez

Roger BOURDIN	<i>Pelléas</i>
Louis GUÉNOT	<i>Golaud</i>
Pierre DUPRÉ	<i>Arkel</i>
Raymond GILLES	<i>Le Médecin</i>
Yvonne BROTHIER	<i>Mélisande</i>
Mathilde CALVET	<i>Genièvre</i>
Niny ROUSSEL	<i>Le Petit Yniold</i>

Dimanche 15 Juin

11 heures

Visite de l'Exposition historique du Théâtre au Musée de l'Histoire de Hamburg, comprenant des gravures, livres de régie, billets de théâtre, projets de décors et maquettes. Cette exposition était complétée par plusieurs reproductions de mises en scène hambourgeoises modernes, notamment du décorateur d'Altona, M. Carl Gröning.

Midi

Ouverture de l'Exposition « La Décoration Théâtrale Moderne en Allemagne ».

Allocution de bienvenue par M. le Directeur de la Scène Joh. R. Meyer, président du « Kunstverein ». Visite de l'exposition qui contient principalement des œuvres des décorateurs les plus connus; projets de théâtres; innovations techniques; maquettes; masques scéniques.

A la fin de cette visite, M. Henri Clerc, vice-président de l'Union Française de la S.U.D.T. et président des Théâtres Ambulants de France, prit la parole pour dire son émerveillement de voir les progrès accomplis en Allemagne dans le domaine de la décoration théâtrale, et pour remercier les organisateurs au nom des délégués du Congrès.

15 heures. — Promenade sur l'Elbe à bord du bateau
« Hamburg » et visite des ports de Hamburg.

19 h. 30

HAMBURGER STADTTHEATER

AIDA

Musique de Verdi

Chef d'orchestre: Egon Pollak

<i>Le Roi</i>	Walter PRYBA
<i>Amneris</i>	Sabine KALTER.
<i>Aïda</i>	Maria HUSSA.
<i>Rhadamès</i>	Laurik MELCHIOR.
<i>Ramphis</i>	Hermann MAROWSKI
<i>Amonasro</i>	Hans REINMAR.
<i>Un messenger</i>	Hans HELK.
<i>Une prêtresse</i>	Martha GEISLER.

Lundi 16 Juin

à 10 heures

ORCHESTRE

PRÉSIDENT : M. Egon Pollak (Allemagne)

L'IRRUPTION DE LA TECHNIQUE DANS LA MUSIQUE

M. le Conseiller LEO KESTENBERG. — Le thème que je me suis proposé est de la plus grande actualité. Il m'a semblé que ce sujet devait être subdivisé en trois parties.

D'abord situation de fait actuelle. Ensuite aspect juridique de la question, et enfin mesures de protection, mesures prophylactiques, pour ainsi dire, à prendre contre la mécanisation grandissante de l'art musical.

Je me bornerai ici au premier point.

Le thème dont il s'agit s'appelle en allemand « einbruch » et peut être traduit de deux façons en français, d'une part « einbruch » signifie irruption, invention, envahissement, et d'autre part aussi, cambriolage.

J'entre dans le sujet théorique même, dans la question des rapports de la mécanique avec la musique. Je vous rappellerai que, dès la plus haute antiquité, l'expression musicale a dépendu de la technique matérielle. On dispose de certains instruments et une certaine virtuosité mécanique est nécessaire pour imiter et reproduire les bruits de la nature.

Au point de vue de l'acoustique aussi, les ressources techniques tendent à ruser avec la nature pour essayer de la dépasser en l'imitant.

D'abord les instruments imitèrent la nature, mais plus nous nous rapprochons du temps présent, plus nous constatons que les efforts se multiplient, qu'ils tendent à dépasser la nature. C'est ainsi qu'au XVI^e et au XVII^e siècle nous assistons à un mouvement très intéressant. Les instruments ingénieux se multiplient, les boîtes à musique qui essaient de produire un domaine de sons particuliers. Au XVIII^e siècle, ce qui paraît le plus intéressant, c'est la construction des orgues. Vous savez qu'à ce moment là on introduit dans les orgues le registre de la voix humaine, le registre de la flûte, des cloches, etc.

A la fin du XVIII^e siècle, on s'attache déjà à la reproduction de tous les bruits et cette passion de l'imitation ne nous étonne pas puisque l'époque fut celle de Vaucanson et de ses automates, comme vous le savez. Vous savez aussi que Mozart a dans certains de ses morceaux cherché à rappeler les bruits réels.

Le romantisme s'est occupé spécialement de perfectionnements techniques. Mais à vrai dire les efforts du romantisme allemand en technique ont tendu à exprimer le surnaturel, de supra-terrestre. Reprenant le vieux rêve de Pythagore, il voulait voir dans la musique une espèce de phénomène cosmique et astronomique, comme Pythagore qui avait parlé de la musique des sphères. A ce moment-là, grâce à la technique on essaya donc de produire des effets aériens et surnaturels, par exemple au moyen de la harpe éolienne, du cor magique, du cor merveilleux.

Les idées du romantisme ont été poursuivies par Schumann, Mendelssohn et Litz qui essaient de traduire l'idéal romantique de la sonorité.

De notre temps beaucoup de techniciens se sont consacrés à la reproduction des sonorités naturelles et à l'invention de sonorités nouvelles.

Si j'insiste sur cette histoire de la sonorité, c'est pour vous montrer que l'intervention de la technique mécanique dans l'art musical n'est pas un fait absolument nouveau. On ne peut donc pas parler, à vrai dire, d'une irruption, d'un envahissement de la technique.

Occupons-nous de la technique actuelle. Il y a là certains éléments matériels qui ont vraiment un caractère révolutionnaire. Observons l'ensemble de notre civilisation ; la technique nous domine, elle triomphe de l'espace et du temps, elle bouleverse toute notre vie politique et sociale. Il y a une prépondérance incontestable de la technique ; on ne peut pas le nier ; toute notre vie économique est « rationalisée » comme on dit aujourd'hui, c'est-à-dire mécanisée. Cela permet de raccourcir la durée du travail, et les conséquences sociales de ce fait sont incalculables. La machine est révolutionnaire et bouleverse toute notre vie.

Au point de vue de la musique, il est évident que les grandes lois de l'art menacent d'être renversées par la technique. Qu'il y ait irruption et envahissement de la technique, c'est un fait public et patent.

Voyons un peu quels sont les outils, les instruments de ce cambriolage.

Je les divise en trois groupes. Tout d'abord les disques ; en second lieu le radio, en troisième lieu le film parlant, le film sonore. Aucun de ces trois groupes d'instruments n'est indépendant ni complet en lui-même ; ils ne constituent pas un art proprement nouveau et autonome. Mais ce sont de simples moyens de transition.

Tout d'abord le disque. On peut dire que le disque lui, n'a pas cambriolé ; il était populaire depuis longtemps avant la guerre et il ne faisait en somme aucun tort à l'art ; c'était un moyen de diffusion et un moyen de conservation et tous nous sommes heureux de pouvoir réentendre encore la voix de Caruso au gramophone.

Le disque a eu cet avantage de créer une nouvelle branche de la science de la musique : la musique comparée. Si nous pouvons étudier chez nous les chants des peuples sauvages par exemple, c'est grâce au disque.

Ensuite, on a pu créer par le disque des archives musicales. A Berlin, on a constitué des archives municipales où on entasse les disques. A Paris aussi.

De même dans les écoles, le disque joue un rôle utile. Il est déjà très répandu également au point de vue de l'enseignement des langues. Le professeur interrompt son enseignement très souvent pour donner une leçon de phonétique au moyen du disque sur le gramophone.

Le désavantage du disque, c'est qu'il répand énormément de camelote dans le public et c'est cela qui lui rapporte ses grands bénéfices, précisément par le mauvais goût du public. Cependant on ne peut pas dire que le disque menace le concert ou l'opéra.

En second lieu, le radio. Le radio lui est agressif : il menace les concerts et les exécutions d'opéras ; d'autant qu'il présente cette caractéristique que sa position est assurée par le soutien, par l'appui de l'Etat, du moins en Allemagne. L'Etat fait cela pour conserver un certain niveau aux programmes.

Je ne défendrai pas toujours les programmes : ils ne sont pas toujours du meilleur goût ; mais néanmoins cette espèce de contrôle, cette surveillance de l'Etat est une garantie relative de la composition des programmes.

Si j'examine maintenant le sens de cette découverte au point de vue intellectuel, je dirai que le radio est une arme puissante dans la lutte de la civilisation, pour conquérir les campagnes, les pays éloignés des villes et qui n'ont pas le moyen de venir en ville pour écouter les concerts et les opéras.

C'est là un effet sociologique incontestable et cet effet sociologique du radio est plus grand que sa valeur esthétique. Il est caractéristique cependant que le radio croit pouvoir contribuer à donner plus d'intensité à la vie musicale. Mais je ne sais si cette prétention est justifiée.

Je crois aussi que l'instrument spécifique, typique du radio, n'est pas encore découvert. Il est possible, que nous en voyions les prémices dans des travaux récents qui essaient de produire les sons par l'électricité. Il est possible que ces travaux révolutionnent notre domaine et que cela convienne mieux que les instruments actuels ; cette tentative neuve de constituer de la musique rien qu'avec le mouvement de l'air est en somme une réalisation de la musique atmosphérique que demandait le vieux Pythagore, puis le romantisme.

Dans ce sens, l'Institut technique de Berlin qui porte le nom du grand physicien Henri Hertz, et aussi l'Ecole Supérieure de Musique, au point de vue esthétique, font des essais très remarquables.

En troisième lieu, le film parlant. Nous avons vu le disque, le radio, maintenant le film sonore.

Je dirai seulement que nous ne pouvons guère porter sur ce sujet un jugement définitif puisqu'il y a à peine un an qu'ont été lancés les premiers films parlants. Il faut donc être prudent. Il ne fait pas de doute pourtant que la diffusion du film sonore ne soit un danger, un péril pour les musiciens.

Constatons d'abord qu'en Allemagne nous avons 5.000 cinémas contenant 1.900.000 places, près de deux millions. Ces cinémas occupent ensemble 12.000 musiciens. Evidemment, il est douteux que ces chiffres énormes soient justifiés par le besoin réel.

Une statistique partielle portant sur quarante-cinq grandes villes nous donne les résultats suivants. Tandis qu'en 1925, il y a cinq ans, nous avions dans ces villes 936 cinémas ayant 417.000 places, nous en avons en 1930, 1.216 ayant 671.000 places. Dans la seule ville de Bochum en Westphalie, en 1925, il n'y avait que 5 cinémas ; aujourd'hui il y en a 22. A Essen, c'est encore plus effarant. En 1925, il y en avait 18 ; aujourd'hui il y en a 41. A Hambourg, l'évolution est encore maintenue dans des limites qu'on pourrait peut-être justifier par les besoins économiques et sociaux. En 1925, nous en avions 60, et maintenant nous en avons 67. A Berlin, c'est à peu près la même chose. En 1925, il y en avait 352 ; aujourd'hui, il y en a 386. Ici le changement est donc peu important.

Considérons maintenant les conséquences de l'introduction des films sonores par rapport aux orchestres.

Aujourd'hui, nous voyons que 450 cinémas ont congédié leurs musiciens et ont installé des appareils de films sonores, ce qui a fait perdre leur pain à 4.000 musiciens, c'est-à-dire à 33 o/o.

Il y a quelques semaines circulait dans la presse un communiqué prétendant que l'Intendant des théâtres de l'Etat prussien avait l'intention de participer à une entreprise de films sonores. Cela est impossible : les organismes gouvernementaux ne pourraient songer à cela que s'il s'agissait de servir un intérêt général, un intérêt social, et ce n'est pas le cas. Alors nous nous abstenons, le Gouvernement ne participera pas à la propagation du film sonore.

Revenons à l'orchestre. L'orchestre symphonique contemporain est né des œuvres de Beethoven et a été élargi et étendu par Wagner et Strauss qui ont multiplié les instruments et les exécutants. Mais nous devons bien nous dire

que, dans ce mouvement, un recul est possible ; il ne faut pas se faire l'illusion de croire que le nombre des musiciens et des instruments doit fatalement augmenter ; il se peut qu'un jour ou l'autre l'évolution aille dans un sens contraire.

Si nous voulons trancher la question au point de vue de l'art, même en étant justes pour toutes les ressources techniques de notre temps, il va de soi, et personne ne le contestera, que l'interprétation personnelle donne infiniment plus de nuances que la machine. Jamais la machine ne remplacera la personnalité humaine. (*Applaudissements.*) Ce qui constitue, en somme, la vie de la musique, c'est précisément le jaillissement de l'étincelle divine qui se transmet aux auditeurs. La musique doit parler d'homme à homme, d'âme à âme.

Il se peut que la technique élargisse son horizon esthétique, mais provisoirement elle n'est qu'une mauvaise copie.

Eh bien ! tout en présentant des avantages pour la diffusion de la musique dans les campagnes, toutes ces ressources techniques constituent en même temps un péril pour notre civilisation. Je l'ai dit récemment, je le répète ici.

Passons maintenant aux questions juridiques. Je serai plus bref.

Il faudrait essayer de formuler, de préciser la notion de l'exécutant et du reproducteur et essayer de préciser les droits respectifs des auteurs et des exécutants.

A ce sujet, je vous donnerai, comme modèle, une loi tchécoslovaque qui interdit l'exécution de la « camelote ». Par exemple, on a interdit une mauvaise reproduction de « La Fiancée vendue ».

De même, M. Richard Strauss a interdit qu'on reproduisit en film son *Chevalier à la Rose*. Lui-même avait fait un essai en dirigeant l'orchestre, mais l'expérience ayant été désastreuse, il a mis son veto.

Aujourd'hui, en Allemagne, on fait appel à l'Etat pour aboutir à une réforme dans ce sens.

Prochainement aura lieu un Congrès de musiciens qui s'occupera de cette question.

Pour conclure : comment pourrions-nous faire face au danger ? Comment endiguer ce flot de la mécanisation ? Il ne faut pas se dissimuler qu'on ne pourrait pas purement et simplement interdire ; défendre ne sert à rien ; il y a là un besoin démocratique auquel la technique répond et on ne peut pas négliger ni supprimer ce besoin de démocratisation.

Depuis vingt ans nous nous trouvons ainsi à un tournant de l'évolution musicale.

Les difficultés pratiques actuelles proviennent de la question des subventions publiques devenues nécessaires.

L'Allemagne fait de très grands sacrifices pour l'éducation musicale de son peuple. Subventions de l'Etat, subvention des villes sont nombreuses. Sur ces subventions, les orchestres touchent 28 1/2 o/o, les solistes 18 1/2 o/o. Dans les théâtres de comédie, les solistes ne touchent que 8 %. L'Administration retient 3,6 ; puis, il y a le personnel technique, 17 %.

Mais alors la question se pose de savoir si l'Allemagne pourra maintenir le grand nombre de ses théâtres ; nous sommes au regret de devoir communiquer que la Diète Prussienne et le Gouvernement ont décidé la liquidation d'un des Opéras de Berlin.

Vous serez pourtant unanimes à dire avec moi que l'art n'est pas un luxe dans la vie des peuples, et que c'est le devoir des gouvernements de soutenir l'art. (*Applaudissements.*)

La technique, quel rôle joue-t-elle dans la formation du goût musical chez le peuple ? Elle ne peut être qu'une auxiliaire. L'éducation musicale d'un peuple doit commencer par l'âme de ce peuple, par sa jeunesse qui seules pourront sauver, dans l'avenir, nos instituts musicaux.

En Allemagne nous avons dans notre peuple au moins un million de chanteurs et sur ce million nous avons 500.000 ouvriers qui font des sacrifices pour leur chant, qui

sont membres des sociétés de chant, qui achètent de la musique et font des sacrifices sur leur salaire médiocre. C'est là surtout ce qui est rassurant. (*Applaudissements.*)

M. l'Intendant LÉOPOLD SACHSE. — Cet après-midi, nous avons une séance très importante ; il s'agit des artistes dramatiques et lyriques. Je prie donc tous ceux qui s'intéressent à cette séance d'y venir assez tôt pour travailler. Nous enverrons une délégation de deux ou trois personnes au Pen Club pour le remercier de l'invitation très aimable que nous avons reçue. Mais il faut absolument profiter pour nos travaux du peu de temps que nous avons. (*Applaudissements.*)

M. VICTOR LARBEY. — Mon ami André Cadou vient de m'écrire. Il est empêché de se rendre à Hambourg à son grand regret. Il me charge de l'en excuser auprès de vous.

En son nom et au nom des congressistes français, je veux rendre un vibrant hommage au professeur Leo Kestenberg, pour le remarquable exposé qu'il nous a fait au sujet des dangers du film sonore, des disques et des machines parlantes. (*Applaudissements.*)

M. le Professeur LÉO KESTENBERG. — Je demande si quelqu'un de la délégation française veut prendre la parole au sujet du rapport que je viens de lire.

M. VICTOR LARREY. — Mon ami André Cadou vient de port du professeur Kestenberg intégralement.

(Le rapport est adopté.)

M. HENRI CLERC. — Je ne désirerai ajouter qu'un mot au rapport qui a été présenté et que l'on vient d'adopter. Je m'excuse de n'avoir pas demandé la parole avant l'adoption, mais j'estime qu'il y a dans le rapport que vous venez de lire une phrase qui, à mon sens, a une telle importance qu'elle doit dominer tout le débat et toute la suite des débats de ce Congrès.

Le professeur a déclaré que le théâtre lyrique surtout en Allemagne, du fait de la concurrence des industries qui se sont greffées sur le spectacle, était menacé, sinon d'une totale disparition, tout au moins d'une diminution considérable de ses manifestations. Il a signalé la disparition d'un opéra de Berlin.

Il a ajouté qu'étant données les circonstances présentes, les difficultés financières de l'exploitation des théâtres, la surcharge grandissante des frais, l'impossibilité de diminuer les tarifs de salaires, on était exposé à ne voir vivre le théâtre, lyrique surtout, que dans la mesure où l'aide gouvernementale le lui permettrait.

La situation est la même pour le théâtre français, avec cette différence que l'aide gouvernementale ou l'aide que donnent les villes au budget des théâtres est beaucoup moins importante, a toujours été beaucoup moins importante en France qu'en Allemagne.

A l'heure actuelle cette aide déjà si réduite accordée par les villes françaises, a tendance à diminuer encore. D'autre part, la situation budgétaire de tous les états de l'Europe (et ici ce n'est pas l'auteur dramatique qui vous parle, mais l'homme qui dans sa vie a pu étudier de très près les questions de finances publiques) la situation budgétaire de tous les états de l'Europe et de toutes les villes de l'Europe, est telle qu'il est à craindre que chaque année, les sommes consacrées au théâtre ne soient combattues énergiquement au sein des assemblées représentatives, et que par conséquent, ce qui permet seulement à l'heure actuelle au théâtre lyrique de subsister, n'existe plus demain.

Il ne faut pas nous faire d'illusions ; le danger qui menace le théâtre, je parle surtout du théâtre lyrique parce que c'est celui qui est le plus directement menacé, est double. Il existe à la fois du côté dont M. le Professeur parlait tout à l'heure, c'est-à-dire du fait de la concurrence créée par la musique mécanique sous ses diverses formes, et il existe peut-être plus gravement encore par les perspectives de réduction de subventions accordées au théâtre lyrique.

Je crois donc que ce problème devrait préoccuper d'abord, et en premier lieu, la *Société Universelle du Théâtre*. Par tous les moyens dont elle pourrait disposer, par toutes les unions existant dans les divers pays d'Europe, par ses sections de presse notamment, par ses sections d'information (et c'est là où l'on voit l'utilité de créer une société intercorporative et non pas une société dans laquelle ne soit représentée qu'une corporation particulière), la Société du Théâtre devrait se donner pour but de soutenir la lutte pour le maintien de cette participation des budgets d'états municipaux, à la vie des théâtres lyriques.

Nous avons assisté ici, nous autres Français, à une série de représentations lyriques qui nous ont émerveillés et qui, nous le disons très sincèrement, ont suscité chez nous une espèce d'envie. (*Applaudissements.*)

Si de telles manifestations devenaient impossibles, il est incontestable que notre art serait littéralement décapité ; je dis « notre » parce que, même pour les professionnels du théâtre dramatique, du théâtre parlé, nous sommes bien obligés de nous rendre compte, et nous constatons volontiers que, ce qui donne le plus grand prestige, le grand retentissement à l'art théâtral, ce sont les manifestations d'ensemble que permet le théâtre lyrique. (*Applaudissements.*)

M. l'INTENDANT LEOPOLD SACHSE. — M. le Professeur Kestenberg a dit dans son rapport que la preuve de la crise traversée en Allemagne par le théâtre lyrique, c'est qu'un grand théâtre lyrique et d'Etat fermera ses portes l'année prochaine. Eh bien, je dis qu'en dehors des dangers qui menacent le théâtre lyrique et qu'il a nommés : 1° Progrès dans la fabrication des disques et progrès de la radio-diffusion, etc... ; 2° Diminution des subventions de l'Etat ; 3° Diminution des recettes des théâtres, il existe selon moi un quatrième danger qui est le plus menaçant, c'est de parler toujours de ce danger là (*Applaudissements.*)

Et, j'ajoute que ce théâtre qui sera fermé en 1931 est une fondation de l'Etat prussien qui a ouvert sa saison il y a quatre ans.

On a en effet tenté à Berlin, où il y avait déjà deux opéras, de faire fonctionner un troisième théâtre lyrique. C'était une mesure idéale, merveilleuse et il en faut remercier l'Etat de Prusse. Malheureusement, cela a échoué ; il n'y a pas eu assez de public. Il n'y a pas eu assez de subventions.

Mais cela ne veut pas dire que d'autres théâtres qui ont une histoire de plus de cent ans et sans lesquels on ne peut pas imaginer la vie intellectuelle d'une ville quelconque, cela ne veut pas dire que ces théâtres soient menacés également.

Je trouve donc que, pour éviter le danger, le mieux est de n'en pas parler.

M. HENRI CLERC. — Je ne suis pas tout à fait de l'avis de M. Sachse, lorsqu'il dit que le meilleur moyen de conjurer la crise est de n'en pas parler. Je crois qu'il ne faut en parler qu'entre nous ; je crois qu'il ne faut pas nous faire, nous membres de la *Société du Théâtre*, les propagateurs de cette constatation.

Mais, dans nos séances professionnelles, lorsque nous confrontons nos intérêts corporatifs réciproques, lorsque nous regardons la situation qui nous sera faite demain, je crois que, si nous affectons de ne pas regarder le danger avec toute la précision qu'il comporte, nous aurions un petit peu l'attitude de l'autruche qui se cache la tête derrière une pierre et s'imaginer que le danger est écarté.

Je crois qu'il y a au contraire la plus grande utilité à regarder le danger. Pourquoi ? Pas simplement pour le dénoncer naturellement, mais pour essayer de le conjurer, pour voir si nous avons par l'ensemble de corporations que nous représentons, un moyen quelconque de lutter contre ce danger et d'imposer aux dirigeants le maintien des subventions.

Je sais qu'en France la situation de nos théâtres muni-

cupaux devient de plus en plus précaire ; nous sommes bien obligés de le constater et d'en parler ; nous n'avons même pas le temps de parler avant que le danger se manifeste : nous sommes dans le danger, nous sommes menacés d'une disparition, ou du moins d'une réduction considérable de la durée des saisons, ce qui porterait le plus grand préjudice non seulement aux professionnels de la scène, mais encore à l'art même de la scène et de la musique dramatique.

Je vous demande donc — mon ami Sachse, je crois que c'est la première fois que je ne suis pas d'accord avec vous — je vous demande de limiter un petit peu la défense que vous nous avez faite tout à l'heure, parce que j'estime que nous devons nous occuper de ce sujet dans une assemblée comme celle-ci.

M. L'INTENDANT LEOPOLD SACHE. — M. Clerc dit : Ici, entre nous, nous devons prévoir et discuter.

Seulement, nous ne sommes pas entre nous ; il y a beaucoup de public ici et surtout il y a la presse qui souvent lance des bruits de crise même quand ils ne sont pas justifiés.

Il suffit donc que vous et moi et quelques gens du métier s'enferment dans une chambre où les murs n'ont pas d'oreilles, pour parler de cela entre nous. Sinon, cela se trouve le lendemain dans le journal.

Et ces bruits de crise sont tellement amplifiés dans toute la presse allemande et dans la presse étrangère qu'il suffirait d'économiser les frais de typographie occasionnés par la crise théâtrale dans les journaux et les frais des agences télégraphiques, pour constituer des ressources qui sauveraient le théâtre.

Suit une discussion à laquelle prennent part MM. Hirschmann, Marcilly et Henri Clerc.

M. le professeur LEO KESTENBERG. — En dernier lieu, j'insisterai sur la nécessité d'une entente entre la France et l'Allemagne, surtout au point de vue de l'art et des artistes même.

Je suis heureux de constater le fait que des musiciens français sont venus parler des points de vue français en Allemagne, de même que des Allemands ont parlé à la Sorbonne des points de vue allemands.

Cependant, je dois appeler l'attention sur ce que, quelquefois, dans ces relations internationales, une certaine animosité est possible à cause de malentendus.

En voici un exemple frappant. Les Allemands ne s'opposent pas à ce que des journaux français publient les chiffres des subsides allemands pour les théâtres lyriques ; par exemple, le « Ménestrel » publie que les théâtres de Hambourg et de Berlin reçoivent tant de millions de subsides, alors les Français peuvent dire : Nous ne recevons pas autant.

Le gouvernement allemand dit : mettez une sourdine à vos publications, parce que, évidemment, nous ne suspectons pas les intentions du « Ménestrel », c'est pour les intérêts français même qu'il travaille ; mais les journalistes français disent : voyez comme ces Allemands sont riches, comme ils gaspillent l'argent, comme ils le jettent par la fenêtre pour les choses superflues. Les Allemands peuvent très bien payer tout ce que nous exigeons d'eux.

M. HIRCHMANN. — Nous ne faisons pas de politique en art.

M. KESTENBERG. — Je fais simplement observer que des journaux purement politiques s'emparent de ces chiffres.

Je n'ai parlé que de la vie musicale allemande ; mais je voudrais dire encore que tout ce qui se passe en France pour l'éducation musicale française excite chez les Allemands le plus grand intérêt. Nous admirons les efforts de Roger Ducasse et de Vincent d'Indy, qui veulent redresser l'éducation musicale de la jeunesse française, et nous donnons ces hommes là en exemple aux Allemands.

Ensuite, pour répondre à M. Sachse, je lui dirai que le silence est bien difficile à observer vis à vis de la presse.

Ma pensée, la presse la sait avant même que je ne l'aie

exprimée, parce que ces questions là sont dans l'air ; tout le monde y pense, tout le monde en parle et on ne peut dissimuler : de nos jours, la démocratie empêche la diplomatie. Tous les secrets de la diplomatie sont éventés.

D'ailleurs, cette démocratisation de l'art a son bon côté et en particulier je salue ici la présence d'un délégué du théâtre populaire. Le peuple essaie de se créer à lui-même son propre théâtre. Il faut encourager ces efforts de démocratisation de la vie musicale, car non seulement l'art s'adresse au peuple, mais un art vivant est créé par le peuple ; les génies aussi sortent du peuple. (*Applaudissements*).

14 h. 30

ARTISTES DRAMATIQUES ET LYRIQUES

PRÉSIDENT : *Paul Ellmar* (Allemagne).

La question des vedettes. Facilités données aux tournées à l'étranger. Accueil fait aux tournées par les corporations théâtrales. Le décret du Ministre du Travail de Grande-Bretagne et la proposition Loucheur relativement aux artistes étrangers.

Rapporteurs : R. MARCILLY (France), Paul ELLMAR (Allemagne).

La défense des droits des artistes en fait de disques, de radio-diffusion, de films parlants et autres productions mécaniques et radio-électriques.

Les agences de placement. Examen au point de vue international. La méthode allemande, par M. Brémont-Philbée, directeur de l'Agence Officielle du Spectacle de Paris.

M. PAUL ELLMAR, *président*. — M. Wustenhagen, empêché, me chargeant de lire son rapport, je prie M. Marcilly de bien vouloir partager la présidence avec moi et je lui donne la parole.

Les droits des Artistes, Interprètes et Exécutants.

Rapport de M. Marcilly

Pour examiner les droits des artistes, interprètes et exécutants du point de vue technique et étudier leur réalisation pratique, suivons un processus logique et voyons ce qu'ils étaient et ce qu'ils sont devenus.

Le droit de l'exécutant a toujours existé, puisque tout travailleur possède certains droits en raison de son travail. Jusqu'à ces dernières années, le droit de l'exécutant consistait à accepter d'interpréter une œuvre dramatique, lyrique ou musicale, de signer un contrat, son devoir était de le remplir, son droit de le faire respecter. Pour ce contrat il recevait un cachet dont une partie représentait le travail proprement dit, et l'autre, l'apport artistique de l'artiste. L'interprète étant toujours présent à la représentation de son travail, donnait directement au public et lui-même l'image fidèle de son interprétation ou de sa création.

Le progrès marchant à grands pas et créant chaque jour des genres de distractions et spectacles nouveaux, et l'interprète n'étant plus toujours présent à la représentation de son travail, des droits nouveaux surgissent de ces inventions nouvelles, et la T. S. F., la radio-diffusion, le film parlant, demain la télévision, — car je suis sûr que nul d'entre vous n'ignore une expérience qui a eu lieu il y a environ quinze jours à New-York, où 500 spectateurs ont pu, dans une salle, assister à la vision et à l'audition d'un vaudeville joué par des acteurs qui se trouvaient à quelques kilomètres de là, dans le laboratoire de la National Electric Company. — Toutes exploitations mécaniques, radio-électriques ou autres étant des procédés essentiellement internationaux, c'est dans le domaine international qu'il faut chercher l'établissement de ces droits.

Voyons tout d'abord si l'interprète, l'artiste ou l'exécu-

tant — car dans mon esprit j'entends par le terme exécutant les musiciens, les chefs d'orchestres, dans une certaine partie les metteurs en scène et, également dans une certaine partie, les décorateurs, et vous verrez tout à l'heure pourquoi. — Voyons tout d'abord si l'interprète, l'artiste ou l'exécutant peut et doit être considéré comme un auteur. Sans aucun doute, non, puisqu'il ne fait que donner la vie, l'existence à une pensée déjà exprimée par l'auteur. Abandonnons donc l'idée d'auteur pour l'artiste et mettons-nous d'accord pour ne jamais confondre le droit de l'artiste, interprète ou exécutant, avec le droit d'auteur qui est un droit sacré, impérissable par sa nature même, la pensée de l'auteur pouvant mourir au soir de sa naissance ou demeurer à travers les siècles; l'auteur est en droit de risquer son génie ou sa médiocrité par un pourcentage qui représente son paiement au même titre que le cachet de l'artiste.

L'artiste est-il un créateur? Sans aucun doute, oui, puisque c'est lui qui fait vivre, qui anime la pensée qui sans lui resterait couchée, inerte sur le papier et perceptible seulement à des lecteurs et non pas à tout un auditoire.

L'artiste est-il un collaborateur? Pour fixer ce point, rappelons-nous seulement les paroles de certains auteurs. Voltaire voyant jouer une de ses pièces par la fameuse comédienne « La Clairon » ne s'écriait-il pas : « Est-ce bien moi qui ai écrit cela! » La dédicace du Chancelier n'est-elle pas : « A Fortunio, mon collaborateur, à Louis Delaunay ». Et plus près de nous, celle de Rostand pour son *Cyrano* : « A vous Coquelin, en qui l'âme de Cyrano est passée. » N'oublions pas non plus les paroles de Cahn-Speyer : « Le fixage par l'écriture d'une œuvre littéraire ou musicale est chose toute différente du dernier coup de pinceau donné à un tableau. Ce travail ne représente pas l'œuvre elle-même, mais seulement le moyen grâce auquel l'interprète procédant par une sorte de divination retrouvera la pensée de l'auteur et la fera revivre. »

Nous pouvons donc estimer qu'en dehors de son travail propre, c'est-à-dire du temps qu'un artiste interprète consacre à un employeur, il y a un apport de lui-même, un extrait de sa personnalité qui sert à faire vivre l'œuvre que l'auteur lui a fait l'honneur de lui confier.

Les nouvelles inventions ne permettant plus à l'interprète de contrôler l'emploi de son travail, et il n'est plus toujours présent au moment où ce travail sera représenté, il doit donc prendre ses précautions pour le présent et également pour l'avenir, et nous pouvons définir que les droits de l'artiste interprète et exécutant sont la défense de l'artiste chaque fois que son travail est employé à d'autres buts que ceux pour lesquels il a été engagé et dans un esprit de reproduction différent de celui qui a présidé à l'établissement de son engagement et de son consentement à exécuter le travail initial. En effet, un disque de phonographe par son étiquette représente, si vous voulez, une somme de 100 francs, cette somme comprenant les frais de fabrication, le bénéfice de la maison fabricante, le cachet de l'artiste ayant enregistré, le pourcentage de droit d'auteur; il est bien entendu que l'artiste, sauf conventions spéciales, ne peut pas prétendre à toucher sur la vente de ce disque puisqu'il fut déjà payé par un cachet fixe pour son enregistrement. Mais dès l'instant où ce disque diffusé par une compagnie de radiophonie, ou exécuté par un appareil amplificateur dans un café, salle de concert ou tout lieu public permettant une perception au bénéfice du propriétaire de l'endroit, l'étiquette du disque ne vaut plus seulement 100 francs, et dès cet instant, un tiers, tirant un bénéfice du travail de l'artiste ayant enregistré, celui-ci doit tout naturellement avoir sa part de ce bénéfice nouveau.

D'autre part, la radio-diffusion permettant dorénavant de capter, et presque avec entière perfection, un spectacle dans un théâtre, radio-diffusion qui constitue pour la compagnie émettrice un bénéfice, d'autre part, l'artiste étant engagé pour jouer dans un théâtre et non pas pour livrer son travail à un auditoire infini, l'interprète a par conséquent droit à un nouveau bénéfice, son travail étant décu-

plé et permettant à un tiers interposé au-dessus de son contrat originel de faire lui-même un bénéfice important.

D'autre part, on a coutume de dire que les voyages forment la jeunesse. Je crois qu'à la fin de mon voyage, je finirai par être complètement formé et peut-être même déformé; mais enfin, ils ne font pas que former la jeunesse, ils éduquent les hommes également, et je me suis trouvé il y a environ une dizaine de jours dans un chemin de fer qui allait de la frontière hongroise jusqu'à la capitale hongroise. Durant le voyage, un employé richement vêtu est venu me proposer d'écouter la radiophonie dans le train. J'avoue que cela m'a assez séduit parce que, lorsqu'on fait 32 heures de voyage, on aime assez avoir une distraction, même quand cette distraction ne parvient que dans les dernières heures du voyage. Bien entendu, pour me donner un casque écouteur, il me demandait une redevance assez importante. Il m'a donné le programme et je l'ai gardé, mais ce programme est écrit en Hongrois et c'est une langue assez difficile. Je vois qu'il y a un air du *Barbier de Séville* chanté par M. Cuglietti, un air de *Boris Godounow* chanté par Galli-Curci, un air du *Trouvère* chanté par Galli-Curci, des disques joués par Jurnet, le chanteur français, et je me suis demandé si les auteurs de ces œuvres et si les interprètes touchaient quelque chose sur le bénéfice réalisé dans cette radiophonie ambulante. Bien entendu, ils ne touchent rien; mieux que cela, ils ignorent complètement que leurs œuvres ont été mises à la disposition des voyageurs qui se trouvaient dans le train.

Eh bien, pouvez-vous admettre un seul instant qu'un Monsieur qui a eu simplement le mal d'acheter les disques et un appareil de radio-diffusion puisse tirer un bénéfice du travail de gens qui, eux, n'y trouvent aucun bénéfice!

Le film parlant, sonore, et peut-être même muet, ou plus exactement encore ce qu'on pourrait appeler le film sono-visuel sera sans doute lui-même prochainement radio-diffusé et nous verrons à nouveau le travail de l'artiste employé à d'autres buts que ceux pour lesquels, et bien définis, il a été engagé.

D'autre part, il est inadmissible par exemple qu'un artiste engagé pour un film parlant ou chantant, ayant enregistré une chanson pour ce film, voit la partie sonore de son enregistrement être coupée de la bande initiale pour être intercalée dans un nouveau film dans lequel il ne sera nullement intéressé. Et je ne pensais pas être prophète, mais dernièrement le fait s'est produit. Un artiste a été engagé pour tourner un film parlant; dans ce film parlant, il avait à chanter une chanson très célèbre, de ces chansons célèbres qui trouvent leur place parce qu'elles sont célèbres dans bien des films et dans bien des pièces. Il a été engagé pour un film défini, on l'a payé pour un film défini, il ne s'agissait pas pour lui de toucher sur la reproduction de ce film défini, il savait très bien en tournant ce film que la bande passerait dans cinq cents, dans mille, dans dix mille cinémas, et il avait fait son prix pour le travail qu'on lui demandait. Mais, une fois le film terminé, la maison productrice du film ayant à nouveau besoin de cette chanson célèbre pour un autre film, a tout simplement coupé sur la pellicule la partie sonore de la chanson et l'a collé sur la pellicule future de l'autre film.

Alors, voici simplement un artiste, qui en somme produit son travail dans deux bandes différentes, et il n'a été payé que pour une seule. Pouvons-nous l'admettre un seul instant?

Nous avons vu jusqu'à présent que le droit pécuniaire de l'artiste en matière de production mécanique radio-électrique ou autre, mais là ne se borne pas seulement à notre avis le droit de l'interprète. Il est évident qu'un artiste doit pouvoir se défendre contre les mauvaises reproductions de son talent ou contre les mutilations qui pourraient être apportées à son travail, alors que, celui-ci terminé, l'interprète n'y est plus présent et ne peut plus par conséquent se défendre contre les agissements et tripatouillages de commerçants peu scrupuleux.

Et ici, je me tourne un peu vers vous, Messieurs les auteurs, pour vous faire comprendre que défendre le droit moral de l'artiste, ce sera augmenter le droit moral de l'auteur, parce que nous, artistes, nous assistons à la cuisine de la réalisation, cuisine dont la plupart du temps, ou tout au moins très souvent vous faites le plat principal et où vous êtes rôtis. Et en défendant le droit de l'interprète, c'est-à-dire pour l'interprète, le droit absolu de prétendre à ce que la reproduction de son travail soit faite dans les conditions qu'il a consenties, nous défendons par cela l'œuvre qui a été confiée par l'auteur à l'interprète et que celui-ci a acceptée, et que par conséquent nous défendons le droit moral de l'auteur.

En matière de phono, c'est exactement la même chose.

Supposons un instant qu'un Monsieur ait un établissement où il fasse payer pour une diffusion de disques, ou un café, où se trouve un électrophone, un appareil amplificateur, et que pendant la durée de son concert il augmente ses consommations d'un franc ou un franc cinquante; ce Monsieur trouve qu'une valse lente, chantée par un artiste ou jouée par un musicien célèbre, est jouée trop lentement, il veut la faire passer en valse rapide. Vous me direz que c'est son droit, c'est entendu, mais c'est également le droit de l'interprète de dire : « Pardon, mais j'ai enregistré conformément aux désirs de l'auteur, du compositeur, on peut me juger selon mon enregistrement initial, mais on ne peut pas me juger selon la reproduction que vous donnez ».

Vous voyez, messieurs, qu'il y a là, vis-à-vis des commerçants peu scrupuleux, un droit important à défendre.

Nous pouvons donc établir que les droits de l'artiste, interprète ou exécutant comprennent deux choses :

1° Droit pécuniaire, c'est-à-dire sauvegarde des intérêts des artistes pour des bénéfices qu'ils n'ont pas autorisés en ne consentant pas leur travail à produire ces dits bénéfices.

2° Par ailleurs, le droit de la personnalité de l'interprète, c'est-à-dire le droit moral lui permettant de s'opposer à une mauvaise reproduction du travail qu'il a exécuté dans des conditions normales.

Et nous proposons que le quatrième Congrès de la Société Internationale du Théâtre émette le vœu suivant qui sera déposé par les soins de chaque section nationale sur le bureau du B.I.T., le Bureau International du Travail à Genève, étant bien entendu que le droit de l'exécutant, de l'artiste ou de l'interprète n'est pas un droit d'auteur, ne peut pas être confondu avec le droit d'auteur et par conséquent ne peut pas entrer dans la convention internationale de Berne. Voici le texte de la première motion :

« Aucune exploitation lucrative d'une interprétation d'une œuvre littéraire ou artistique ne pourra avoir lieu sans le consentement de l'artiste, interprète ou exécutant. En conséquence, l'artiste pourra s'opposer à toute exécution publique ou reproduction de son interprétation qui serait faite sans son autorisation. »

D'autre part, la défense internationale des droits des artistes, interprètes et exécutants ne pouvant être l'objet que d'une convention internationale diplomatique, les groupements professionnels français s'étant particulièrement occupés de la question, tant au point de vue juridique qu'au point de vue technique et pratique, nous proposons également au quatrième Congrès de la Société Universelle du Théâtre, la motion suivante :

« L'Union Française de la Société Universelle du Théâtre est chargée d'étudier la réglementation et le texte de la convention internationale qui sera établie pour la défense des droits des artistes, interprètes et exécutants. (Applaudissements). »

M. PAUL ELLMAR. — M. Marcilly, on vous reproche dans votre texte une contradiction. Vous avez dit d'abord : l'interprète est-il un auteur, un créateur ? Non. Et ensuite, dans le paragraphe suivant : Est-il un créateur ? Oui.

M. MARCILLY. — Ce sont deux choses totalement diffé-

rentes. Il y a une différence énorme et par une image rapide je vous la montrerai. C'est que l'auteur, c'est le père, et l'artiste, c'est la nourrice.

Mme FILOTH. — A l'ordre du jour de nos débats, se trouve inscrite une question de la plus essentielle importance, une question qui représente le noyau central de tous nos efforts conjugués. J'ai nommé la diffusion internationale du théâtre par le moyen des tournées dramatiques et lyriques.

C'est une question qui se présente sous deux angles différents selon les pays auxquelles appartiennent ces tournées. Pour les pays dont la langue, par un concours de circonstances, est plus répandue, la question des tournées à l'étranger se présente beaucoup plus facile à résoudre, non seulement par le fait que la connaissance de la langue y assure un public certain, mais aussi parce que ces pays ayant, dans la majorité des cas, une situation matérielle du théâtre plus florissante, trouvent plus facilement les moyens nécessaires pour de telles expéditions.

Car c'est une expédition, surtout au point de vue des frais qu'occasionnent les transports à d'énormes distances de la troupe et des décors nécessaires pour faire une bonne et digne figure.

Pour les tournées des acteurs d'un pays, la question se présente évidemment sous le double point de vue de celui qui visite et de celui qui reçoit.

Pour la troupe en tournée, la recommandation en quelque sorte officielle de la S.U.D.T. près la société affiliée du pays respectif sera d'un grand secours. Non pas que l'accueil fait à ces tournées jusqu'à ce jour ait été au-dessous de ce qu'il doit être. Je ne parle, bien entendu, qu'en connaissance de cause, c'est-à-dire en ce qui concerne les tournées qui ont visité ces derniers temps mon pays. Je me rappelle encore le vibrant enthousiasme qui a accueilli à Bucarest les tournées de la troupe de Emma et Irma Gramatica, de Cécile Sorel, de la troupe de M. Alexandre Moissi, de M. Wegener, de la troupe du Burgtheater de Vienne, de M. Aslan, de Mme Robinne, de Mme Huguette Duflos, de la troupe de Boyer et de Mme Marie Bell ; dernièrement aussi du triomphal succès de M. Chaliapine et de toutes les sommités musicales se produisant soit dans les concerts, soit dans l'ensemble de notre Opéra ou de notre Orchestre philharmonique national.

Nous ressentions tout le plaisir d'avoir parmi nous les frères d'armes d'un même idéal, les amoureux d'une même pensée, si belle entre toutes, la religion de l'art.

Nous attendons toutes les grandes vedettes allemandes et européennes. Nous attendons M. Gémier qui, hélas, se fait trop attendre.

Mais ceci n'empêche pas que la recommandation de la S.U.D.T. ne soit une chose utile, parce que c'est pour nous l'assurance d'héberger une formation méritant toute l'estime et tout l'intérêt des associations locales.

C'est pourquoi je pense qu'il serait éminemment désirable que le recours à la recommandation de la S.U.D.T. se régularisât à l'avenir.

Mais il faut à présent, Mesdames et Messieurs, considérer des petits pays, de ceux qui n'ont pas la chance d'avoir la chose sous un autre angle, c'est-à-dire au point de vue d'une langue répandue et qui par ce fait ne peuvent pas avoir un public assuré, ne pouvant jamais se risquer dans une pareille entreprise qui nécessiterait des frais énormes placés à fond perdus.

La situation de ces pays, dont la Roumanie fait partie, devient vraiment douloureuse, surtout quand les efforts de tous les serviteurs de l'idéal dans ces pays ont réussi à élever l'art dramatique à un haut degré de développement. A cet instant-là, l'impossibilité de montrer ce qu'on pourrait faire, pour servir la cause du progrès général de l'art dramatique, arrive à être tragique.

Il n'y a à ce malheureux état de chose qu'un seul remède : le concours plein et entier de la Société Universelle du Théâtre.

Il convient donc que nos Congrès se doublent toujours

d'un festival artistique pour permettre aux congressistes de connaître l'art dramatique et lyrique des pays qui organisent les Congrès respectifs.

Il est certain qu'ici, chaque soir, nous assistons à des spectacles plus merveilleux les uns que les autres.

C'est beaucoup, c'est énorme ; mais cela ne réalise pourtant pas cette universalité de l'art dramatique qui reste le but fondamental de la *Société Universelle du Théâtre*.

Dans cet ordre d'idées, comment le Syndicat des Artistes dramatiques et lyriques roumains, dont j'ai l'honneur d'être la présidente et la déléguée, voit-il les choses ?

Le syndicat émet le vœu que dorénavant, en gardant le système actuel du Congrès doublé d'un festival, la *Société Universelle du Théâtre* accepte de patronner une période de festivals de caractère tout à fait international dans une des grandes villes d'Europe, où se réuniraient un très grand nombre de nations, pour faire dans une courte, mais brillante saison internationale, un bilan de leurs résultats artistiques.

Avec le temps, ce festival pourrait être immédiatement suivie d'un autre ou de plusieurs autres, dans d'autres villes et d'autres pays ; car l'idéal serait que les troupes, une fois organisées, accomplissent des tournées complètes dans les grands centres artistiques.

À l'occasion de ces festivals internationaux, des conférences seraient faites par des personnalités des différents pays sur l'histoire, l'évolution et le stade actuel de l'art dramatique des pays respectifs. On y pourrait de même organiser des expositions de théâtre de tous les pays et des métiers du théâtre.

Et, par ce fraternel et vibrant unisson artistique des élus de l'art dramatique de tous les pays, la S.U.D.T. aidera à réaliser son beau et noble idéal.

(Applaudissements).

M. MARCILLY. — Chère Madame Filotti,

La vieille galanterie française voudrait que je fusse complètement d'accord avec l'élégance roumaine, mais vous traitez si admirablement ces questions, comme un technicien masculin, que je me vois obligé de vous considérer comme un collègue et de vous dire simplement que, si nous sommes d'accord sur le fond de la question, nous ne sommes pas exactement d'accord sur sa réalisation.

J'avoue que le vœu que vous présentez au Congrès me semble un peu platonique ; car, dans votre exposé, vous n'avez pas dit exactement le fond de votre pensée, ni surtout le fond de notre pensée, et si vous voulez bien, je vais me permettre de la dire.

Nous voyons avec le plus grand plaisir venir en France — je parle de la France puisque je suis un délégué français — des tournées étrangères, et nous voyons également avec beaucoup de plaisir des tournées françaises partir à l'étranger. Il y a encore quelques années, certains pays comme l'Égypte, la Turquie, la Grèce, la Roumanie, les pays de l'Amérique latine étaient de véritables eldorado pour les tournées théâtrales. Mais le tort de ces eldorado c'était de rapporter trop d'or, et naturellement, rapportant trop d'or, ils ont provoqué dans le théâtre ce qu'on pourrait appeler peut-être « la caravane vers l'est » ou « vers le sud-est » quand c'était en Orient, et il s'est passé ceci, c'est que tout le monde voulant gagner de l'argent, on a formé des troupes un peu n'importe comment, et on a vu dans les différents pays des représentations qui sûrement n'étaient pas l'émanation de l'art dramatique ou lyrique des nations que ces troupes prétendaient représenter. (Applaudissements.)

Je crois que la question dont nous nous occupons en ce moment est la même que celle de ce matin, c'est cette fameuse crise du théâtre qui réside surtout dans l'incompétence de beaucoup de gens de théâtre. Il y a maintenant beaucoup de mauvais auteurs — et je ne fais pas de peine aux auteurs présents, ils le savent très bien ; il y a beaucoup de mauvais directeurs, et, en fait d'acteurs, je peux en parler en toute impartialité — je m'y connais, parce que je suis moi-même acteur — il y a également

beaucoup de mauvais acteurs : je crois que c'est ainsi dans tous les pays du monde.

Et en effet, la *Société Universelle du Théâtre* pourrait établir un contrôle, c'est-à-dire une sorte de patronage de la *Société Universelle du Théâtre* qui apporterait vis-à-vis du public étranger, une garantie de qualité artistique et une garantie de présentation.

Mais je crois que la question n'est pas de donner le contrôle de la *Société Universelle du Théâtre*, mais de le refuser ; voilà où est la question importante, et je vous propose ce que j'avais déjà proposé l'année dernière à Barcelone, mais il faudrait je crois entrer maintenant dans la période des réalisations pratiques. Je propose donc :

1° Que dans chaque section d'Union Nationale de la *Société Universelle du Théâtre* soit créée une section de renseignements pouvant donner, soit aux directeurs, impresari ou sections nationales des autres pays, des renseignements sur des entrepreneurs de spectacle nationaux qui se proposent d'aller à l'étranger ; renseignements de qualité artistique, renseignements de qualité de présentation.

2° Les différentes sections nationales de la S.U.D.T. pourraient, pour commencer — et voilà où est le mécanisme diplomatique, si je puis dire, de ma proposition — aller trouver les organisateurs de grandes tournées, celles qui n'ont pas besoin de notre contrôle, au sujet desquelles on est absolument tranquille, et leur dire : Vous partez à l'étranger, vous êtes connus, mais nous, *Société Universelle*, nous sommes encore beaucoup plus connus que vous et nous vous proposons de vous autoriser à mettre sur vos affiches : « Tournée placée sous le patronage de la *Société Universelle du Théâtre*. »

Qu'est-ce qui se produirait ? Il se produirait que la première année le public n'y ferait sans doute pas attention ; peut-être pas non plus la seconde année, mais la troisième année, quand il verrait que seulement les bonnes tournées portent le cachet de la *Société Universelle du Théâtre*, il se dirait : « Mais, pourquoi les autres ne portent-elles pas cette estampille ? » Et le public, évidemment, qui est quelquefois une masse de moutons, se dirait tout de même : « Elles ne la portent pas parce qu'elles sont mauvaises. »

Il arriverait ceci : c'est que, les mauvaises tournées ne feraient plus d'argent, et elles-mêmes, s'apercevant de l'utilité de notre patronage, viendraient nous dire : « Section Nationale de la S.U.D.T., donnez-nous votre patronage », et à ce moment-là — et voilà où est le principal rôle de mon contrôle — la section nationale de la S.U.D.T. dira : « Pardon, nous ne pouvons vous l'accorder qu'après avoir vu ce que vous pouvez faire » ; et alors, voyez-vous la différence, c'est que vous n'interdiriez pas à une tournée de partir, mais vous refuseriez votre patronage tant que vous n'auriez pas contrôlé la qualité des ouvrages, la qualité de présentation, la qualité financière, chose extrêmement importante à l'étranger, la qualité des artistes, et surtout peut-être la chose la plus importante pour des tournées à l'étranger, la qualité des répétitions.

Vous donneriez ou vous ne donneriez pas ce patronage : et mon idée va beaucoup plus loin : car il arrivera qu'à un moment donné, on se trouvera devant cette évidence que le visa est donné aux bonnes tournées et que le visa n'est pas donné aux mauvaises tournées. Or, comme chaque travailleur a un budget pour chaque chose, un budget pour son foyer, un budget pour manger, un budget pour ses plaisirs, quand il met vingt francs pour aller à un théâtre, c'est vingt francs qui ne seront pas versés à un autre théâtre. Par conséquent, les vingt francs qui allaient aux mauvaises tournées iront aux bonnes tournées. On ne se demandera pas si M. X, Y ou Z, ou si telle pièce est bonne ou mauvaise, on verra « sous le patronage de la S.U.D.T. » le public sera tranquille et ira à cette tournée-là.

Et que se passera-t-il ? Il se passera que ces mauvaises tournées qui ne feront plus d'argent disparaîtront, et dis-

paraissant, elles ne prendront plus les pièces des mauvais auteurs, les mauvais directeurs n'auront plus de travail puisqu'ils ne pourront plus faire de mauvaises tournées, et pour ma part, je verrai avec plaisir les mauvaises tournées disparaître parce qu'elles feront disparaître les mauvais comédiens. On parle de chômage au théâtre. Je prétends qu'il n'y a pas de chômage au théâtre. Seulement, il y a beaucoup de gens qui devraient faire autre chose que du théâtre. (*Applaudissements*).

M. FIRMIN GÉMIER. — Je voulais simplement prendre la parole pour dire ce qu'a dit notre ami Marçilly. J'approuve absolument tout ce qu'il a dit à propos de l'*Union Française de la Société Universelle du Théâtre*.

Et pour répondre à Mme Filotti, je vous dirai simplement que le patronage de la *Société Universelle* peut être donné à une troupe par l'Union Nationale du pays d'où part la tournée, par exemple par l'Union Roumaine ; si c'est une tournée qui vient de Bucarest. Mais bien entendu, l'*Union Française de la Société Universelle* ne peut pas donner son patronage à une tournée étrangère, attendu que nous n'avons pas de moyens de contrôle.

Il faut donc qu'il y ait dans chaque pays une Union Nationale dépendant de la *Société Universelle du Théâtre*.

Il faut donc qu'il y ait dans chaque pays une Union par exemple il n'y en a pas à Berlin. On m'a promis qu'il y aurait une Union Allemande de la *Société Universelle*. Dans l'enthousiasme de ma première visite à Berlin, l'Union Internationale des Acteurs nous a apporté son concours en promettant aussi que les acteurs feraient tous leurs efforts pour créer une *Union Allemande*, et a demandé à tous les représentants, tous les délégués des autres pays réunis au premier Congrès des Acteurs à Berlin de travailler à la formation d'une Union Nationale dans tous les pays de ces délégués qui étaient présents. Ce n'est pas la faute des acteurs s'il n'y a pas d'Union Nationale dans tous les pays, car je connais leur enthousiasme, je connais leur générosité.

Mais, je vous le répète encore, les questions dont nous venons de parler ne peuvent être réglementées dans chaque pays que par l'Union Nationale qui fera partie de la *Société Universelle du Théâtre*.

MME FILOTTI. — Je crois que j'ai été mal comprise. Je n'ai pas demandé une recommandation de la *Société Universelle du Théâtre* pour les troupes roumaines ; c'est naturellement l'union roumaine qui les recommandera. Mais j'ai demandé autre chose, j'ai demandé que la *Société Universelle du Théâtre* organisât, à l'occasion des Congrès, sous son patronage, une période de festivals de caractère international dans une des grandes villes d'Europe, pour faire, dans une courte mais brillante saison internationale, le bilan de leurs résultats artistiques. C'était là ma proposition : une saison internationale à l'occasion des Congrès.

Suit une discussion à laquelle prennent part MM. Léopold Sachse, Drain, Marçilly, Hirschmann.

M. FIRMIN GÉMIER. — Je tiens à ajouter un tout petit mot sur l'Union Française de la Société Universelle.

L'Union Française est une Société sans capital, elle ne fait aucun acte commercial, elle n'entreprend jamais de donner des représentations, elle ne peut qu'offrir son patronage.

L'Union Française de la Société Universelle est une Société, comment dirais-je, d'amitié, elle est au service de tous les impresarii, de tous les auteurs, de tous les artistes pour tout ce qui concerne la France. Si par exemple, vous ne pouvez pas parvenir à trouver un auteur pour obtenir un manuscrit que vous voulez traduire, si vous voulez faire la connaissance d'un auteur français, vous n'avez qu'à vous adresser à l'Union Française, à Paris, qui fera tout son possible, mais comme intermédiaire, seulement, et sans aucun esprit commercial sur le plan le plus gratuit, le plus désintéressé ; elle fera tout son possible pour vous rendre les services que vous demandez.

Mais encore une fois, je tiens à dire ceci : l'Union Française, comme toutes les unions, qui se fonderont et qui sont fondées, n'a aucun capital ; elle ne fait aucun acte commercial ; on a voulu l'entraîner, justement, à propos du festival Mozart, dans des responsabilités qu'elle n'avait jamais encourues. Et, il faut bien le dire, pour donner un festival, il faut en effet beaucoup d'argent. Il faut surtout trouver dans une ville un homme assez désintéressé pour sacrifier tout son temps, pour se donner une peine inouïe, pour correspondre toute l'année avec les différentes troupes de divers pays ; il faut un homme un peu fou comme notre ami Sachse pour faire un tour pareil, un cœur désintéressé pour risquer tant d'argent.

M. PAUL ELLMAR. — Les questions qui doivent être discutées cet après-midi en une seule séance, seront encore discutées dans neuf jours à Vienne par la Fédération Internationale des Acteurs, des Artistes cinématographiques, dramatiques et lyriques.

La loi allemande a déjà devancé les vœux de cette séance. Elle garantit à l'artiste dramatique et lyrique le droit d'être payé, et le droit moral de surveiller la reproduction. Mais dans la juridiction allemande, l'artiste ne peut pas refuser de jouer ou de chanter, même quand il n'est d'accord avec l'employeur. Cela veut dire que si un artiste dramatique ou lyrique est engagé à un théâtre, il a le droit de percevoir de l'argent et de demander que la diffusion soit bonne ; mais il ne peut pas dire : « Non, je ne veux pas jouer ce soir parce qu'il y a la radio-diffusion. »

En ce qui concerne le placement des artistes, l'Allemagne a réglé cette question par la loi de la distribution du travail et de l'assurance contre le chômage du 16 juillet 1927.

Toutefois, il s'agit surtout ici d'une question internationale.

A l'exception du Japon où il n'y a pas du tout d'agences de placement, et à l'exception de l'Italie où la législation a supprimé toutes les agences professionnelles, il y a des agences professionnelles dans tous les pays pour les artistes.

Mais tout procédé qui se limite à un seul pays ne peut pas fournir une protection suffisante aux artistes.

Les artistes ne sont pas seulement exposés à la concurrence de leurs compatriotes, mais aussi à celle d'artistes étrangers. Il faut donc décider que l'admission de ces artistes fera l'objet d'une convention préalable entre les pays intéressés.

Ce problème se pose surtout dans les pays de deux langues comme l'Allemagne, l'Autriche, la Tchécoslovaquie, la Suisse, la Belgique. Dans ces pays, le travail de l'agence doit être réglé et contrôlé sévèrement, parce qu'elle peut être tentée de faire, à des conditions trop avantageuses pour elle, l'embauchage d'artistes étrangers parlant la langue du pays où ils s'introduisent et non protégés par les lois de ce pays qui n'est pas le leur.

En même temps, il serait très utile de créer des agences paritaires.

Maintenant, je voudrais exposer deux ou trois pensées qui me semblent essentielles.

1° Pour la question du contingentement des artistes étrangers à admettre dans un pays, je dois signaler qu'en Allemagne la question ne se pose pas. Il n'y a chez nous aucune sorte de contingentement.

2° Je recommande les tournées des acteurs étrangers et je constate leur utilité et les fruits que nous en recueillons.

3° Il est nécessaire de se défendre contre des tournées sans compétence.

Je crois que, ce qui pèse sur nous tous, c'est la dépression financière générale dans tous les pays et le fait que les masses de la population ne peuvent pas aller au théâtre, parce qu'il n'y a pas d'argent.

C'est probablement ce qui a provoqué le règlement du

ministre Loucheur identique à celui du ministre anglais du Travail et stipulant que, tant qu'il y a des acteurs chômant en France, il n'y aura pas de troupes étrangères admises en France pour des festivals.

Je reconnais d'ailleurs que, malgré ce règlement, les troupes allemandes ont été favorisées d'une réception très amicale et très aimable en France. (*Applaudissements*), et de même à Londres.

Je demande que la grande question du chômage parmi les acteurs soit réglée en collaboration entre la *Fédération Internationale des Acteurs* et la *Société Universelle du Théâtre*.

M. HIRCHMANN. — Je viens d'entendre parler d'un règlement qui aurait été signé par le ministre français Loucheur, je vous avoue que jamais en France nous n'avons rien lu de semblable.

En ce qui concerne les artistes allemands, au nom de la Société des Auteurs, je me plais à dire que les artistes allemands qui sont venus à Paris à l'Opéra et à l'Opéra-Comique ont été littéralement acclamés. (*Applaudissements*).

M. MARCILLY. — La proposition Loucheur ne concerne que des artistes individuels et non pas des troupes ; c'est-à-dire que, si un artiste allemand voulait venir jouer en France dans une troupe française, on lui dirait peut-être : « Attendez, Monsieur, il y a un artiste français qui ne travaille pas. »

M. SACHSE. — Il y a des artistes français qui jouent en allemand à Berlin.

M. MARCILLY. — C'est un cas exceptionnel.

M. BREMOND-PHILBEE. — En ce qui concerne, Messieurs, la question main-d'œuvre étrangère, je vais vous répondre, c'est moi en effet qui suis chargé d'examiner l'entrée en France de tous les artistes étrangers.

On ne s'oppose pas à l'entrée des troupes étrangères, on s'oppose aux entrées individuelles lorsque la main-d'œuvre française a du chômage, un point c'est tout.

M. BREMOND-PHILBEE lit alors son rapport :

Au dernier Congrès nous avons traité des diverses taxes qui frappent l'industrie du spectacle et de leur mode de perception.

En notre qualité de directeur de l'Agence Officielle (Bureau paritaire de placement des artistes) nous désirons cette année vous entretenir de la question des agences payantes.

Le dernier rapport du Bureau International du Travail fait ressortir combien le problème du placement est d'une importance capitale pour les artistes et les abus fâcheux résultant des conditions de moralité douteuse dans lesquelles les placements sont parfois réalisés. Il permet aussi d'apprécier les efforts entrepris par certains gouvernements pour assurer le placement des artistes par le moyen de services publics et gratuits et ceux que font les intéressés eux-mêmes en créant des bureaux de placement auprès de leurs organisations professionnelles.

Au point de vue national, nous rappelons que la loi du 19 juillet 1928 qui a modifié les articles 79, 81, 82, 83 et 88 du livre premier du Code du Travail, fait une obligation à tous les bureaux de placement privés, gratuits ou payants, par conséquent aux agences théâtrales, de communiquer à l'Office Départemental de Placement public dans la circonscription duquel ils exercent leur activité, la statistique des offres et demandes d'emplois recueillies par eux et non satisfaites en fin de semaine et des placements réalisés.

L'Office est ainsi en mesure, en bloquant toutes les statistiques y compris les siennes, de donner une situation plus complète et plus exacte du marché du travail.

Le législateur attache une grande importance à ce que ces statistiques soient régulièrement et exactement établies et il a prévu qu'elles seraient soumises à un contrôle, au point de vue de leur sincérité.

Pour l'exercice de ce contrôle, la loi nouvelle a associé aux officiers de police judiciaire, un certain nombre d'a-

gents des services publics de placement, nominativement désignés par le Ministère du Travail. Ces agents ont le droit d'enquêter sur place et de se faire représenter, pour vérifications, les registres d'inscriptions et autres pièces d'après lesquelles auront été établies les statistiques, notamment les pièces susceptibles de prouver la réalité des placements indiqués comme effectués.

Le service de contrôle des bureaux de placement privés est encore embryonnaire, mais il ne faut pas oublier que, si la loi qui a institué le contrôle des bureaux de placement privés remonte déjà à près de deux ans, l'ordonnance de police qui lui fait logiquement suite et qui en règle les détails d'application, est relativement récente, puisqu'elle ne date que du 30 novembre dernier. Encore, y a-t-il lieu de considérer que, pour un certain nombre de prescriptions, l'ordonnance de police ne devenait réellement exécutoire que trois mois après sa parution, c'est-à-dire au début de mars.

Au fur et à mesure que des irrégularités sont constatées, elles sont signalées et des sanctions sont prises en conséquence.

La loi du 19 juillet 1928 et l'ordonnance de police du 30 novembre dernier comportent l'obligation pour toutes les agences qui étendent leurs opérations de placement à l'ensemble du territoire et jusque dans les colonies et à l'étranger, d'avoir à se munir d'une autorisation spéciale du Ministère du Travail, afin de pouvoir continuer leur activité sous cette forme. Le Ministère du Travail n'accorde son autorisation qu'après avoir provoqué une enquête de la part des agents contrôleurs dont il est question plus haut. Le résultat de ces enquêtes est soumis à l'appréciation de la Commission administrative permanente de l'Office, laquelle Commission, étant composée en nombre égal d'employeurs et de délégués ouvriers, se prononce en toute impartialité sur la question qui lui est soumise. Son avis, favorable ou défavorable, est transmis au Ministère du Travail et c'est au Conseil National de la main-d'œuvre qu'en définitive appartient le soin de trancher dans un sens ou dans un autre.

Il se pourrait donc qu'au fur et à mesure que s'organise et se renforce le contrôle des bureaux de placement privés, le nombre des agences théâtrales autorisées à faire du placement interdépartemental, se trouve sensiblement réduit à bref délai.

Au cours des enquêtes auxquelles nous venons de faire allusion, ils a été possible de se rendre compte que les agences théâtrales allemandes s'efforçaient de prendre pied dans les agences théâtrales françaises, ceci dans le but d'échapper aux interdictions dont elles vont être prochainement l'objet dans leur pays ; une loi supprime, en effet, radicalement toute forme de placement privé en Allemagne.

Cette suppression devant être effective au 1^{er} janvier prochain, les agences théâtrales allemandes espèrent pouvoir continuer leur trafic à travers la frontière, en s'associant avec des agences françaises ou en s'installant dans des villes situées à proximité des pays avoisinants. Il semble bien que ces intentions trouveront difficilement à se réaliser, car les agences allemandes vont se heurter à notre propre réglementation qui fait une obligation à toute nouvelle agence d'avoir à demander une autorisation pour pouvoir fonctionner régulièrement et à l'opposition de principes que les pouvoirs publics opposent à la création de tout bureau de placement, qu'il soit payant ou gratuit.

2^o L'Agence privée est-elle indispensable ? Nous ne le pensons pas. En effet, beaucoup d'artistes, surtout les vedettes et les premiers emplois, traitent directement.

Certains directeurs n'hésitent pas à se déplacer pour entendre dans un rôle entier les artistes susceptibles de les intéresser.

La supériorité pratique de semblables auditions sur celles que l'on donne dans une pièce quelconque d'une agence, est évidente. Aucun professionnel du théâtre, directeur ou artiste, ne le contestera.

Dira-t-on que les agences sont utiles pour le placement des emplois secondaires et des masses ? Mais dans ce cas,

les arguments invoqués en faveur des agences et tirés de la personnalité des artistes, tombent.

A se passer des agences, les directeurs (qui sont censés payer les frais d'honoraires) réaliseraient une importante économie.

Dès lors, pourquoi certains d'entre eux argumentent-ils en faveur des bureaux de placement commerciaux ?

1° Parce que l'agent est leur banquier ;

2° Parce que l'agent leur verse des ristournes sur les honoraires indûment perçus sur les artistes.

Dans le guide théâtral français (édition 1922-1925, page 72), voici d'ailleurs ce que dit M. X..., un des principaux agents parisiens :

« Une des difficultés pour la suppression des agences à honoraires est celle-ci : il y a beaucoup de directeurs qui s'adressent à l'agent pour lui demander des avances, certains par manque de fonds, d'autres, pour ne pas en déplacer. Naturellement un intérêt est versé pour ce prêt. »

Plus loin, page 90 (au sujet de la discussion de l'utilité des bureaux paritaires) il ajoute :

« La question financière n'est pas traitée et pourtant à mon avis, elle compte énormément. Dans aucun bureau ou office gratuit, ne pourra être envisagée la question des prêts à faire aux directeurs ou tout au moins des avances de fonds sur des garanties. »

« Seules, les agences théâtrales payantes peuvent faire ces sortes d'opérations, qui sont les plus avantageuses pour les directeurs, à comparer avec toutes celles qui peuvent leur être offertes. »

« Aucune banque, aucun prêteur ne peut se découvrir sur une opération théâtrale, affaire classée comme non *bancale* (sic), à moins d'envisager des intérêts ou commissions excessivement lourds pour l'emprunteur. »

On se rend compte de l'intérêt que peuvent avoir les agences à ce genre d'opérations et la force persuasive qu'elles espèrent trouver dans cet argument.

Mais le danger que cela fait courir aux intérêts des artistes a été mis en lumière à la Tribune de la Chambre des députés française par le rapporteur de la loi du 16 mars 1928.

Les agents arguent de leur qualité de banquier pour s'assurer ainsi le monopole du placement des artistes.

« L'expérience a démontré, rappelle le rapporteur, que les agents qui commanditent les directeurs exercent sur leur exploitation une influence désastreuse, se remboursant des avances faites pour la formation de la troupe, ou le dépôt du cautionnement, sur les bonnes premières représentations et s'arrangeant pour étrangler l'affaire au bout de quelques mois. »

Etrangler l'affaire leur permet en effet de placer une nouvelle troupe.

C'est assez dire qu'à tous égards le rôle de banquier joué par les agents s'avère dangereux pour les intérêts généraux du théâtre et des artistes.

3° Les agences ont l'habitude de donner des ristournes aux directeurs qui ont imposé leurs intermédiaires. Le rapporteur de la loi du 16 mars 1928 disait en effet :

« De semblables collusions entre directeurs et agences sont interdites par l'ordonnance de police précitée (art. 10) ; mais en fait la pratique des ristournes a pris le caractère d'une habitude ancrée dans nos mœurs théâtrales qu'il ne semble pas que les règles les plus sévères puissent efficacement l'atteindre ou l'empêcher, d'autant plus que directeurs et agents s'arrangent à rendre la preuve extrêmement difficile et que leurs victimes se soucient fort dans l'intérêt de leur avenir professionnel, de ne pas encourir la colère des agences en témoignant contre ces dernières. »

Par le jeu de leurs intérêts combinés et par la pression qu'ils exercent sur les directeurs qu'ils commanditent, les agents disposent en fait, d'un véritable contrôle sur les transactions théâtrales.

Leur puissance n'est que trop réelle et s'il est en leur pouvoir de pousser « l'artiste », le même pouvoir quasi-dictatorial s'exerce à briser la carrière de ceux qui se refusent à passer sous les fourches caudines.

Il n'est pas rare qu'un directeur tombant d'accord avec un artiste sans le concours d'une agence, fasse néanmoins rédiger les contrats par les soins de l'agence à laquelle il ne veut point déplaire.

Nous pouvons même affirmer que des artistes ayant auditionné au bureau paritaire ont dû aller à l'agence payante pour signer leur contrat.

Les agences payantes prétendent que le bureau paritaire des artistes (agences officielles du spectacle) n'est pas en mesure de satisfaire les directeurs qui s'adressent à elles, que ses fichiers ne comportent qu'un nombre restreint d'inscriptions. Cette assertion est doublement fautive. Notre clientèle artistes est la même que celle des agences payantes. Notre activité s'étend non seulement sur tout le territoire français, mais aussi aux colonies et à l'étranger, ainsi que le prouvent les affaires ci-dessous traitées par nos soins :

Colonies : théâtre de Hanoi, Haiphong, Saigon (direction M. Bourrin), artistes lyriques, dramatiques et musiciens — avons fourni la troupe complète pour les saisons 1927-1928-1929.

Madagascar : Maurice (troupe lyrique) saisons 1928-1929.

Etranger : Bruxelles, théâtre du Marais — (dramatique) saisons 1923-1924-1925.

Théâtre du Vaudeville (dramatique) saisons 1923-1924-1925.

Théâtre des Capucines — (dramatique) saisons 1925-1926-1927.

Théâtre Molière — (dramatique) saisons 1925-1926-1927-1928-1929-1930.

Théâtre du Parc — (dramatique) saisons 1927-1928.

Liège — Théâtre du Gymnase — (dramatique) saisons 1923-1924-1925-1926-1927-1928-1930.

Genève — Théâtre de la Comédie — (dramatique) saisons 1923-1924-1926-1927-1928-1929-1930.

Lausanne — Grand Théâtre — (dramatique) saisons 1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1930.

Canada — Théâtres de Québec et Montréal (dramatique) saisons 1925-1926-1927-1928-1929-1930.

Ces résultats officiellement constatés ont pu être acquis malgré une campagne systématique de dénigrement contre l'Office paritaire.

Cette campagne s'explique ; car notre organisme qui, lors de la création, fut l'objet de plaisants quolibets, a maintenant des racines trop profondes pour que nos adversaires puissent espérer le voir périr. Chaque année ses résultats s'améliorent, chaque saison il voit de nouveaux directeurs et non des moindres s'adresser à ses services et nous allons à titre documentaire, vous faire connaître les résultats de l'année 1929.

Placements effectués : 3.320.

Chiffre d'émoluments correspondant à ces contrats : 4.708.988.

Ces chiffres se passent de commentaires et prouvent que l'argumentation dressée par les agences pour s'opposer à leur suppression ne reposent que sur des hypothèses.

S'il était seulement vraisemblable que la suppression pure et simple des agences payantes fût préjudiciable aux intérêts des artistes, pourquoi la grande majorité des associations professionnelles d'artistes lutterait-elle pour l'obtenir ?

Pourquoi la loi allemande prévoirait-elle l'abolition de tout placement commercial à partir du 1^{er} janvier 1931 ?

Pourquoi dans d'autres pays le système de la gratuité fonctionne-t-il à la satisfaction de tous ?

N'est-ce pas en Pologne que, grâce à l'activité du bureau gratuit, le chômage a pu être en grande partie supprimé chez les artistes.

Non, l'existence de bureaux payants n'est ni avantageuse ni nécessaire. L'expérience démontre qu'elle entraîne des abus inévitables. Le contrôle s'est avéré inefficace, illusoire, les abus signalés persistent.

Les ristournes, les commissions continuent à se verser de

la main à la main sous la menace du chômage ou du boycottage.

Il faut obtenir la suppression des agences privées. Pas de demi-mesure ; le théâtre tout entier ne pourra qu'y gagner. (*Applaudissements.*)

M. MARCILLY. — Voilà les deux résolutions concernant le droit d'exécutant.

« Aucune exploitation lucrative d'une interprétation d'une œuvre littéraire ou artistique, ne pourra avoir lieu sans le consentement de l'artiste interprète ou exécutant. En conséquence, l'artiste pourra s'opposer à toute exécution publique ou reproduction de son interprétation qui serait faite sans son autorisation. »

Voici la seconde résolution :

« *L'Union Française de la Société Universelle du Théâtre* est chargée d'étudier la réglementation et le texte de la convention internationale qui sera établie pour la défense des droits des artistes, interprètes et exécutants. »

M. PAUL ELLMAR. — Ce vœu, tel qu'il est émis par notre ami, ne peut pas se réaliser pour l'Allemagne, parce que d'après la loi, il n'y a pas possibilité pour un artiste dramatique ou lyrique de refuser de jouer. Il peut demander à être payé, mais il ne peut pas se refuser à jouer le soir où il y a la radio-diffusion.

M. MARCILLY. — Il faut bien se mettre d'accord qu'il s'agit d'une réglementation internationale, et il est entendu dans toutes les conventions internationales qui existent au monde, que les législations nationales sont respectées. Je veux dire par là, prenant par exemple le cas pour l'Allemagne. Un artiste n'a pas le droit de refuser d'être radio-diffusé en Allemagne ; il est radio-diffusé par le poste de Berlin. Mais cet artiste qui ne peut se refuser à être radio-diffusé par le poste de Berlin, peut, avec une convention internationale, s'opposer à ce que le poste de Radio-Paris relaye l'émission de Berlin. Voilà la chose importante.

M. PAUL ELLMAR. — Malgré ce que M. Marcilly dit quant au respect des lois nationales, je suis convaincu qu'il vaudra mieux proposer à Genève des vœux où il n'y aura pas besoin de présenter une exception, comme dans ce cas pour l'Allemagne.

Donc je vous prie d'émettre ce vœu-ci : « On recommande au Bureau International de Genève de bien vouloir examiner les moyens d'assurer le droit personnel et matériel de l'artiste dramatique, lyrique et cinématographique quand il s'agit de la radio-diffusion et de la reproduction d'une manière mécanique. »

Les sections nationales du Bureau International à Genève sont priées de rédiger un traité international pour protéger les artistes et de collaborer pour la rédaction de ce traité avec la *Société Universelle du Théâtre* et avec la *Fédération Internationale des Artistes*. »

M. MARCILLY. — Tout à fait d'accord. Je me range à cette motion, qui veut dire d'ailleurs la même chose en termes plus acceptables pour la délégation allemande et plus appropriés à la législation allemande.

Cependant, il y a une chose extrêmement importante, sur laquelle j'attire votre attention, c'est que, pour rentrer dans la réalisation pratique, il faut qu'un groupement quelconque soit chargé d'établir le projet de convention car, vous pensez bien que ce ne sont pas les diplomates qui se donneront la peine de l'établir. C'est pourquoi il faudrait maintenir le second vœu de charger la section française de la rédaction de cette convention.

M. FIRMIN GEMIER. — Pour la présenter au Bureau International du Travail.

M. MARCILLY. — Comme rapporteur, je me range à la motion présentée par M. Ellmar.

M. PAUL ELLMAR. — Les Français rédigeront la convention parce qu'ils connaissent la matière. Mais il conviendra qu'ils s'entendent avec la Fédération Internationale des Artistes.

M. MARCILLY. — Cela va de soi.

Cette rédaction sera soumise à toutes les puissances et à tous les groupements intéressés, allemands, français, anglais, etc... C'est le travail matériel ; c'est, si vous voulez, la peine de taper à la machine que nous nous proposons d'assumer. Mais toutes les délégations auront à donner leur approbation.

M. BREMOND PHILBÉE. — Ne vous y trompez pas. Vous ne pouvez présenter que des suggestions ; car c'est la section de jurisprudence du Bureau International du Travail qui s'occupe de rédiger. A l'heure actuelle elle s'occupe de la question et ce vœu que vous faites là lui servira de document.

M. MARCILLY. — Il faut lui préparer le travail.

M. BREMOND PHILBÉE. — Il faut lui préparer des vœux ; lui préparer le travail, c'est peut-être un peu présomptueux ; car il y a des questions de jurisprudence pour lesquelles il faut des gens compétents.

M. MARCILLY. — Nous sommes d'accord.

M. PAUL ELLMAR. — Nous faisons voter maintenant la résolution, mais sous la dernière forme que j'ai indiquée. (*La résolution est votée.*)

M. BREMOND PHILBÉE. — Tout à l'heure vous disiez que le gouvernement ne pouvait rien pour le placement des artistes ; c'est une erreur profonde. La preuve c'est qu'en Allemagne on a fondé une agence et qu'en France petit à petit on y est arrivé. Le règlement des agences payantes en France disait ceci : « Les honoraires sont à la charge des employeurs, exception faite pour les artistes dramatiques, lyriques, de cirques et de music-hall. » C'était une chose tellement illogique que nous avons appelé l'attention d'un Ministre Français et que nous lui avons fait toucher du doigt cette anomalie. On a déposé un projet de loi à la Chambre qui a fait rentrer les bureaux de placements payants dans le droit commun en ce qui concerne les artistes. Par conséquent maintenant ce sont les directeurs qui doivent payer les honoraires. Seulement, comme je le dis dans mon rapport, il faut un contrôle. Une ordonnance de police est donc venue compléter cette loi et a désigné des inspecteurs chargés de faire des visites inopinées dans les agences.

Ainsi, petit à petit, le réseau se resserre et on espère arriver en fait à ce que les artistes ne payent plus d'honoraires.

Seulement il est certain qu'il y aura toujours des artistes qui iront porter leur argent et qui ne demanderont qu'à être tondus. Par conséquent, ce qu'il faudrait, c'est une résolution énergique, la suppression pure et simple des agences, comme vous l'avez décidée vous, en Allemagne, à partir du 1^{er} janvier prochain. Les bureaux paritaires ont fait leurs preuves. Il n'y a pas de raison par conséquent pour qu'il n'y ait pas des bureaux paritaires partout. Pas de demi-mesures !

M. PAUL ELLMAR. — Il n'y a pas d'inconvénient à voter cette résolution. La voici :

« Le Congrès émet le vœu que dans toutes les Sections de la Section Universelle du Travail à Genève soit étudiée la question de la suppression des agences payantes et leur remplacement par des bureaux paritaires de placement pour toutes les catégories d'artistes, comme cela existe déjà dans certains pays. »

M. MARCILLY. — Nous sommes tout à fait d'accord là-dessus.

M. PAUL ELLMAR. — Dans la convention de Washington de 1919, tout cela a déjà été réglé, mais la convention n'a pas été ratifiée par toutes les nations.

M. MARCILLY. — Mais aucune convention n'est ratifiée par toutes les nations ! La Convention de Berne n'est pas encore ratifiée par toutes les nations ! Les Etats-Unis ne l'ont pas encore ratifiée.

HAMBURGER STADTTHEATER
THEATRE KAMERNI DE MOSCOU
GIROFLE ET GIROFLA

Musique de Ch. Lecocq. Régie : Alex. Tchaïkovski

Bolero
Aurora
Girofle-Girofla
Marsquino
Mursuk
Pedro
Paquita
Matamores

Eugen WIEBER.
Hélène UWAROWA.
Hélène SPENDIAROWA.
Alexandre RUMNEFF.
Léo FÉNIN.
Nikolaï BYKOFF.
Eugénie TOLUBEEVA.
Sergei TISCHONRAWOFF.

Mardi 17 Juin
à 10 heures

**CRITIQUE, PRESSE
ET HISTOIRE DE THEATRE**

PRÉSIDENCE : M. Max Alexander MEUMANN (Allemagne).

« Le problème international de la Critique »

1) La critique utile à la comédie, à l'opéra, au film, et son action à l'étranger.

Rapporteur : M. MULLER-RASTATT (Allemagne).

2) Carte internationale de la S.U.D.T. et moyen de faciliter les voyages d'information à l'étranger.

3) L'information dramatique internationale par la presse et les conférences. Lecture du rapport de M. Fortunat STROWSKY, membre de l'institut de France.

M. le docteur MULLER-RASTATT prend la parole sur le rôle de la critique.

Je viens parler au nom de la vieille génération, de la vieille garde de la critique; la jeunesse parlera ensuite en toute liberté.

Qu'est-ce que la vérité, et qui est en possession de la vérité? Je me sens, quant à moi, incapable de vous offrir des vérités incontestables et irréfutables. Je vous propose seulement comme solution la voie que j'ai trouvée moi-même.

Notez bien que nous autres, critiques, nous ne sommes pas seuls à faire notre besogne; nous avons un collaborateur silencieux: le public. Dans chaque individu qui compose le public du théâtre, il y a un critique, fût-il inconscient, qui approuve ou dénigre; mais je ne parlerai ici, évidemment, que de la critique professionnelle.

Celle-ci doit satisfaire à deux exigences fondamentales. Tout d'abord, il se peut qu'au sortir du théâtre, le critique n'ait pas lui-même une opinion définie; mais, il doit se dire que, quelle que soit l'opinion qu'il écrira dans son journal, elle va déterminer à son tour l'opinion du public.

Ainsi le critique doit avoir un sentiment très grand de sa responsabilité. Il ne doit évidemment pas s'incliner devant l'opinion de ses confrères; son opinion peut être indépendante, mais il doit pouvoir la justifier, il doit pouvoir en répondre et, pour cela, commencer par se critiquer lui-même.

En second lieu, deuxième exigence fondamentale, le critique doit connaître le métier dramatique dont il parle pour ne pas exiger l'irréalisable, ni élever des reproches non fondés.

Il y a des formes de critique qui sont inutiles; celle qui

dénigre à tout prix; celle qui n'est qu'un jeu de mots, une série de plaisanteries, un feu d'artifice de l'esprit; celle qui est trop savante ou trop pédante.

Vous connaissez tous le héros du « Canard Sauvage », d'Ibsen qui, à force d'exiger l'absolu, n'obtient rien.

Je dirai donc: la critique doit servir comme un soldat doit servir sa patrie. Elle doit servir la bonne cause de l'art dramatique, contribuer à élaborer la notion publique de l'art.

Une critique trop acerbe s'émousse à la longue et personne ne la lit plus.

Y a-t-il des lois absolues du théâtre qui puissent inspirer le critique? Y a-t-il un code théâtral comme il y a en France un code civil? Non, parce qu'en tout domaine, la théorie est toujours venue après la pratique.

La théorie ne peut être qu'un extrait, une quintessence des lois immanentes de l'art. Pourtant Lessing croyait encore aux lois d'Aristote; mais déjà, contre Boileau, il réclamait une plus grande liberté de l'art.

Plus tard, au XIX^e siècle, Freitag crut encore à Aristote.

Nous savons à présent qu'il n'y a pas de lois de la critique, pas plus que de lois de l'art.

Nous devons nous dire que les critiques ne sont faites ni pour les auteurs, ni pour les artistes dramatiques, ni pour ceux qui ont déjà vu la pièce, ni pour ceux qui se sont formé leur opinion, mais pour ceux qui ne l'ont pas encore vue.

Comment cette critique peut-elle remplir son but? Elle doit d'abord s'efforcer d'exprimer les faits avec le maximum d'objectivité possible. Dans la jurisprudence, c'est la condition *sine qua non* du verdict; de même en art.

Est-ce à dire que nous devons nous borner à une besogne de reporter, fournir un simple compte rendu? Oui, dans un certain sens. Seulement comme il est inévitable que le critique soit toujours lui-même un comédien, il se pose toujours les questions: — Comment, moi, aurais-je conçu la pièce? Comment aurais-je joué tel ou tel rôle?

Ainsi rapporter les faits purement et simplement, c'est déjà et c'est surtout très difficile.

Plût à Dieu que je puisse éloigner toute magie, que je puisse désapprendre les sortilèges. Plût à Dieu que je puisse me trouver en face de la nature comme un homme seul; alors, cela vaudrait la peine d'être un être humain.

Appliquant cela à la critique, je dis: Renonçons à toute magie, désapprenons les sortilèges, plaçons-nous devant la nature comme un homme, alors cela vaudra la peine d'être un critique.

A vrai dire, nous sommes, sans le savoir, accablés d'idées préconçues, d'opinions acquises, philosophiques ou esthétiques. Il faudrait pouvoir faire table rase de cela pour sentir la vie dans toute sa fraîcheur.

Ainsi, en ce qui me concerne, moi, critique, d'après toute ma vie et d'après ce que j'ai vu au théâtre, je me suis fait une conception personnelle de l'amour et de sa représentation au théâtre. Mais il est évident que le jeune M. Jahn ici présent a une autre conception de l'amour que moi et je sais que cette conception, je l'ignorerai toujours.

Le critique doit se poser surtout deux questions et ne pas s'en poser d'autres.

Le critique intègre doit se demander ceci: Qu'a voulu le poète? C'est la première question. Nous ne pouvons la résoudre après le premier acte, nous devons attendre la fin pour répondre en toute justice.

Seconde question: A-t-il atteint son but? Il est inutile et fastidieux de dire: l'auteur aurait dû faire ceci ou cela, prendre cette voie plutôt qu'une autre. Il est très probable que l'auteur, dans le silence de son cabinet de travail, a fort bien envisagé déjà cette possibilité, cette solution, mais qu'il l'a écartée, rejetée.

De même pour le jeu des acteurs, demandez-vous d'abord: quel a été leur but? L'ont-ils atteint?

Il faut juger d'après les lois que s'est imposées l'artiste lui-même et non pas d'après des principes intrinsèques. Il faut toujours nous dire que nous écrivons, non pour les

artistes, mais pour le grand public qui lit les journaux. Certes, l'artiste peut profiter de notre critique, mais en second lieu seulement.

Et voici ma conclusion.

La critique est un phare, un poste élevé, dont le gardien doit rester attentif aux fluctuations de la vie. Je sais que beaucoup de mes collègues croient exercer tantôt le rôle du procureur de la République, de l'accusateur public, tantôt le rôle du défenseur; mais la critique doit dire comme le *Lynxus*, de Goethe: « Je suis né pour voir, j'ai fait le vœu de rester sur ma tour et c'est de là que j'aime à observer le monde! (*Applaudissements*.) »

M. PAUL BLANCHART. — La communication que je voulais vous faire, les développements que je voulais vous soumettre sur le rôle de la critique, le docteur Muller Rastatt vient de vous les présenter avec une science, une éloquence, un courage et une jeunesse que je salue du plus profond de mon cœur. (*Applaudissements*.)

Ma tâche est donc considérablement simplifiée puisque je n'ai qu'à contresigner les paroles qui viennent d'être prononcées avec une autorité beaucoup plus grande que la mienne. Mais pour sauvegarder mon petit orgueil personnel (parce que c'est un sentiment qu'on ne peut pas complètement abdiquer!) je me permettrai de dire que l'an passé, lors de nos assises de Barcelone, j'avais parlé du rôle de la critique; j'en avais parlé longuement en développant des idées et des arguments qui étaient justement ceux qui viennent de vous être présentés et qui furent alors consignés dans le compte rendu de nos travaux du mois de juin de l'année dernière.

Je pense, en effet, que notre grand rôle de critiques ou d'esthéticiens doit être un rôle d'éducateur du public. Le théâtre est en constante évolution; toutes les fois où une génération nouvelle accède à la vie dramatique, elle veut bouleverser ce qui s'est fait préalablement et le public, en général, oppose des résistances.

Nous sommes, nous, les introducteurs des écrivains nouveaux devant le public, et nous devons expliquer ce qu'ils ont voulu faire. Je sais bien que dire cela, c'est peut-être froisser les auteurs qui croient que l'on comprend toujours ce qu'ils ont voulu faire; mais si je prends des exemples dans le théâtre français, il est évident que des hommes comme Saint-Georges de Bouhélier ou H.-R. Lenormand, qui ont une place considérable dans la dramaturgie française nouvelle, ont lutté pendant des années au milieu de l'incompréhension publique; il a fallu les défendre, il a fallu expliquer leurs théories, montrer comment ils restent dans la grande tradition de la dramaturgie française, tout en apportant des éléments nouveaux qui constituent justement l'évolution éternelle de l'art. Aujourd'hui ils se sont imposés; ils sont reconnus mais il faut bien se souvenir que, s'ils sont à la place qu'ils occupent, ce n'est qu'à cause de dix, de quinze années de bataille où une partie de la critique a été fervemment auprès d'eux.

M. le Professeur Fortunat Strowsky, qui aurait dû être ici aujourd'hui, mais qui est retenu en Sorbonne par une session d'examen, M. le professeur Fortunat Strowsky est, à Paris, le critique dramatique d'un journal quotidien qui s'appelle *Paris-Midi*. Ce journal paraît à midi, comme son titre l'indique, si bien que le professeur Strowsky, lorsqu'il quitte le théâtre à minuit ou à minuit et demi, après une répétition générale, est obligé d'écrire dans la nuit son papier de critique dramatique qui paraîtra le lendemain à midi dans les rues de Paris, cela pour une nécessité d'information.

Eh bien, il est évident que, dans ces conditions de rapidité, de hâte, d'improvisation, le professeur Strowsky ne peut pas toujours exprimer tout ce qu'il voudrait dire. D'où la nécessité pour lui de reprendre ensuite des idées esthétiques générales et de les développer dans des conditions plus stables et plus tranquilles; ce qu'il a fait par exemple, voici quelques mois, dans un cours de Sorbonne consacré au théâtre français nouveau.

Si j'ai cité cet exemple, c'est pour souligner que, dans

une large mesure, la critique dramatique est conditionnée par des raisons matérielles, par des raisons journalistiques, et à côté de cette critique-reportage (et qui a évidemment cet aspect de reportage), d'autres critiques doivent faire une œuvre plus stable, plus durable, plus strictement esthétique. C'est ce que réalisent, par exemple, chez nous, des hommes comme Gabriel Boissy, rédacteur en chef de *Comœdia*, ou comme Henry Bidou, qui est le critique dramatique du *Journal des Débats* et qui donne chaque semaine un feuilleton tout à fait substantiel.

En tant que critiques, qu'esthéticiens, nous sommes obligés à une impartialité devant tous les efforts nouveaux qui nous sont présentés. Les créateurs, qu'il s'agisse d'auteurs ou de metteurs en scène, doivent être, eux, des gens passionnés et véhéments. Vous avez assisté à des joutes parfois violentes, dans les précédentes séances, entre les metteurs en scène et les auteurs dramatiques. Le professeur Jessner a défendu une conception dramatique, Gaston Baty est venu en défendre une autre, et des auteurs dramatiques se sont inscrits contre eux avec beaucoup de véhémence. Eh bien, le créateur, en effet, doit être partial. Pour réaliser une grande œuvre créatrice il faut dire: Moi seul ai raison et les autres ne font que des erreurs! C'est ce que fait, par exemple, mon cher ami Gaston Baty avec une partialité dont je le félicite et pour laquelle je l'admire beaucoup!

Mais nous autres critiques, nous ne pouvons pas avoir cette partialité et, lorsque je suis en présence d'une pièce réalisée par Baty, pièce qui à l'occasion dérouté les spectateurs, je m'efforce à donner au public une explication, à montrer en quoi Baty s'engage sur des routes nouvelles qui peuvent être des routes fructueuses.

Lorsque je me trouve en présence d'une pièce d'esthétique opposée et, par exemple, d'une pièce de mon excellent ami Matéi Roussou, ici présent, je m'efforce d'expliquer l'esthétique de Matéi Roussou et de montrer comment il tend à un but qui est diamétralement opposé à celui de Baty.

Mais l'un et l'autre peuvent compter sur ma conscience, sur mon amitié et sur mon impartialité, et je dois proclamer que la grande majorité de la critique parisienne apporte cette impartialité et a cette conscience dans l'exercice de sa tâche.

Mais nous ne sommes point réunis ici pour nous éterniser à des considérations sur la critique.

Nous avons inscrit à l'ordre du jour de la séance d'aujourd'hui une question très importante: Création d'une carte internationale de la Société Universelle du Théâtre, et moyens de faciliter les voyages d'information à l'étranger.

C'est une question qui avait été déjà étudiée à notre Congrès de l'an dernier, à Barcelone. Une longue discussion, dont j'ai la sténographie sous les yeux, s'était ouverte à ce sujet, et certains de nos collègues avaient demandé la création d'une carte de critique permettant l'entrée dans les théâtres de tous les pays européens.

C'est une question qui est étudiée par un autre groupement que le nôtre, qui est étudiée par la Fédération Internationale de la Critique. Il y a, dans la plupart des pays d'Europe, une association de la critique, et ces associations se sont fédérées internationalement en une plus grande association dont l'un des objets essentiels est précisément la création de cette carte internationale de la critique.

Nous ne pouvons pas, nous, Société Universelle du Théâtre, marcher sur les brisées de la Fédération Internationale de la Critique. Nous devons toujours respecter les droits acquis et les travaux particuliers des autres associations professionnelles internationales. Mais tandis que la Fédération Internationale de la Critique poursuit cette tâche que je viens de vous rappeler, nous pouvons, nous, essayer de créer, au sein de la Société Universelle du Théâtre, des relations entre auteurs, metteurs en scène, critiques, qui seront profitables à l'évolution, au développement et à la grandeur du théâtre.

Seulement pour qu'une carte délivrée par notre Société puisse avoir quelque valeur, il faudrait qu'il y eût dans tous les pays d'Europe une union nationale de la Société Universelle du Théâtre. Si bien que la première tâche à accomplir, ce serait de créer, dans chaque pays, une Union Nationale, et, en réalité, s'il y a eu certaines confusions dans des débats précédents, cela provient de ce que les Unions ne sont pas encore partout constituées et que, par conséquent, lorsque nous voulons, nous, Union française, établir une relation directe avec quelque autre pays, nous ne savons pas exactement à qui nous devons nous adresser et avec qui nous devons rester en rapports constants.

Je saisis donc l'occasion de revenir à un point capital de notre Congrès, de revenir, si j'ose dire, à la technique de la Société Universelle du Théâtre. Nous ne sommes pas une concurrence ou un double emploi avec la Fédération Internationale des Sociétés d'Auteurs. Nous ne sommes pas une répétition de la Fédération Internationale de la Critique. Non, nous sommes simplement des hommes de bonne volonté appartenant à toutes les professions du théâtre qui estiment qu'il est nécessaire d'établir un rapprochement interprofessionnel, et en même temps un rapprochement international.

Nous nous sommes réunis, un certain nombre, sans avoir la prétention, bien entendu, de représenter tout le théâtre français; mais nous nous sommes réunis sur un même idéal, sur des mêmes convictions, sur un programme de travail commun, et ce que nous souhaitons trouver, c'est dans chaque pays, des hommes ayant le même idéal professionnel que nous et prêts à collaborer avec nous.

Donc le point essentiel avant d'entrer dans les réalisations inscrites à notre ordre du jour, le point essentiel, c'est de créer dans chaque pays une Union Nationale de la Société Universelle du Théâtre. La documentation esthétique réunie sur l'évolution du théâtre dans chaque pays ou par chaque Union Nationale, nous voulons qu'elle soit communiquée dans les divers pays entre les diverses Unions. C'est là le but! (*Applaudissements.*)

M. HOFFMANN. — Voici simplement un complément pratique à ce qu'on a discuté jusqu'ici. Trois points à débattre: celui d'une organisation utile de la critique dans les théâtres lyriques et dramatiques.

Celui des cartes internationales des critiques.

En troisième lieu, celui des tournées de conférences internationales.

Sur ces trois points, j'aboutis à la conclusion de présenter un vœu et ce vœu se résume à ceci: toutes ces choses-là devraient être organisées par une entente internationale entre les divers groupements de chaque pays.

Permettez-moi maintenant des considérations générales. Une critique qui, systématiquement, dénigre est assurément néfaste et doit être déclinée.

Malheureusement, la plupart des directeurs de théâtres exigent qu'on porte les pièces aux nues pour attirer le public. Cela entraîne à des conséquences désastreuses. On voit des directeurs de théâtre qui organisent des soupers luxueux pour séduire la critique. On voit aussi des cas où la critique est soudoyée et payée par le budget de publicité que les directeurs consentent aux journaux.

On essaie d'influencer la critique, aussi bien en Allemagne que dans les pays étrangers.

C'est un péché contre le Saint-Esprit, et je propose de déposer une résolution protestant contre l'immoralité de ces us et coutumes. Toute indépendance se trouve noyée dans cet océan d'immoralité; on confond l'objectivité avec le je m'en foutisme.

Fixons bien les conditions dans lesquelles doivent se développer librement le théâtre et la critique.

Le théâtre ne peut vivre, du moins en Allemagne, sans discussion sociale; il est possible qu'en France, où vous n'avez pas le problème des sans-travail, la question sociale ne soit pas aussi urgente au théâtre; mais ici la question sociale prime tout au théâtre et en critique, comme dans la

vie même. Voilà le sens des protestations que nous élevons contre tout ce qui entrave nos opinions.

Que les Français nous comprennent bien.

Même si nos points de vue diffèrent des leurs, nous entendons travailler en faveur d'une entente entre la France et l'Allemagne. Notre pays y représentera la vigueur, l'élan, tandis que la France nous prêterait sa flamme. En somme, nous voulons aboutir à une critique vivante et humaine. (*Applaudissements.*)

M. LIEPMANN. — Je regrette qu'à la séance d'ouverture M. Sachse ait nié la crise du théâtre. Le but de ce Congrès est précisément de nous apprendre si nous avons besoin d'une certaine espèce de théâtre bourgeois et si ce théâtre ne mérite pas de disparaître. Et quant à la critique, elle doit contribuer à nous tirer des difficultés de toutes sortes où nous nous débattons. Nous devons travailler pour la société et non pour une conception plus ou moins personnelle du théâtre et de la vie du comédien.

A ce point de vue il est évidemment regrettable que M. Piscator ne soit pas venu; mais en son absence, il aurait fallu du moins que ces problèmes du théâtre moderne révolutionnaire fussent discutés. C'est le regret que j'exprime.

Midi 30

Réception du Bureau du Congrès, par le président du Sénat de Hambourg, M. le bourgmestre Rudolf Ross.

Déjeuner offert aux Congressistes par le Sénat de Hambourg, dans les salons de l'Hôtel de Ville.

Prisent la parole: M. le bourgmestre Rudolf Ross; MM. Firmin Gémier, Célestin Joubert, Henri Clerc, R. Marilly.

Après-midi

Promenade en cars à travers Hambourg et Altona. Réception offerte aux Congressistes par la ville d'Altona dans le parc Jenisch. Allocution de bienvenue par M. le Burgmestre Brauer; remerciements, au nom des délégués étrangers, par M. Paul Blanchart.

20 heures

HAMBURGER STADTTHEATER

GALA TAIROFF

LE NEGRE

d'O'Neill

Enfants Blancs

Ella

Micky

La sœur

Shorty

Alice KOONEN.

Maria PAAS.

Lydia NASAROWA.

Nikolai NOWLIANSKY.

Enfants Noirs

Jim

Haffi

Joé

Sa sœur

Charley

Iwan ALEXANDROFF.

Nathalie CHODOROWITSCH.

Jury FÉDOROWSKY.

Natalie GORINA.

Hélène SPENDIAROWA.

Mercredi 18 Juin

a 9 h. 30

CRITIQUE, PRESSE

ET HISTOIRE DU THEATRE

(suite de la séance de mardi matin)

Président M. Max Alexander MEUMANN (Allemagne).

M. FUNDER. — Rreprenons la discussion d'hier là où elle a été interrompue.

D'abord, une remarque. Les points de vue opposés sont nécessaires dans les débats sur les questions intellectuelles. Mais il est mauvais que des personnalités s'y mêlent.

Je demande donc qu'on examine les problèmes en eux-mêmes et sans y introduire de sentiments personnels.

M. WOLFF. — Voici la résolution que je propose :

Que la critique soit réservée aux compétences et qu'elle soit interdite aux écrivains qui sont plutôt en mesure de traiter de sujets commerciaux. Les critiques doivent être instruits dans la profession qu'ils jugent. Ils doivent être des gens de métier, et faire de la critique technique.

M. LARBEY. — Critique technique, c'est la seule qu'on puisse faire en musique.

M. WOLFF. — La critique n'est pas un divertissement auquel n'importe qui peut se livrer : c'est un métier très sérieux et très difficile.

En particulier la critique musicale a le devoir de servir à l'art lui-même beaucoup plus qu'aux artistes dont on juge les œuvres. (*Applaudissements.*)

M. HANS HENNY JAHNN. — J'admets la critique ; mais je n'admets pas la censure. Car la censure ne cherche pas à comprendre, elle supprime.

M. MATTEI ROUSSOU. — Est-ce qu'en Allemagne il existe une censure littéraire ? En France, il n'y en a plus que pour le film.

M. HANS HENNY JAHNN. — Il existe chez nous une censure gouvernementale.

Mais ce n'est pas la plus redoutable à vrai dire.

Ce dont je veux surtout parler, c'est de la censure privée, de la censure sans caractère officiel. Je reconnais cinq espèces de censure.

En premier lieu, la censure capitaliste ; deuxièmement, la censure communiste ; troisièmement, la censure qui se base sur la conception routinière de la vie ; quatrièmement, la censure raciale.

Toutes ces censures constituent des forces dangereuses. Mais le péril le plus grave vient de la censure de « l'homme normal ».

Je m'explique :

Cet « homme normal », cet homme de « moralité moyenne » dont on vous rebat les oreilles, en réalité n'existe pas. Il n'a jamais existé. N'empêche qu'au nom de la « moralité moyenne » et de la conception de « l'homme normal », on censure toutes les œuvres d'art.

Exemple : Chez nous la censure du film a des vues très étroites quant à la sexualité. Or comment comprendre la vie sans la sexualité ?

La censure est toujours absurde quand elle n'est pas odieuse.

On a dit ce mot profond : « La chrétienté accepte tous les arts pourvu qu'ils s'approchent à genoux. »

Eh bien ! dans toutes les nations la censure officielle ou occulte agit de même. Elle accepte les arts si les arts s'humilient devant elle, si les arts s'approchent d'elle à genoux. Je vous rappellerai l'exemple de Descartes qui, pour échapper aux foudres ecclésiastiques mit une sourdine à sa pensée et se réfugia dans la science, où il inventa la géométrie analytique.

Nous, les auteurs menacés par la censure, force nous est aussi d'emprunter des détours pour nous exprimer au sujet des questions biologiques et physiologiques.

Notre seule chance, c'est de pouvoir glisser des vérités entre les vêtos des différentes censures dont je parlais tout à l'heure. Car il arrive quelquefois par bonheur que ces censures se combattent et se neutralisent.

En Allemagne une liste blanche a été dressée. Ce n'est pas une liste noire d'écrivains suspects. C'est au contraire une liste d'auteurs qu'il faut laisser en paix et que la censure n'a pas le droit d'inquiéter.

Après quoi, on a voté une loi qui permet de censurer

tous ceux dont les tendances diffèrent de celles que suivent les écrivains de la liste blanche.

M. MATTEI ROUSSOU. — J'avais demandé la parole pour une communication concernant la presse. Mais, si vous voulez bien, je commencerai par dire deux mots sur l'intervention de M. Jahnn.

Je serai très bref ; c'est une seule expression de M. Jahnn qui m'a fait prendre la parole, quand il a employé le terme de « biologie ».

Il est indéniable que la censure est toujours mauvaise quelle qu'elle soit, et nous avons en France une censure de films qui ne rime à rien.

Nous avons même eu une censure commerciale, c'est-à-dire une agence qui avait le monopole de tous les kiosques de vente dans les gares, et qui interdisait la vente de certains livres.

Nous avons aussi une censure religieuse ou cléricale qui s'exerce contre certains livres.

C'est entendu, toutes ces censures sont mauvaises, mais M. Jahnn vous a dit : la censure la plus grave est celle de l'homme normal, celle de l'homme moyen. Eh bien, c'est là que je voudrais faire une différence.

Il y a la censure, et il y a la pudeur. Je ne crois pas qu'il soit indispensable pour l'artiste de supprimer cette pudeur et, puisque M. Jahnn a parlé de biologie, je me permettrai de vous donner un exemple biologique qui semblera peut-être, pour les personnes qui n'ont pas l'habitude des études biologiques et médicales, un peu scabreux, mais qui précise.

Lorsqu'un médecin veut examiner les urines d'un malade, il le place devant lui et lui demande d'uriner. Il se produit une pudeur biologique qui l'empêche d'uriner, il ne peut pas. Si le médecin s'en va et le laisse seul, il peut parfaitement uriner. C'est donc que la pudeur est un sentiment naturel, un sentiment profond et je ne crois pas qu'il soit absolument indispensable de le supprimer.

M. Jahnn disait qu'on ne pouvait pas prononcer certains mots ; mais en français, il y a un mot absolument dénué de sens, c'est l'expression de « nom de dieu » ; eh bien, « nom de dieu » n'est pas convenable, on ne doit pas le prononcer.

Cela, c'est de la pudeur, comment dirais-je, littéraire et conventionnelle.

Mais la pudeur des sentiments, même quand elle est un peu naïve, il faut la respecter, parce que, je vous le répète, elle correspond à un sentiment qui est vrai, qui est sincère. Nous pouvons petit à petit arriver à parler aux gens de la façon la plus libre, mais il ne faut pas les brusquer dans cette voie parce que cette brusquerie est aussi injuste que la censure.

Il y a par exemple à Paris une grande association qui s'appelle « le Club du Faubourg ». Dans ce club on se réunit trois fois par semaine ; tout le monde peut prendre la parole, les orateurs, le public ; eh bien, dans ce « Club du Faubourg », on parle des choses les plus libres du monde, on emploie les expressions les plus libres. Jamais ce public n'est choqué ; pourquoi ? Parce qu'il a été éduqué.

Donc, le rôle des artistes, c'est d'éduquer petit à petit le public et de ne pas l'accuser si quelquefois il s'effarouche. (*Applaudissements.*)

M. Meumann lit une motion de M. Wolff relative à la critique musicale.

M. HELD. — Je trouve que la résolution proposée est un peu trop étroite.

Je vous propose donc de l'élargir et de viser non seulement la critique musicale, mais toutes les critiques car toutes souffrent des mêmes dangers.

M. MAX-ALEXANDER MEUMANN. — Ce que propose M. Held paraît très justifié.

Un critique doit être qualifié, en quelque sorte.

Quelle peut être cette qualification ? On peut lui demander, par exemple, qu'il ait fait la critique au moins pendant un an dans un journal d'une certaine importance.

L'âge ne peut entrer en ligne de compte. Car en critique, l'âge n'importe pas. On a connu des critiques très jeunes qui étaient excellents.

M. SACHS. — Pour la musique, on doit demander, aussi bien que pour la littérature des critiques compétents. On rirait d'un critique littéraire qui ne saurait pas écrire lui-même, mais qui serait forcé de dicter ce qu'il a à dire. Eh ! bien nous voyons chaque jour des gens qui critiquent les œuvres musicales et qui ne savent pas une note de musique. (*Applaudissements.*)

Mercredi 18 Juin

à 10 heures

LUMIÈRE, DECORS, COSTUMES, ARCHITECTES, INGENIEURS, MACHINERIE AU STADTTHEATER DE HAMBOURG

Présidence : Alexandre LUDWIG.

Derniers perfectionnements des dispositifs matériels des théâtres. Ecoles de décorateurs et costumiers. Amélioration de l'hygiène dans les théâtres.

Rapporteurs : Max HASAIT (Allemagne), Paul COLIN (France).

Visite de l'installation scénique du Théâtre Municipal de Hambourg.

M. MAX HASAIT (Allemagne). — Personne ne conteste aujourd'hui la nécessité de moderniser les installations de la scène. Malheureusement la situation économique actuelle interdit les lourdes dépenses quoique très souvent, le rajeunissement de vieilles scènes permette de réaliser des économies et d'alléger ainsi le budget du théâtre.

Dans ces conditions, il y a lieu de s'arrêter à un système de scène qui, comparé à l'ancien, exige un personnel moins nombreux. Il y a surtout lieu de ne pas oublier que le public, déjà habitué aux rapides changements de scène au cinéma, a des exigences beaucoup plus grandes qu'autrefois.

Le spectateur n'admet plus les longs entr'actes.

En Allemagne, la plupart des théâtres se sont déjà efforcés d'y remédier. Quelques théâtres de Londres et de Paris ont fait de même. On fait des effets d'éclairage ; on multiplie les moyens d'intensifier la lumière.

En ce qui concerne la technique théâtrale, il y a eu de grands progrès.

Voici quelques tableaux qui aideront à comprendre.

Le premier représente la construction en 1911 du théâtre de Fribourg.

J'ai eu l'idée de construire une scène où les machinistes seraient complètement séparés des acteurs. Je considérais cette idée comme la seule possibilité d'éviter de soulever la poussière sur la scène, nuisible au reflet des projecteurs, nuisible à l'illusion d'un tableau et surtout très nuisible au point de vue de l'hygiène.

D'autre part, la purification de l'air par un liquide quelconque pulvérisé au moyen d'une seringue, ne donne pas qu'un résultat de courte durée. A cela vient s'ajouter très souvent le fait qu'on exige l'enlèvement ou le montage rapide de décors assez compliqués. Naturellement, c'est impossible lorsque la représentation continue sur la scène.

Il convenait donc de trouver une solution nouvelle et pour la première fois je tins compte de ces inconvénients lors de la construction de la scène du théâtre municipal de Fribourg.

Malheureusement, je ne pus installer que des scènes latérales, mais pas de scène de fond, les autorités compétentes du théâtre n'ayant pas été persuadées comme moi de la nécessité de séparer absolument le champ d'activité des machinistes de celui des acteurs.

Ces deux scènes latérales sont isolées par des cloisons arrêtant tout son ou bruit ; la scène comprend deux plateaux mobiles ; les deux plateaux mobiles glissent dans le parquet de la scène et n'occasionnent par conséquent aucune différence de hauteur avec le parquet de la scène. Ceci permet d'éviter certains accidents comme la chute d'une personne heurtant la scène mobile.

Derrière les trois premières des scènes mobiles, on introduit trois plateaux glissant au-dessus et au-dessous du parquet de la scène et permettant le montage de plateaux bas ou élevés.

La disposition des magasins dans ce théâtre est très pratique ; elle permet une communication directe avec les scènes latérales qui sont reliées en outre par un passage élevé pour le transport des décors.

La scène du théâtre national de Sofia est construite d'après le même principe. Faute de place, il a été impossible de construire la scène de fond.

Cette scène mobile présente une nouveauté. Alors qu'au théâtre de Fribourg, chaque scène possède un grand chariot, ce grand chariot a été remplacé à Sofia par un système mû électriquement. Il existe six chariots pour les deux scènes latérales ; six plateaux ont été montés dans le parquet de la scène principale ; ces plateaux se déplacent à 3 m. 50 en-dessous et 2 mètres en-dessus du parquet de la scène. Afin de suppléer à la scène de fond, on a construit au-dessus des trois derniers plateaux trois chariots pouvant être poussés ou retirés au-dessus des plateaux. Lorsqu'ils se trouvent au-dessus des plateaux, les chariots peuvent être glissés, permettant de porter à 3 m. 50 de hauteur le montage de plate-forme avec les plateaux.

L'avantage de ce dispositif est de permettre de monter les décors avec plateaux sur les chariots des scènes latérales, de les amener ensuite et de les hisser avec ces dernières.

Encore une innovation, la possibilité de déplacer l'avant-scène et le parquet de l'orchestre musical. Un logement où se trouve un chariot a été construit sous les premiers rangs du parquet de la salle. Si l'orchestre n'est pas nécessaire, le parquet où il se tient est dégagé, amené ensuite jusqu'à ce logement, le chariot avec les rangs du parterre est poussé sur le parquet de l'orchestre et amené alors à la hauteur du parquet de la salle donnant ainsi trois rangées de plus pour les spectateurs.

Dans un troisième tableau, il s'agit de la scène d'un théâtre de comédie ouvert en 1925. Cette scène est divisée en six plateformes ayant chacune deux étages espacés de 16 m. 80. Sur les six plateformes ont été disposés des chariots de scènes qui ne sont pas aussi larges que les podiums. Dans ce système, lorsque le jeu est terminé sur un ou deux podiums, ceux-ci sont hissés et le tableau scénique de la plateforme inférieure se trouve devant l'ouverture de la scène.

Pendant qu'on joue sur la plateforme inférieure, on démonte les décors sur la plateforme supérieure. Il va de soi que dans ce système les machinistes sont tenus de travailler très prudemment et dans le plus grand silence pour ne pas troubler le jeu des acteurs. Ceci permet, on le voit, un rapide changement de décors.

Cette scène a d'ailleurs servi de modèle pour les travaux de transformation de la scène du stadttheater de Hambourg que vous aurez tout le loisir de visiter en détail.

Le même système a été aussi adopté par le directeur d'un des grands théâtres de Berlin. Cette scène comprend sept podiums à étages dont les plateformes sont à 10 mètres de distance l'une de l'autre et superposées. Il existe en outre deux scènes latérales où se trouvent trois chariots. Les décors sont montés sur ces trois chariots et sont amenés avec le chariot sur les podiums à étages. Le septième podium constitue en même temps un monte-charge pour le transport des décors ; il est pour cette raison deux fois plus large que les autres.

Ce système de scènes à étages en liaison avec les scènes à chariots et les scènes latérales, permet, comme le précédent, un très rapide changement des tableaux d'une pièce.

Je crois pouvoir me dispenser de la description de ce système qui a été mis en application à Paris au théâtre Pigalle et que certainement vous connaissez tous.

Appelé en consultation à Paris, j'arrivai trop tard pour empêcher la construction des colonnes et aussi celle de l'escalier, construction à laquelle je reproche d'avoir réduit de 22 mètres à 13 mètres la largeur de la scène du théâtre Pigalle.

Voici maintenant des projections représentant des installations d'éclairage.

Celle-ci représente l'éclairage de l'Opéra de Dresde. Ceci est le pont d'éclairage où sont installés les projecteurs et les divers appareils de projections utilisés pour l'éclairage de la scène et les projections sur certaines parties des décors. L'ouverture de la scène est environnée de six piliers où peuvent être également disposés des appareils d'éclairage.

On se rendra facilement compte des avantages de ce dispositif quand on se représentera que tous ces appareils peuvent fonctionner simultanément et que les électriciens chargés de la manœuvre peuvent se voir les uns les autres.

Il est ainsi permis d'obtenir des effets de lumière vraiment artistiques et absolument irréprochables.

Le tableau montre également qu'il est impossible d'obstruer le champ de lumière de ces appareils, même quand on déplace les montants latéraux pour rapetisser l'image de la scène. Ayant constaté ces avantages, on regrettera qu'il existe encore un grand nombre de théâtres où l'homme chargé de l'éclairage ne voit ni la scène ni ses compagnons.

Malgré l'intérêt que présente l'installation de la cabine d'éclairage à 2 m. 80 au-dessus du parquet de la scène, on exige encore très souvent l'installation de ces cabines auprès du trou du souffleur. Je trouve cette disposition absolument dépourvue de sens pratique.

Vous voyez encore sur ce tableau comment une loge doit être installée à côté du trou du souffleur. L'homme chargé de la régulation n'est pas placé perpendiculairement par rapport à la rampe; cette position oblique lui permet de tout voir aisément sur la scène.

En outre, par mesure de précaution contre l'incendie, le tableau de distribution a été monté dans un compartiment spécial muni d'une porte de sécurité manœuvrée en même temps que le rideau de fer.

Voici maintenant une scène pouvant être considérée comme le complément du système appliqué à l'Opéra de Dresde. Les chariots de scène sont montés et descendus par une espèce de monte-charge dit *pater noster*, c'est-à-dire à fonctionnement sans arrêt. Il existe deux voies à rails pour les chariots, l'une amenant les chariots dans le grenier de la scène, l'autre située dans la machinerie inférieure pour les chariots à évacuer avec les podiums. Pour assurer l'application du principe consistant à séparer machinistes et acteurs, on a prévu, derrière l'emplacement où se trouve généralement la scène du fond, un compartiment de montage et de démontage des décors séparé de la scène principale par des cloisons mobiles ne laissant percevoir aucun bruit.

La photographie permet de se rendre compte de l'application de ce système à l'occasion d'une représentation.

J'arrive aux scènes tournantes. Dans sa forme actuelle, la scène tournante aurait l'avantage de présenter simultanément plusieurs tableaux à la fois et apparaît ainsi comme l'idéal de toutes les possibilités de transformations. L'inconvénient, en revanche, serait de ne pouvoir montrer des tableaux à horizon circulaire, mais seulement ceux qui se jouent en premier plan. Dans une scène à la campagne par exemple, avec horizon circulaire, la transformation à l'aide de la scène tournante est impossible. Dans ce cas, on ne peut y monter qu'un tableau.

Il m'est alors venu à l'idée de rendre également la scène tournante mobile en la montant sur un chariot; elle peut de cette façon être changée contre une seconde scène tournante également montée sur un chariot. A l'aide de

ces deux scènes, il est alors possible d'opérer la transformation rapide de n'importe quel tableau.

Voici encore une scène avec scènes latérales. Elle est de construction toute récente. Les scènes latérales comprennent huit chariots pouvant comme au théâtre de Sofia se mouvoir isolément. On a en outre prévu sur la scène quatre podiums avec lesquels les chariots peuvent être enlevés en vue du montage rapide à une élévation quelconque.

Ici encore, la nouveauté réside dans le fait que les chariots peuvent non seulement être amenés parallèlement à l'ouverture de la scène, mais aussi perpendiculairement à celle-ci. La possibilité de déplacer les chariots dans les deux directions permet de faire défiler sans arrêt tous les tableaux de la pièce sans avoir même besoin de faire baisser le rideau entre chacun d'eux.

Je vous recommande d'étudier ce système, convaincu que vous serez tous étonnés des possibilités de transformation qu'on peut obtenir à l'aide de cette scène.

Il convient encore de noter que les portants sont pourvus de petites loges où peuvent être installés des appareils d'éclairage pour la scène. Je crois encore devoir attirer votre attention sur le système de contre poids de manœuvre des plans. Ce système a de nombreux avantages, parmi lesquels celui de permettre aux machinistes de se rendre compte de la position exacte des décors et aussi celui d'éviter les accidents assez fréquents qui se produisaient autrefois dans la manœuvre. J'ai, en vue de donner aux machinistes la possibilité de surveiller leurs travaux, notamment lorsque le tableau prévoit un horizon circulaire, fait évider les deux côtés de la scène et j'y ai installé de petits plateaux où peuvent prendre place les machinistes.

Ceci est la coupe longitudinale de la scène avec les podiums et les chariots; vous pouvez vous rendre compte de la manœuvre d'abaissement du plateau.

Cette projection représente la coupe transversale de la scène; on y voit distinctement l'accouplement des chariots. On peut se rendre compte aisément de la possibilité de faire défiler un grand nombre de plateaux comme le fit notamment le directeur de Fribourg à l'occasion de la représentation d'*Obéron*, de Weber.

Je veux vous parler encore d'un système où la scène en forme de cercle serait construite autour de la salle de spectacle. Cette disposition aurait pour but de faire défiler tous les tableaux d'une pièce sans avoir à interrompre celle-ci. Cette possibilité existe déjà avec le système des scènes mobiles pouvant se déplacer dans les deux directions, je ne vois pas du tout la nécessité de cette innovation extraordinaire dont l'intérêt n'a pas pu être démontré par ses auteurs.

L'inconvénient toutefois, apparaît à première vue, c'est que la construction de cette scène en forme de cercle encombrerait toutes les parties extérieures de la salle.

Voici enfin un tableau qui vous montre comment je conçois la scène-type.

J'entrevois un système qui serait, en somme, une amélioration de la scène du grand théâtre de comédie de Berlin.

Ce nouveau genre de scène a, en effet, l'avantage sur la scène de Berlin de faciliter la formation d'un nouvel encadrement à l'aide de cloisons mobiles, ainsi qu'un rapetissement de la salle, ramenant de 3.000 à 1.000 le nombre des spectateurs pouvant y prendre place.

Peut-être vous étonnerez-vous que parmi les scènes que je vous ai présentées, je n'aie cité comme scènes étrangères, que celle de Paris au théâtre Pigalle et celle de Sofia.

A vrai dire, j'ai vu au cours de mes voyages dans les Etats de l'Amérique du Nord et dans ceux de l'Amérique du Sud, quantité de grands théâtres; mais aucun d'eux ne possédait une installation de scène moderne.

Seul un grand théâtre à Rome, récemment transformé, mériterait qu'on s'y arrêtât; mais je n'ai pas encore eu le temps d'aller le visiter. Je le ferai prochainement.

J'exprime le vœu que le bel art théâtral soit bientôt libéré de la gêne que lui impose la crise économique générale, et puisse connaître un nouvel essor lui permettant d'accomplir la tâche qui lui est dévolue. (*Applaudissements.*)

M. PAUL COLIN (France). — Quand les hommes de deux peuples comme les nôtres ont le privilège de se rencontrer dans une atmosphère de concorde, il faut dire hardiment ce qui doit être dit.

Le décor est, aujourd'hui, subordonné à l'évolution de la peinture qui, depuis une vingtaine d'années, a secoué et rompu toutes les règles connues.

Ce qui est notre rôle, c'est de suivre l'évolution magique de l'esprit moderne et d'élargir la compréhension du public pour qu'il approuve les audaces heureuses.

Malheureusement, alors qu'en France la peinture est au premier plan des audaces de l'intelligence, le décor de théâtre subit encore le pouvoir de la réaction. De plus, il souffre de cette fâcheuse crise du théâtre dont il ne faut d'ailleurs chercher la raison que dans l'incompétence de certains dirigeants du théâtre.

Si le cinéma parvient à décapiter le théâtre actuel, ce sera juste, ce sera un coup légitime. A moins qu'on n'infuse du sang jeune au théâtre, il s'éteindra rapidement et sera supplanté par son jeune et terrible adversaire, le film parlant.

A notre époque formidable de grandes inventions, la curiosité du public est insatiable et bouscule tous ceux qui s'entêtent à croupir dans la routine paresseuse.

Ouvrons, agrandissons la voie des recherches artistiques. Ensuite, nous pourrions tout à notre aise parler des décors. (*Applaudissements.*)

M. HECHT (Allemagne) parle sur : *La lumière dans la mise en scène moderne.*

L'introduction de l'éclairage électrique au théâtre a été le début d'une ère nouvelle dans l'arrangement plastique de la scène. La technique de cet éclairage s'améliorant de plus en plus devait nous amener rapidement ce qu'il est convenu de désigner aujourd'hui sous le nom de *scène de théâtre moderne.*

L'aspect de la scène d'un théâtre moderne dépend des effets de lumière et des tons obtenus à l'aide de projecteurs et aussi des degrés d'intensité de l'éclairage avec toutes les différenciations allant de la pleine lumière à l'obscurité complète par la série des pénombres et des ombres.

Pendant très longtemps, ces effets ne purent être obtenus que par la peinture. Nous nous trouvons aujourd'hui sur une nouvelle voie et grâce à la manœuvre des projecteurs, on est parvenu aux mêmes effets qu'en peinture.

Mais il est à remarquer qu'on s'en remet au spectateur du soin d'imaginer les lignes et les plans dont l'illusion lui sera donnée par la rencontre de la lumière et de l'ombre.

Bref, au théâtre, on n'a plus à s'occuper de réaliser véritablement le relief. Les effets de lumière et d'ombre permettent d'imposer au spectateur la sensation du volume, exactement comme dans la peinture.

Les changements d'éclairage entraînent des changements dans les volumes, et dans les formes dont le spectateur éprouve l'illusion.

Ainsi, l'éclairage crée non seulement la lumière et la couleur, mais aussi la ligne et la forme et, par conséquent, toutes les associations d'idées qui s'y rapportent.

A mon avis, c'est la création de l'illusion du relief par la lumière qui est la grande nouveauté de la technique du théâtre moderne.

A l'issue de cette réunion, M. l'Intendant Léopold Sachse présenta et fit fonctionner la machinerie de la scène du Stadttheater, transformé en 1926.

THEATRES ET FÊTES POPULAIRES THEATRES D'AMATEURS, THEATRES AMBULANTS

Président : M. le sénateur August KIRCH.

Les Théâtres du Peuple dans les différents pays. Subventions de l'Etat et des Municipalités aux théâtres du peuple. L'éducation du public et son influence au point de vue théâtral.

Rapporteurs : Julius BAB (Allemagne), André MAUPREY (France).

M. LÉOPOLD SACHSE. — Laissez-moi remercier encore une fois la Ville d'Altona pour la réception si chaleureuse qui nous a été faite hier après-midi (*Applaudissements*) et permettez-moi de dire notre vive admiration pour M. le sénateur Kirch, qui représente le ministère des Beaux-Arts dans la ville d'Altona. (*Applaudissements.*)

M. JULIUS BAB (Allemagne). — Le facteur primordial, l'élément fondamental de tout théâtre, ce sont les spectateurs eux-mêmes. Toutes les autres questions esthétiques et techniques qui ont été traitées ici dans les autres séances du Congrès sont vaines sans le concours du public, en vue duquel tout est fait.

En paraphrasant le mot du Faust de Goethe, on pourrait dire au sujet du théâtre :

Au commencement, était.

Tous les efforts sont ici inutiles, si l'intérêt du public ne vient pas soutenir, comme une énergie vivante, le théâtre. C'est l'esprit public qui constitue la véritable atmosphère, l'électricité du spectacle.

A l'origine du théâtre, nous ne trouvons pas l'ingéniosité de quelques beaux esprits, mais l'instinct de la masse qui lui donne naissance. Ainsi les peuples sauvages ont cet instinct magique, cette espèce de petur sacrée qui transforme toute chose, qui prête à toute chose une âme. Pour les sauvages, tout est tabou ou totem.

Les sauvages croient aux puissances démoniaques de la nature. Quand ils sont malades, ils en appellent à un médecin qui est un sorcier. Pour eux, ce médecin qui dispose des forces magiques de la nature est tout naturellement un démon. Et précisément, cette opération par laquelle un homme se transforme en une force surnaturelle, cette métamorphose est l'origine du théâtre.

Ce sont donc les spectateurs qui produisent le théâtre et qui l'incarnent. Voilà pourquoi les laïques, les profanes, créent toujours les formes nouvelles, que ce soit le théâtre Antoine, à Paris, que ce soit le théâtre Stanilaswsky, en Pologne.

Ainsi nous pouvons dire que les mouvements en faveur d'un théâtre populaire ont une valeur symptomatique ; ce n'est pas la virtuosité artistique qui crée le théâtre ; mais l'instinct populaire.

Maintenant si on se pose la question : Peut-on substituer le théâtre populaire à la scène artistique ? Je répondrai franchement non ; personne ne peut arbitrairement revenir à la naïveté primitive.

Imiter la naïveté enfantine est impossible. A force de la vouloir retrouver, on verse dans le ridicule, on tombe du naïf dans le puéril. Ce qu'on a substitué au théâtre d'art, sous prétexte de théâtre populaire, n'a pas été vraiment une création originale, mais une imitation artificielle. Toute forme supérieure de l'évolution dans l'évolution animale organique et dans l'évolution de l'esprit est acquise par une division du travail qui devient de plus en plus

spécialisé; c'est ainsi que les agents du progrès artistique ne sont en somme que les porte-parole de l'âme populaire.

Ces agents refoulèrent le public dans un rôle purement passif; mais il n'en faut pas moins que le public voie dans l'acteur son porte-parole, sinon il n'y a pas d'efficacité théâtrale.

Il y a là un postulat de l'unité d'âme entre l'acteur et l'auditeur qui ne peut être négligé.

Le théâtre est une fonction sociale. Quand il ne remplit pas cette fonction, il perd tout sens, il devient superflu. Ainsi le peuple grec dans l'antiquité, les chrétiens du Moyen-Age constituent le support moral et direct du théâtre.

Eh bien ! cette union de l'art et du peuple demeure tant que la culture d'un peuple est vivante; mais quand cette unité se brise, se rompt, quand ce contact immédiat se dissocie, disparaît, que voyons-nous survenir? Nous voyons naître alors un autre théâtre.

A partir de la Renaissance, par exemple, le théâtre anglais n'est plus un produit de l'art populaire; c'est un succédané que donne Shakespeare, entre autres : c'est un produit de la cour d'Elisabeth, c'est un produit de l'aristocratie anglaise.

Second exemple. En France, à Versailles, au XVIII^e siècle, la concentration monarchique sous Louis XIV disant « l'Etat c'est moi », permet la création d'un théâtre de Cour, succédané du théâtre populaire, et expression vivante de cette vie de cour.

En troisième lieu, en Allemagne, qu'est-ce qui a suppléé le peuple? Rien d'abord. L'Allemagne vient cent ans plus tard, parce que la Guerre de Trente-Ans et le traité de Munster de 1648 avaient ruiné l'Allemagne. Il fallut trois générations pour permettre à l'Allemagne de se relever.

Depuis 1750, les Allemands aspirent au théâtre. Ce ne fut jamais la Nation personnifiée, incarnée en quelques génies créateurs. Seulement, le plus souvent, le peuple les abandonne, les laisse en plan.

Ici, à Hambourg, nous voyons Lessing s'efforcer de créer le théâtre national allemand. Mais souvenez-vous qu'à la troisième représentation de la comédie de *Minna von Barnhelm*, de Lessing, le public exigeait des intermèdes de danseurs de corde, des saltimbanques, sinon il ne voulait plus revenir.

Goethe a eu à lutter avec des difficultés analogues; il a travaillé pendant 26 ans, comme vous le savez, comme directeur de théâtre, mais en dehors de la direction intellectuelle, il avait à se préoccuper de tous les ennuis matériels comme l'impression, la vente des billets, les discussions avec les acteurs, la régie, etc. Et enfin il céda la place à un caniche dressé.

Goethe avait fait un règlement excluant les chiens du théâtre, car d'ordinaire les nobles de Weimar avaient l'habitude d'y amener leurs dogues. Mais le public exigea une représentation d'un caniche dressé. Alors Goethe jeta sa démission à la face de ses concitoyens.

Immermann, à Dusseldorf, centre de culture à ce moment-là, encourut la même disgrâce. Pour arriver à réaliser ses intentions, Immermann aurait eu besoin de six mille thalers (un thaler était un écu de trois francs) il eût eu besoin de six mille écus pour pouvoir continuer son œuvre, mais il ne put les obtenir.

Même encore aujourd'hui, Richard Wagner, à Bayreuth, n'est soutenu, n'est rendu possible que par le snobisme étranger. Ce ne sont pas les différentes classes sociales allemandes, ce n'est pas le concours de la nation qui soutient ce théâtre-là.

On a, en somme, chez nous, en Allemagne, commencé le théâtre par la super-structure; on a construit d'abord le toit; on n'a pas songé à jeter les fondements dans le

peuple même. C'est là une histoire véritablement tragique du théâtre en Allemagne.

Evidemment à ce tableau, à ces couleurs noires, certaines retouches sont peut-être nécessaires; ainsi certains princes, quelques gouvernements de villes se sont sincèrement intéressés au théâtre, mais c'est là un phénomène qui ne s'est manifesté qu'à l'état sporadique.

En octobre 1890, dans un restaurant de Berlin, se réunirent quelques hommes de bonne volonté pour créer un théâtre populaire d'après un projet de Bruno Wille. Ce théâtre fut fondé par quelques littérateurs soutenus par la classe ouvrière. Ils voulaient donner accès à la masse populaire, indigente, incapable de payer sa place. C'était là tout autre chose qu'une société par abonnement louant la salle.

Nous avions cela, nous avions une société Schiller, nous connaissions cela, mais ceci était quelque chose de tout à fait nouveau, une initiative nouvelle; c'était un organisme véritablement démocratique. Les organisateurs ne vendaient pas de billets; ils exigeaient seulement des membres des sociétés populaires une déclaration de principe disant si oui ou non ils voulaient assister à telle ou telle représentation.

Les membres des sociétés populaires, en payant leur cotisation, à leur société, *ipso facto*, avaient le droit d'aller au théâtre.

On tirait les places au sort. Cet organisme grandit, il devint le plus grand théâtre de Berlin et compta bientôt cent mille membres. Un petit détail curieux; vous aviez cela aussi à Paris, vers 1900; vous aviez un mouvement analogue inspiré par Jaurès et par Romain Rolland. Ils ont voulu la même chose.

Dans sa brochure du théâtre du peuple, Romain Rolland regardait par-dessus les frontières et citait en Allemagne les sociétés Schiller, qui n'étaient par du tout l'analogue de ce qu'il voulait en France, c'est-à-dire les sociétés par abonnement. Mais Romain Rolland négligeait précisément ce qui répondait à ses intentions : la Volksbühne, qui plaçait bien mieux en faveur de sa thèse; il était simplement mal informé.

A Vienne, il y eut quelque chose de semblable, mais qui a malheureusement disparu.

Vinrent la guerre, la catastrophe, la révolution.

Pendant la guerre même, les directeurs de théâtre firent de bonnes affaires; mais, après, tout à coup, ce fut la faillite. Ils s'arrachèrent les cheveux, ils crièrent misère. Les bonnes affaires étaient terminées. Dieu merci! C'est qu'en effet le vrai théâtre n'est pas une affaire commerciale, mais une fonction sociale. (*Applaudissements.*)

Dans cette crise terrible, la volonté d'avoir un vrai théâtre répondant à ses propres besoins, se manifeste de nouveau dans le peuple. Le mouvement qui s'était d'abord borné à Berlin, parce que c'était à Berlin qu'il y avait cent mille membres, se répandit tout à coup sur toute l'Allemagne, et à présent, nous avons trois cent associations contenant ensemble un demi-million de membres.

Seules trois grandes villes ne l'ont pas, mais, en revanche, nous avons beaucoup de villes de moindre importance, voire même des villages, des bourgades qui ont leur théâtre populaire, qui ont leur organisme, leur Volksbühne. Evidemment ils ne disposent pas toujours d'un bâtiment magnifique, mais nous avons en Allemagne six théâtres ambulants qui, là où il n'y a pas de troupe, de véritable théâtre, viennent de temps en temps donner satisfaction à ces aspirations populaires. Voilà donc le grand mouvement de la Volksbühne.

Maintenant je vous signalerai une création tout à fait opposée, mais qui pourrait donner lieu à confusion par son nom même. Vous savez que l'allemand est une langue synthétique de mots composés, tandis que le français est une langue analytique. Les mots composés allemands

nous ne savons pas les décomposer; souvent, renversés, ils ont une autre signification: nous avons le mot *Volksbühne*, « Théâtre du Peuple » et nous avons *Bühnenvolksbund*, c'est-à-dire « Ligue populaire du Théâtre », ce qui est tout autre chose que le théâtre populaire; l'antithèse dans les mots reflète une antithèse dans l'intention.

Cette ligue populaire est plutôt une ligue nationale, c'est-à-dire que son programme est nationaliste et chrétien. Ses promoteurs veulent étouffer l'inspiration démocratique et sociale de la *Volksbühne*. Je ne puis vous dire au juste combien cette ligue nationale du théâtre a de membres. Il est incontestable que cette ligue est puissante par des influences, par des ingérences politiques; mais sa véritable répercussion, son véritable retentissement populaire est très difficile à évaluer.

Troisième initiative: nous avons vu un essai de constitution d'une grande Union raciste; c'est ainsi que vous traduisez en français le mot allemand *völkisch*; ce sont un peu les fascistes allemands.

Mais cet esprit est, encore une fois, très difficile à définir parce qu'il veut réunir des tendances disparates: il se prétend socialiste par exemple, tout en étant nationaliste. On ne peut dire que cette Union épouse véritablement la cause populaire.

Il est évident aussi que les grands organismes politiques ont essayé de soutenir ce mouvement populaire. Si nous essayons de nous représenter la grande ligne intérieure de l'évolution du théâtre, nous voyons que partout, les théâtres de Cour sont devenus des théâtres de la Nation; de propriété privée des princes, les théâtres, sont devenus propriété de la Nation. A leur tête, ne se trouve plus un officier de la Cour du Prince, mais des spécialistes, des hommes de théâtre. Tandis qu'avant la guerre, les bâtiments municipaux étaient loués à des entrepreneurs particuliers, aujourd'hui, l'intendant, le directeur est un fonctionnaire, c'est l'homme de confiance auquel les autorités municipales confient les destinées du théâtre, tout en le laissant entièrement indépendant dans la direction artistique.

Avant la guerre, la plupart des directeurs étaient des entrepreneurs qui travaillaient pour leur compte. Aujourd'hui la proportion est exactement renversée; si les 9/10^{es} des théâtres avant la guerre étaient entreprises privées, 1/10^e seulement entreprises publiques, actuellement la grande majorité, 9/10^{es} sont devenues entreprises publiques, et une infime minorité n'est plus qu'entreprises privées.

Nous constatons donc là un mouvement de socialisation incontestable. Par exemple encore la *Preussische Landesbühne*, c'est-à-dire le Théâtre National Prussien, est une Commission; ce n'est pas un théâtre, mais une Commission composée d'une part des représentants des autorités du Gouvernement prussien, d'autre part des directeurs de théâtre. Ce sont eux qui, de concert, tranchent la question de savoir à quelles fins, à quels buts les subsides publics seront affectés, donc, comment seront distribuées les allocations.

De même en Bavière, dans le Wurtemberg; en Saxe, les Gouvernements ont compris leur devoir. Vous savez qu'il n'existe pas en Allemagne un ministère général des Beaux-Arts pour tout le Reich. Chaque pays a son ministre des Beaux-Arts. Voilà pourquoi je vous cite les Etats qui favorisent particulièrement le théâtre.

En France, je ne sais trop ce qui se passe, mais les Français nous le diront.

En Angleterre, il y a un mouvement analogue, soutenu par le parti travailliste.

En Belgique, en Hollande, en Suisse, en Norvège, en Lithuanie, il y a des mouvements analogues et les gens qui prennent ces initiatives viennent demander à Berlin: « Vous autres Allemands comment avez-vous fait cela? »

Mais toutes ces questions d'organisation se ramènent en réalité à des questions d'ordre social. Encore une fois, il faut que le peuple s'intéresse à ces organismes, sinon ils

défaillent, ils ne sauraient vivre; ils ne sont soutenus, animés, que par l'intérêt dont les entoure la population en général.

A présent, il y a une espèce d'hystérie qui fait croire à une crise du théâtre. Mais je crois que si la question se précise, si le danger devient urgent, l'instinct populaire se réveillera toujours plus puissant pour créer de nouvelles formes de théâtre. Le point essentiel c'est que pour faire vivre l'art dramatique, se rencontrent des hommes d'intelligence et de volonté.

Partout où le théâtre du peuple subit un joug, soit fasciste, soit communiste, nous le voyons périr; ce n'est plus qu'une caricature du théâtre populaire. (*Applaudissements.*)

Il faut que l'instinct théâtral que nous avons vu exister même chez les sauvages, cette espèce d'ivresse de métamorphose renaîsse en nous pour nourrir le théâtre. Cette espèce de phénomène primordial, cet ébranlement primitif fondamental du peuple est la source même de tout enthousiasme dramatique.

Et je termine en citant le mot d'Emile Zola écrivant à Paul Cézanne: « Nous avons, disait Zola, examiné, mis à l'épreuve et rejeté tous les systèmes. En dehors de la seule force créatrice, tout est mensonge et bêtise. » (*Applaudissements.*)

M. ANDRÉ MAUPREY (France) prend la parole.

Il est délicat pour un Français de venir parler en Allemagne du Théâtre populaire. Si les bases de conception sont naturellement les mêmes dans nos deux pays, on ne peut en dire autant des bases de réalisation.

J'ai pu en donner quelque idée l'an dernier à Barcelone. A Hambourg, d'autres mieux qualifiés l'ont fait ou le feront. C'est donc le point de vue purement français que je vais envisager, puisqu'il est bien convenu que l'un des principaux buts internationaux des Congrès du Théâtre consiste à informer les congressistes de ce qui se passe dans une nation qui n'est pas la leur.

Au Congrès de Barcelone, notre ami Gual, le distingué dramaturge catalan dont je regrette ici l'absence, nous a fait un remarquable historique du théâtre populaire depuis la période grecque jusqu'à nos jours; aussi mon étude sera-t-elle contemporaine. Et d'abord, chez nous, il faut bien dire qu'il existe deux définitions du Théâtre populaire. L'une, trop simpliste, le qualifie de théâtre à bon marché, l'autre trop exclusive, de théâtre adapté aux goûts du peuple. Ni l'une ni l'autre de ces formules ne me paraît complète. On ne les justifie qu'en les joignant l'une à l'autre.

Mais en ce cas, je vais me trouver en conflit avec ceux de nos grands protagonistes du Théâtre Populaire qui estiment que le vrai théâtre du peuple doit être le théâtre pour tous. Ah! que j'aimerais me rallier à cette définition. Mais là, Tartarin-Quichotte se dispute en moi avec Tartarin-Sancho. Maurice Pottecher qui, lui aussi, a fait du théâtre populaire un apostolat, a écrit ceci: « J'entends par théâtre populaire celui où les divers éléments, dont l'ensemble constitue un peuple, peuvent prendre place et s'intéresser également à l'œuvre représentée. L'assemblée sera d'autant plus complète qu'elle réunira sur les mêmes gradins le premier des philosophes de la nation et le dernier des portefaix de la Halle, le financier le plus opulent et le plus dénué des traîne-misère. »

— Bravo, s'écrie Tartarin-Quichotte.

— Ouais, fait Tartarin-Sancho. J'ai connu un portefaix qui disait: « Moi, je n'aime aller au théâtre que si l'on peut cracher. » D'autre part, je sais beaucoup de financiers opulents qui détestent que l'on crache.

Ceci n'est évidemment qu'une boutade. Excusez-là d'être un peu trop imagée. Mais elle comporte tout au moins un enseignement, c'est que le théâtre populaire n'est pas encore tout à fait mûr pour devenir le théâtre de tout le

monde. J'irai même plus loin en constatant que le véritable théâtre populaire existe presque partout actuellement dans les théâtres, où tout le peuple peut assister à des représentations selon ses goûts et selon ses moyens.

Une fois de plus, le théâtre se trouve être fait à l'image de la vie et au moins autant dans la salle que sur la scène. En Russie, tout le monde fraternise aux fauteuils d'orchestre. En France, nous n'en sommes pas encore là et le tarif des places représente à peu près l'échelle des classes.

Mais alors ? Alors ! en Allemagne, je suis sûr que l'on me comprendra très bien puisque dans ce pays si propice à notre art, les théâtres populaires prospèrent à côté des autres.

La vérité est là. Il faut s'efforcer de multiplier les théâtres du peuple — sans pour cela nuire aux autres. La chose est beaucoup plus facile qu'elle ne le semble si l'on se dit que les théâtres populaires ne chercheront pas à ravir aux autres leur clientèle, mais à attirer à eux ceux qui ne viennent pas au théâtre. De ceux-là, il en est encore beaucoup en France. Et nous voilà en plein cœur de la question.

Quels sont les barbares qui ne vont pas au théâtre ?

Une première réponse : Ceux qui n'en ont pas les moyens. Ici, permettez-moi d'être sceptique. Parmi ceux qui n'en ont pas les moyens, j'en trouve beaucoup qui pourraient fort bien s'offrir une petite place ou mieux encore une place avec billet à tarif réduit, au lieu de plusieurs apéritifs ou même d'une entrée dans un beuglant de quartier. Il est si facile à Paris de contenter à peu de frais l'amour du théâtre.

Deuxième réponse : Si beaucoup ne vont pas au théâtre c'est qu'ils n'ont pas l'éducation nécessaire pour affronter les spectacles que l'on y donne. Là, je suis d'accord. La première et incontestable utilité du théâtre populaire est d'être à la fois un théâtre attractif et éducateur.

Une des formes les meilleures de ce théâtre consiste par exemple dans certaines de ces représentations organisées dans les salles des mairies et où, au préalable, un conférencier explique la pièce aux spectateurs. Prenez le portefeuille dont parlait Pottecher et faites-le assister sans aucun avertissement à une représentation de *Phèdre*. Il peut arriver que vous tombiez sur un portefeuille d'élite et que ses réactions s'élèvent à la hauteur du spectacle auquel il lui est donné d'assister. Mais je pense, hélas, que neuf fois sur dix, ses réactions l'attireront du côté de la sortie d'abord et de celui de la terrasse du café voisin, ensuite. Au contraire, avant de lui montrer la pièce, vous la lui expliquez. Alors, tout peut changer. Je ne préconiserais pas pour ce faire certains de nos grands conférenciers à la mode. Mais tenez, à Pantin, j'ai entendu un brave homme de professeur dont j'ai le regret de ne pas avoir retenu le nom. Mais ce que je sais, c'est la façon bien « peuple » dont il avait analysé le drame de Racine. Et quand je dis « peuple » je n'attribue à ce mot aucun sens péjoratif. Au contraire. La manière dont il appelait *Phèdre* « cett' pauvr' femme » était merveilleuse.

Eh bien, le portefeuille, prodigieusement intéressé par l'histoire de *Phèdre* qui lui fut tout d'abord si familièrement contée, dans le langage qu'il parle lui-même, est resté à la représentation.

Nous disons donc : théâtre éducatif.

Là, je pense que nous sommes tous d'accord.

Une autre cause de l'abstention des foules, c'est l'éloignement de certaines salles. Bien des travailleurs, qu'ils soient intellectuels ou manuels, demeurent chez eux le soir, fatigués d'une longue journée de labeur. S'il faut prendre le métro ou l'autobus pour aller très loin voir un spectacle, ce travailleur hésitera, alors qu'il se décidera facilement à se rendre dans un cinéma ou un établissement qui se trouve à deux pas de chez lui, où il pour-

ra aller en conservant même ses habits de travail. Voilà pourquoi d'excellents résultats ont été obtenus par les représentations organisées par l'œuvre des « Trente ans de Théâtre » dans les différentes salles des quartiers populaires et de la périphérie parisienne.

Mais ces considérations visent surtout ce que j'appellerai le théâtre populaire permanent. De grandes manifestations théâtrales et festives ont eu lieu en France, et celles-là, étant d'ailleurs pour la plupart des organisations de plein air, ont semblé réaliser l'idée de Maurice Pottecher, l'auditoire étant formé de spectateurs appartenant à toutes les classes de la société.

A Bussang, au théâtre du Peuple de Pottecher, on rencontre des spectateurs appartenant à tous les degrés de l'échelle sociale, mais en exceptant toutefois les masses populaires citadines. Ces représentations présentent un grand intérêt, mais elles sont loin de résoudre tous les problèmes posés autour de la question du Théâtre populaire.

En France, si l'on excepte le Trocadero, nous n'avons pas encore de théâtre populaire permanent. Il y aurait eu beaucoup à faire dans cet ordre d'idées. Des salles de quartier sont passées entre les mains d'entrepreneurs de spectacles. Je sais que pour le plus grand bien du théâtre français, des hommes comme Pitoëff, Baty et Dullin jouent dans les vieux théâtres de Montparnasse, des Batignolles et de Montmartre, qu'ils les ont rajeunis et en ont fait des théâtres d'art et de progrès. Bravo ! Mais il y en a bien d'autres dans lesquels il serait loisible de créer des théâtres populaires, avec prix de places modiques et ne jouant que des pièces classiques ou éprouvées.

L'on m'a rappelé que Beaulieu avait essuyé un échec à Moncey. Mais avait-il pris le soin de rendre attractives ses représentations ? S'il m'en souvient bien, son répertoire était sévère. Non seulement, il faut, comme je le disais, préparer le spectateur novice à entendre une œuvre grave, fût-elle un chef-d'œuvre, mais encore l'on doit varier les spectacles et ne pas oublier que le théâtre est souvent considéré comme un délassement, surtout par le travailleur déjà fatigué par une journée de besogne. Il faut habituer le public à prendre le chemin d'un théâtre et ne point le rebuter en lui imposant en série des spectacles trop tragiques.

Les exploitants de cinéma, qui ne sont point pourtant toujours des aigles, l'ont bien compris : ils ne présentent jamais deux films tristes de suite. Quand par hasard ils le font, c'est qu'ils n'en ont point trouvé d'autres, et ils ont toujours constaté que leur recette s'en ressentait considérablement.

Le théâtre populaire, d'une utilité incontestable au point de vue éducatif est donc une véritable œuvre de relèvement social. En outre, il servirait puissamment l'art dramatique en permettant aux jeunes comédiens de se produire en public et d'acquiescer là, la science du jeu et surtout celle de communiquer avec le spectateur. Ces sciences-là, aucun conservatoire ne les leur enseigne.

En France, nous avons pour tout cela de puissants éléments ; ce qu'il nous faut, c'est nous organiser. La preuve en est dans ce qui a été fait jusqu'à ce jour. Qu'on en juge :

Je ne saurais me référer à un meilleur historiographe des théâtres du peuple que Romain Rolland pour vous faire connaître les débuts du théâtre du peuple en France à l'époque contemporaine.

« En France » dit-il, « le premier qui osa réaliser le théâtre du peuple fut Maurice Pottecher. Le 22 septembre 1892, pour le centième anniversaire de la fondation de la République, il eut l'idée de donner dans une petite ville des Vosges, à Bussang, une représentation du « Médecin malgré lui », traduit dans le patois de la Haute-Moselle. Le succès fut grand. Trois ans après, le 2 septembre 1895, il inaugurait avec un drame de sa composition, « Le Dia-

ble, marchand de goutte », son théâtre du peuple. Ce théâtre consistait en une scène ouverte de 15 mètres de large, adossée à la pente d'une montagne et dressée au bout d'un pré qu'entouraient trois tribunes couvertes. Deux mille personnes assistèrent à la représentation. Tous les ans, depuis, le Théâtre de Bussang n'a cessé de donner en août et septembre deux journées dramatiques l'une payante où l'on représente une œuvre nouvelle, l'autre gratuite où l'on joue l'œuvre donnée l'année précédente.

A peu près à la même époque, Louis Lumet promenait à travers les quartiers de Paris, à la Maison du Peuple à Montmartre, aux Mille Colonnes à Montparnasse, au Moulin de la Vierge à Plaisance, le « *Théâtre Civique* » qui donna des récitations artistiques et des spectacles coupés plutôt que de vraies représentations. Dans le Poitou, l'heureux succès d'une pièce de circonstance, une Pastorale de M. Pierre Corneille, jouée par hasard devant des paysans déterminait l'auteur à fonder à La Mothe-Saint-Heraye un théâtre populaire qu'il inaugura en septembre 1897. En Bretagne M. Le Goffic et M. Le Braz organisèrent en août 1898, à Poujean, la représentation d'un vieux mystère du XVI^e siècle, rajeuni, « *La Vie de Saint-Gwenolé* ». A Grenoble ; M. Emile Roux-Parassac fonda un peu plus tard, un « *Théâtre des Alpes* » où il donna une pièce dont le sujet était emprunté à la vie des populations de la Vallonaise. Il y introduisit de vieux airs du pays, romances, danses alpestres, « *Bacchu-Ber* » ou danse des épées. Enfin les représentations de Nîmes, de Béziers, d'Orange, bien que gâtées par le double cabotinage provençal et parisien, et flottant au hasard, des « *Précieuses Ridicules* » au « *Châlet* » d'Adam, de la « *Phèdre* » de Racine à « *L'Iphigénie* » de Moréas, et de « *L'Œdipe* » de Sophocle à celui de Péladan, serviront aussi la cause du théâtre populaire qui s'essayait de tous côtés en une multitude de tentatives, à Nancy, à Lille, en Flandres, en Limousin, en Gascogne, en Provence, dans le pays basque, dans les Universités Populaires, à « *L'Emancipation* » du XV^e arrondissement de Paris qui jouait en 1900 « *La Grève* » de Jean Hugues.

A signaler ensuite le concours de théâtres populaires organisé par la « *Revue d'art dramatique* » en 1899, puis les représentations données de 1900 à 1902 par « *Le Théâtre Civique* » de L. Lumet. (Représentations de « *Danton* » de Romain Rolland) ; le théâtre de la coopération des idées (représentations données 157, faubourg Saint-Antoine : grands classiques et auteurs contemporains modernes, notamment Tristan Bernard, Courteline, Labiche, Pailleron, Rostand.) Parmi les œuvres d'un caractère plus populaire, « *Liberté* » de Pottecher, « *Le Portefeuille* » de Mirbeau, « *Blanchette* » de Brioux ; théâtre populaire de Belleville sous la direction de Berny 1902-1903 : représentations populaires au théâtre Moncey ; puis ensuite, toute la série de représentations de l'œuvre des « *Trente ans de théâtre* » qui promena dans toutes les salles de quartier de Paris les grands classiques dramatiques et lyriques.

Théâtres de plein air : Théâtre du Peuple, à Bussang ; représentations dans les théâtres antiques : Autun, Lillebonne, Provins et Vaison, et surtout du célèbre théâtre d'Orange.

Théâtre de verdure : Champigny, le Pré-Catalan, Pont-aux-Dames, Chevreuse et Saint-Amour qui est un pays bien cher à notre ami Gémier.

Théâtres d'origine antiques : Nîmes, Arles, Fréjus, Saintes, Béziers.

Plus près de nous, parmi les dernières représentations festives populaires, il ne faut pas oublier de citer les grandes manifestations de la ville de Carcassonne, manifestations qui eurent à la fois un caractère théâtral et festif.

Enfin, j'en arrive au Théâtre Populaire du Trocadéro, qui est comme je vous l'ai dit, le seul théâtre populaire français véritablement organisé. Ce théâtre fut inauguré le

11 novembre 1920. Son but était de pouvoir faire connaître au public populaire les plus belles œuvres dramatiques et lyriques, classiques ou modernes avec un maximum de perfection dans l'interprétation et des places aux prix le plus réduit possible. Le programme fut entièrement réalisé.

L'exemple du Théâtre National Populaire doit être suivi. Nous voulons espérer que dans les différents quartiers de Paris et dans les grandes villes de province on créera enfin des théâtres éducateurs. Des théâtres pour tous ? Non, je n'ai pas dit cela. On n'a pas besoin d'éduquer ceux qui le sont déjà, ni de chercher à relever le niveau moral des gens qui possèdent un esprit élevé. Tous les théâtres sont des théâtres pour tous. Ce qu'il faudrait peut-être, c'est procéder à une réorganisation des tarifs, à une révision du prix des places. Mais ceci est une autre question. Elle serait susceptible d'être traitée par un directeur plutôt que par moi. Chaque fois, en effet, que j'ai demandé à l'un d'eux « Pourquoi remplir votre salle avec des billets à prix réduits au lieu de changer carrément le prix des places ? » il m'a opposé une foule d'arguments péremptoirs qui, d'ailleurs ne m'ont pas convaincu.

Pour moi, la vraie formule du théâtre populaire c'est de mettre le théâtre à la portée de tous, à tous les points de vue et par tous les moyens possibles. Mais pour cela, il faut des hommes avisés sachant choisir leur répertoire et aussi le présenter.

Nous sommes tous bien d'accord sur le principe : il faut amener de plus en plus les masses populaires au théâtre. Elles ne demandent qu'à venir y rejoindre ceux qui les fréquentent déjà et dont l'intellectualité est plus développée par leur éducation originelle.

Le théâtre est un merveilleux échange de sentiment entre l'auteur et le public, par le truchement des artistes. Entre ces trois facteurs, il y a échange d'âme. Et voilà pourquoi le théâtre est uniformément populaire.

Notre Michelet l'a dit « Nul doute que le théâtre ne soit dans l'avenir le plus puissant moyen de l'éducation, de rapprochement entre les hommes ».

Ainsi soit-il. (*Applaudissements.*)

M. FIRMIN GEMIER. — Je viens d'entendre cités par M. Bab des noms français qui ont éveillé toute ma jeunesse. Et en évoquant mes souvenirs je vois que nous avons eu les mêmes luttes en France que vous en Allemagne. En tout pays la politique se mêle de tout et gâte tout. Pourtant je dois dire qu'en France comme en Allemagne, ce sont les socialistes qui ont fait naître le théâtre populaire.

La lutte a duré vingt-cinq ans ; pendant vingt-cinq ans, le parti radical-socialiste et le parti socialiste, c'est-à-dire des hommes comme Romain Rolland, comme Jean Jaurès, comme Aristide Briand, comme Viviani et le dernier lutteur de ce groupe, Paul-Boncour, ont bataillé. Enfin on a obtenu une petite subvention du gouvernement français, deux cent mille francs, et une salle très éloignée du centre parisien, placée dans un quartier plutôt estival, le Trocadéro, qui est une grande salle de concerts. Grâce aux efforts du député Pierre Rameil, rapporteur du budget des Beaux-Arts à cette époque, on a aussi obtenu le concours des quatre grands théâtres subventionnés : l'Opéra, l'Opéra-Comique, le Français et l'Odéon.

Notre théâtre populaire est populaire de deux façons seulement, c'est une salle énorme qui a quatre mille cinq cents places, et il est populaire par le bon marché de ses places. Pour l'Opéra, le prix maximum est dix francs ; pour la Comédie, il est de huit francs, et tous les jeudis, il y a des séances pour les écoles. Voilà le côté populaire.

Une salle plus centrale, une scène possible, où nous pourrions jouer tous les soirs, une subvention en rapport avec le prix très modeste des places, nous permettraient de faire un théâtre autonome c'est-à-dire possesseur d'une troupe et créateur d'un répertoire digne du but poursuivi.

Qu'est-ce qu'un répertoire populaire ? Je sais bien comme vous qu'il n'y a pas d'art de classe. Je vous ai dit l'autre

jour qu'un parti, une religion même, comprenant un nombre de membres considérable ne pourrait faire vivre un théâtre quotidiennement. C'est d'ailleurs la beauté du théâtre que, pour vivre, il doit s'adresser à la foule.

Un savant de chez nous qui fut maire de Paris pendant la Révolution française, Bailly, a dit dans ses rapports à la Convention : « Le théâtre où tant d'hommes s'assemblent et s'électrisent mutuellement, doit faire partie de l'enseignement public. »

Eh bien, le théâtre devrait faire partie, dans tous les pays de l'enseignement public et c'est justement en cela qu'il faut féliciter l'Allemagne, surtout Berlin, d'avoir su créer enfin un théâtre accessible à toutes les classes, et un théâtre qui est en même temps un enseignement.

Je voudrais maintenant vous proposer ceci : Vous avez parlé d'un homme qui est chez nous à l'origine du théâtre populaire, Romain Rolland. Je sais quelle sympathie les peuples ont pour cet homme et, si vous le voulez bien, puisque c'est l'apôtre du théâtre du peuple (je sais bien qu'il y en a d'autres dans d'autres pays, mais comme je suis Français et que Romain Rolland est Français, c'est à lui que je pense), je voudrais profiter de cette occasion et de la présence de M. Julius Bab qui l'a cité, pour lui envoyer une adresse de sympathie, une adresse très courte signée de quelques noms allemands, de quelques noms français et de quelques noms des autres pays représentés ici. Je sais, je suis sûr qu'il sera touché de cette attention.

« Quatrième Congrès de la Société Universelle du Théâtre, Hambourg, délégués réunis pour discussions et communications sur théâtre du peuple, adresse hommage admiratif à Romain Rolland, théoricien et évocateur des grands sentiments populaires au théâtre. (Applaudissements.) (Le télégramme est expédié.) »

M. MATTEI ROUSSOU. — J'ai une simple communication à faire que je crois extrêmement utile à la *Société Universelle du Théâtre*. A nos différents congrès est agitée la question de créer un bulletin international où toutes les nations feraient figurer leurs communiqués, les listes de leurs œuvres et tout ce qu'elles auraient à dire.

Ce bulletin coûterait extrêmement cher ; or, il existe par le monde deux seuls quotidiens de théâtre. Un quotidien à Paris qui s'appelle *Comœdia* et un autre dans un pays beaucoup plus petit, la Roumanie, qui s'appelle : *la Rampe*.

Or « *Comœdia* » m'a adressé la lettre que je vais vous lire :

Mon cher Ami,

Comme suite à notre conversation au sujet du Congrès de la Société Universelle du Théâtre à Hambourg, je tiens à vous préciser que Comœdia, si le Congrès et ses participants veulent bien en manifester le vœu, mettra à la disposition de chacun des pays représentés la valeur d'un très important feuilleton, qui paraîtra très régulièrement l'un des jours de la première semaine de chaque mois, cette marge nous étant nécessaire puisque nous devons nous consacrer aux sujets de l'actualité.

Chacun de ces feuilletons qui pourra occuper entre deux cents et deux cent cinquante lignes au moins, sera par conséquent, selon les dispositions prises par le Secrétariat Général de la Société Universelle du Théâtre, qui nous les transmettra, consacré à un des groupes nationaux faisant partie de la Société Universelle. Chacun d'eux pourra donc faire, par ce truchement, toutes les communications qu'il jugera bon de donner sur son activité ou ses desiderata.

Croyez, mon cher Ami, à mes bien cordiaux sentiments.

RÉDACTION DE COMŒDIA.

Par conséquent nous avons là la bonne fortune d'avoir à notre disposition un journal existant depuis très longtemps, depuis environ vingt-cinq ans, qui, gratuitement, se met à la disposition de tous les pays adhérant à la *Société Universelle du Théâtre* pour faire la besogne que nous ne

pouvons pas faire parce que nous n'en possédons pas les moyens.

Je vais donc vous demander de vouloir bien voter le vœu suivant :

« Le quatrième Congrès de Hambourg, de la *Société Universelle du Théâtre*, adresse ses remerciements au journal *Comœdia* pour l'aimable offre qu'il a bien voulu lui faire, et, la considérant comme susceptible d'être très utile aux rapports internationaux des différentes Unions nationales, se déclare favorable à l'envoi mensuel de notre communication, voire d'études qui lui seront transmises par le Secrétariat de Paris. » (Ce vœu est adopté.)

M. MATTEI ROUSSOU. — Avant de quitter cette tribune, je voudrais demander aux délégués non allemands d'exprimer ici nos remerciements au « *Hamburger Fremdenblatt* » pour la charmante attention qu'il a eue hier de remettre à chacun d'entre nous un très beau petit album contenant des caricatures des membres du Congrès.

M. JACOB OVERMANS. — Je reconnais que M. Bab a très bien parlé, mais il n'a pas tout à fait exactement défini le principe de l'Union allemande et chrétienne.

Nous nous sommes dit : Nous autres, les chrétiens allemands, il nous faut un théâtre qui soit à base chrétienne et allemande. Pourquoi ? Parce qu'à présent le grand public est divisé entre beaucoup d'opinions sur toutes les questions de la vie humaine.

Donc partout où il y a un groupe assez fort pour se faire un théâtre à lui-même, il faut lui créer ce théâtre. C'est pourquoi nous autres, les Allemands chrétiens, nous avons cru que nous étions assez forts pour faire notre théâtre à nous. Aux autres, toute liberté de faire leur théâtre à eux.

Oui, nous faisons notre théâtre à nous. Nous avons réussi à réunir, en comptant seulement les membres payants, deux cent trente mille membres globalement. C'est le dernier chiffre relevé il y a un an. Voilà pour quelles raisons nous sommes entrés dans le grand mouvement du théâtre populaire moderne.

M. WEISS. — Permettez-moi de faire tout d'abord l'éloge du discours de M. Bab et de souligner les dangers indiqués par lui du fait que la plupart des théâtres ambulants ont une certaine tendance politique. Dans ces théâtres ambulants, le peuple soupçonne toujours cette intention et il faudrait, comme on l'a fait dans plusieurs villes allemandes, fonder des Comités se chargeant de déterminer d'avance les programmes. Dans les villes dont je parle, quelques jours avant la présentation, il y a un avis à la presse invitant le public à discuter le programme, de sorte qu'il y a beaucoup de propositions venant du public même. C'est là une fort bonne disposition.

Ces théâtres ambulants n'ont pas du tout l'intention d'amoindrir l'influence des théâtres sédentaires existant déjà dans chaque ville. Ils veulent plutôt rendre possible à toutes les couches de la population l'accès du théâtre.

Pour montrer le grand succès que ces théâtres ont eu jusqu'à présent, je vous dirai que l'un des plus grands de ces théâtres ambulants, celui de Hambourg a, en quatre ans, quadruplé les recettes de la première année.

M. ANDRÉ MAUPREY. — M. Gémier me prie de porter à votre connaissance le vœu suivant qu'il désirerait voir voter par le Congrès international de Hambourg :

« Les délégués des différentes nations représentées à Hambourg au quatrième Congrès de la *Société Universelle du Théâtre*, émettent le vœu qu'une fête universelle de la paix soit célébrée à Genève avec la collaboration effective de tous les pays, et demandent au bureau de la Société des Nations de vouloir bien mettre à l'étude cette proposition. » (Applaudissements.)

17 heures

ENSEIGNEMENT

Présidence : M. l'Intendant Léopold SACHSE.

AMÉLIORATION DES METHODES D'ENSEIGNEMENT

Les meilleures méthodes d'enseignement pour l'art de l'auteur et du chanteur. Améliorations à apporter dans l'enseignement officiel. Diplôme pour l'enseignement de l'art dramatique et du chant. Ecoles d'orchestres. Ecoles de décors et de costumes. Ecoles de cinémas.

Rapporteurs : Prof. Léopold JESSNER (Allemagne), Abel TARRIDE (France).

M. SACHSE. (Lit un rapport de M. Jessner). — Au moment où de grands changements se produisent dans l'art dramatique, les écoles d'art dramatique prennent toujours une importance énorme.

L'art dramatique est aujourd'hui en pleine évolution. Tout ce qui est pathos et emphase, tout ce que Gémier a appelé l'autre jour la déclamation, est actuellement périmé. Et puisque le public ne veut plus de déclamation, il s'agit, pour l'artiste dramatique de nos jours, non plus de travailler avec la force de sa voix, mais au contraire de libérer son rôle de tout sentiment exagéré, de toute déclamation.

Avec le minimum de moyens, il faut arriver au maximum de l'art dramatique.

C'est à cet idéal que veut atteindre M. Chaousbine, de Berlin, qui a fondé le premier institut d'Etat, une école d'Etat subventionnée par l'Etat.

Cet enseignement dure deux ans ; il y a deux classes de deux semestres chacune ; on y entre par un examen qui sélectionne douze à quinze élèves. Le nombre des professeurs est à peu près égal ; il se recrutent parmi les plus grands spécialistes existant en Allemagne.

L'enseignement est tout à fait individuel. On apprend d'abord aux élèves à bien parler, à bien respirer, à se mouvoir et à parler ensemble. On leur apprend aussi les langues, le français, le latin, l'italien, l'histoire, la littérature.

La première année est consacrée à l'enseignement des éléments essentiels techniques. On occupe aussi cette première année à des exercices physiologiques et phonétiques.

Par cet enseignement, les élèves sont tout d'abord délivrés de tout empêchement d'ordre physique, c'est-à-dire que, s'ils sont timides, s'ils ne peuvent pas bien parler, articuler, on les soumet à des exercices appropriés à leurs besoins.

On habitue les élèves au naturel, on leur apprend d'abord, par exemple, la démarche d'un marin, d'un officier de cavalerie, d'un garçon de café, et c'est ainsi qu'ils peuvent exercer les différentes situations de la vie.

On leur apprend à se conduire dans le bureau d'un agent de théâtre, dans un café, dans un restaurant ; on leur apprend à annoncer la nouvelle de la mort d'un enfant qui est tombé à l'eau, par exemple, et d'autres malheurs qui ont besoin d'être exprimés dramatiquement.

On improvise aussi des procès dans lesquels une dame est inculpée d'avoir tué son enfant. Après cette scène, on improvise une autre ; même sujet, mais c'est la femme d'un ouvrier qui joue le rôle de la meurtrière.

On prend un monologue d'une pièce classique et l'on fait jouer ce monologue, non pas dans le sens de la pièce, mais dans une tout autre situation ; par exemple, on prend le monologue d'Hamlet et on suppose qu'il est réellement fou. Les élèves sont ainsi habitués à concentrer la force mimique, à discipliner la force d'expression. On apprend aux élèves à mettre en concordance parole et mouvement.

Un candidat n'est admis que si les examinateurs sont sûrs de son talent.

La Commission d'examen est très sévère, parce qu'elle pense qu'au fond, le génie, le grand talent, arrivera toujours, même s'il n'est pas du premier coup admis par un jury.

Cette réception est tout à fait indépendante de la fortune des candidats. Ce n'est pas ni le devoir ni la tâche de cette école d'éduquer le talent ; le talent doit exister avant que les candidats soient admis. La seule tâche de cette école, c'est de faire parvenir les candidats à un certain degré de culture qu'ils n'avaient pas, à une certaine éducation dramatique. (*Applaudissements.*)

M. ABEL TARRIDE. — D'abord, je vais vous parler de l'école technique du théâtre qui fut fondée par Medgyès pour les personnes qui désirent devenir des professionnels du théâtre, spécialistes du décor, costumes, éclairage ou mise en scène.

Depuis l'ouverture de l'école, en 1927, les élèves ont exposé leurs projets à l'exposition des Arts Décoratifs et à l'exposition du Théâtre, à la Galerie Jean Charpentier, à Paris, dans une exposition internationale à New-York, à l'exposition du Théâtre allemand, à Magdebourg, et dans une exposition collective de l'école *Au Sacre du Printemps*, à Paris, où ils ont créé et exécuté le théâtre de poupée de l'école.

Ils ont pris part à la mise en scène de Medgyès au Théâtre Beriza ; ils ont dessiné et dirigé plusieurs représentations, dont une à la salle « Comœdia », sous la présidence de Honneger, ici présent.

Cette école est purement technique ; les élèves sont obligés d'apprendre tout ; le décorateur doit savoir tout de l'électricité, même s'il se spécialise. La base esthétique est librement choisie sans contrainte, mais les jeunes élèves suivent plutôt les idées constructives de Medgyès.

Voilà les renseignements que je voulais vous donner sur cette école créée par Medgyès à Paris.

Ceux d'entre vous qui ont assisté au Congrès de Barcelone savent que nous, Français, nous réclamons que la création d'une licence de professeur pour l'art dramatique, l'art lyrique ou chorégraphique soit délivrée sous l'égide des Union affiliées à la *Société Universelle du Théâtre*. Nous insistons encore cette année ; nous devons y arriver, nous devons obtenir satisfaction ; la *Société Universelle du Théâtre* nous y aidera.

Tout le monde ne connaît pas l'art d'enseigner ; pour être un bon professeur, il ne suffit pas de savoir, il faut encore posséder le don de se faire comprendre et il faut beaucoup de patience ; on n'a pas toujours devant soi l'élève vraiment doué ; n'est pas artiste qui veut l'être, qui croit l'être. Pour être artiste, artiste professionnel s'entend, il ne suffit pas d'aimer un art et de se passionner pour lui. Il faut encore être sensible et s'émouvoir devant la beauté, et puis, enfin, il faut être capable de transmettre son émotion au spectateur, à l'auditeur, au public ; c'est là que, parfois, le professeur, le maître devient utile.

Le professeur doit d'abord apprendre à son élève à bien traduire les idées, les désirs, et même les intentions mal exprimées de l'auteur ou du compositeur. Il faut donc que le professeur enseigne à l'élève les moyens traditionnels de faire passer les émotions de son âme à celle du public, et ce n'est pas toujours facile. Il ne suffit pas d'avoir de la voix pour être chanteur ou comédien ; il ne suffit pas d'avoir des jambes pour être danseur. Pour mériter le nom d'artiste professionnel, il faut avoir de la sensibilité, de la puissance, du goût, de la délicatesse, de la mesure, et bien d'autres choses. Il faut aussi dans le chant, la tragédie et la comédie, que l'artiste apprenne à se faire comprendre par une bonne articulation et des gestes appropriés au texte.

Surtout, comme l'a déjà dit mon bon ami Gémier, pas d'emphase, pas de déclamation, mais de la clarté et, autant que possible, du naturel, du naturel de théâtre, bien entendu et, si vous chassez le naturel, qu'il revienne au

galop ; et de la clarté ; le théâtre vient du mystère mais il ne faut pas qu'il demeure dans l'obscurité.

Il faut également que le professeur apprenne à ses élèves à connaître les œuvres des grands maîtres de tous les pays. Ce sont toutes ces qualités que nous réclamons pour les professeurs qui seront licenciés.

Qu'il me soit permis, en terminant, de remercier Firmin Gémier et M. l'intendant Léopold Sachse d'avoir uni leurs efforts pour l'organisation de ce Congrès qui nous permet de nous rencontrer, de nous deviner, de nous connaître, de nous apprécier et, je l'espère, de nous aimer davantage. (*Applaudissements.*)

Suit un débat qui s'ouvre incidemment sur le vœu suivant, présenté par M. Wolff (Allemagne), à la section de la Critique :

« La presse ne doit accueillir comme critiques musicaux que ceux qui ont une éducation musicale suffisante. »

Prennent part à la discussion MM. Léopold Sachse, Wolff, Meumann, Held, Lupu-Pick, Jacob Overmans, Funder, Mattei Roussou, Hartmann, Nicken Ronngrenn, Chapiro.

(La résolution est adoptée à la majorité.)

M. ABEL TARRIDE. — Nous sommes enchantés, un peu surpris de voir les critiques entrer dans la section de l'enseignement. C'est en effet le rôle le plus noble peut-être des éducateurs, mais nous ne nous attendions pas à ce qu'ils vinssent auprès de nous ; nous les en remercions. Tout ce que nous pouvons souhaiter, c'est qu'à l'avenir, dans leur critique, ils ne se contentent pas de nous donner des éloges et des blâmes, mais qu'ils nous expliquent pourquoi, nous acteurs, nous sommes bons, ou pourquoi nous sommes mauvais.

M. HEINITZ (Allemagne). — En ma qualité de membre de l'Association des critiques musicaux d'Allemagne, je demande qu'une invitation officielle soit adressée à ce groupement pour le prochain congrès.

Mme FILOTTI. — Au sujet de l'enseignement, permettez-moi d'introduire dans le débat un autre point de vue. Il vise la progression dans les études dramatiques.

Il s'agit d'obtenir une interprétation d'un ensemble parfait, au moyen de tous les élèves.

J'ai suivi ces idées dans mon cours du Conservatoire de Bucarest.

Dans ma classe, les travaux d'élèves de dernière année se composent, en ce qui concerne au moins mes élèves, non de fragments détachés et de rôles isolés mais bien de pièces, courtes évidemment, mais présentées en entier et dans lesquelles plusieurs élèves concourent à former un ensemble homogène.

De cette façon, les élèves ayant acquis l'habitude de la scène, du jeu, et du jeu collectif, montrent leur capacité de faire partie intégrante d'un ensemble.

Ce système d'ailleurs ne cause aucun préjudice aux élèves doués exceptionnellement, qui peuvent se trouver dans une promotion quelconque. Car assumant les rôles de premier plan de ces pièces, ils peuvent faire ressortir leurs qualités.

J'apporte à la connaissance du Congrès ce point de vue, qui m'a donné dans la pratique des résultats excellents. (*Applaudissements.*)

M. HELD. (Allemagne), directeur de l'école d'acteurs du « Deutsches Theater » de Berlin. — Me reportant à ce que M. Jessner a dit dans son discours qui a été lu par M. Sachse, je regrette que l'on prône tant cette méthode qui consiste à mettre les élèves dans la situation d'un garçon de café, d'un officier de cavalerie, d'un marin.

Ce n'est pas la tâche d'un professeur de dramaturgie de donner à un élève un tempérament qu'il n'a pas. Au contraire, on doit chercher à fortifier les sentiments que tout élève a en lui. Chaque artiste a son propre visage, son propre rythme, sa propre musique, et aucune méthode ne pourra arriver à lui en donner d'autres.

La tâche des écoles de théâtre est surtout de développer le talent instinctif de chaque artiste.

Autre remarque : à l'époque réaliste, on envoyait les acteurs devant jouer un rôle de malade ou de fou, dans un hôpital où ils pouvaient observer un malade ou un fou.

Ça ne se fait plus. Je le regrette. Aujourd'hui, on veut que les acteurs arrivent d'eux-mêmes à donner l'impression d'un malade ou d'un fou.

Enfin cette observation pour finir.

M. Marcilly disait l'autre jour que l'auteur d'une pièce est la mère et que l'acteur est la nourrice. Eh bien ! le professeur doit aussi être une nourrice.

Je dis encore qu'on ne doit pas voir dans un jeune un acteur à bon marché dont on peut abuser autant qu'on veut. Au contraire, c'est la tâche et le devoir d'un directeur de théâtre de continuer à éduquer, à élever les jeunes acteurs. (*Applaudissements.*)

A 20 heures

HAMBURGER STADTTHEATER

GALA TAIROFF

LE JOUR ET LA NUIT

Musique de Ch. LECOCQ

<i>Prince Picrates de Kalabazas</i>	Wassily ALBASINOFF.
<i>Don Braseiro</i>	Iwan ARKADIN.
<i>Miguel</i>	Léo FENIN.
<i>Don Degomez</i>	Alexander RUMNEFF.
<i>Manola</i>	Victor MATISSEN.
<i>Consuella</i>	Eugénie TOLUBEEWA.
<i>Sanchette</i>	Nathalie EFFRON.
<i>Un soldat</i>	Hélène SPENDIAROWA.
<i>Juan</i>	Georg FÉDOROWSKY.
<i>Messenger</i>	Nikolaï NOWLIANSKY.

Jeudi 19 Juin

10 heures

CINÉMA

Présidence : M. LUPU PICK.

La production générale européenne et la question du contingentement.

1) Accords à conclure entre les différents pays qui sont les plus aptes à collaborer dans l'art cinématographique. Genre de sujets à traiter pour que la production puisse être internationale.

Rapporteur : Charles BURGUET (France).

2) La production générale européenne.

Rapporteurs : Mr. Guido BAGIER (Allemagne), Hans GEIRINGER (Autriche).

3) La concurrence entre le théâtre et le film sonore.

Rapporteur : Dr. Béla BALAZS (Hongrie).

M. CHARLES BURGUET. — L'an dernier au Congrès de Barcelone, la question du contingentement était à l'ordre du jour, parce que les premiers films parlants et sonores américains ne faisaient que d'arriver en Europe et que le film muet semblait devoir rester à la base des programmes pour la moyenne et la petite exploitation pendant un certain temps.

Aujourd'hui, la transformation est complète ; les directeurs des théâtres cinématographiques ne sont plus solli-

cités comme autrefois et ils disent au contraire très haut que la production générale européenne et transatlantique semble numériquement insuffisante pour satisfaire les grands marchés de notre continent.

Mais, connaissons-nous très exactement le goût du public ? Nous avons vu les spectateurs refuser partout énergiquement, parfois même brutalement, les productions américaines parlées 100 %. Nous avons vu rejeter moins rapidement, mais d'une façon catégorique cependant, les productions étrangères parlées et munies de sous-titres explicatifs ; nous avons entendu des spectateurs réclamer le film muet et les directeurs de la moyenne et de la petite exploitation solliciter la réalisation de ces films muets. A ceux-ci, il est bien difficile de donner satisfaction puisqu'ils sont incapables d'assurer l'amortissement des films et que les acheteurs étrangers refusent partout l'examen d'une proposition s'il s'agit de films muets.

A l'intérieur de la corporation, la campagne 1929-1930 a vu l'équipement des grands théâtres cinématographiques, les hésitations d'un grand nombre de directeurs, l'installation des studios, la production de quelques films parlés et sonores immédiatement présentés au public, et, si en ce mois de juin 1930 nous faisons le point, nous constatons que la campagne 1929-1930 nous a fait connaître ce que le public refuse, mais ne nous a pas indiqué d'une façon précise ce qu'il veut. Aussi importe-t-il au plus haut point d'étudier minutieusement chaque sujet avant de décider ce qu'il y a lieu de réaliser.

Plus que jamais, les accords internationaux s'imposent en Europe, et plus que jamais ils doivent être réglés avant la réalisation de chaque film.

Nous devons faire observer ici qu'en donnant obstinément au film muet au cours des dernières années un caractère international, on a commis une lourde faute. Il ne faut pas oublier que les films dans lesquels on retrouvait un caractère national, nous ne disons pas nationaliste, ont obtenu la faveur de tous les publics à l'étranger. Pourquoi ? Parce que les réalisateurs de ces films, qu'ils fussent Allemands, Suédois, Italiens, Américains ou Français, ont suivi leur instinct, parce qu'au lieu de nous offrir une contrefaçon plus ou moins habile, ils nous ont donné un peu de leur âme, parce qu'ils ont apporté à leur œuvre, le génie d'une race et que par eux, nous avons, à certaines minutes, compris l'amour et la douleur d'un peuple.

Les producteurs doivent donc désormais travailler en complet accord avec les créateurs intellectuels des films. Pour cela, un nouveau statut est indispensable. En France il est établi. La *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques français* a, il y a un an, ouvert largement ses portes aux auteurs de films. De son côté, la *Société des Auteurs de Films* a réuni ses membres, la dissolution de la société a été votée, les auteurs de films sont entrés le même jour à la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* et ils ont dans la même minute et avec le même cadre, formé au sein de la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* l'*Association des Auteurs de Films*.

Grâce à cette fusion, la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* et la *Chambre Syndicale Française de la Cinématographie* ont établi et signé le 5 mai les clauses d'un contrat type. Pour la première fois dans l'histoire de la cinématographie, ces puissants organismes représentant l'un, les droits moraux et matériels des auteurs, l'autre les droits commerciaux des producteurs, ont reconnu la nécessité d'une collaboration cordiale. A l'arbitraire et à l'empirisme succèdent l'équité et l'ordre.

Le film parlé, qui exige non pas un seul réalisateur et une seule troupe, mais bien un réalisateur et une troupe pour chaque version du film, facilitera les accords internationaux, puisque chaque groupe conservera la direction de son travail, en ce qui concerne le jeu des acteurs et le caractère des personnages.

Nous avons voulu simplement exposer ici le plus brièvement possible le point de vue français. (*Applaudissements.*)

M. LE DOCTEUR BOHM (Allemagne). — J'ai l'honneur de remplacer M. Bagier absent.

Il est remarquable qu'au moment où un cercle d'esprits compétents est réuni ici pour discuter la question de la collaboration internationale dans le domaine du film sonore, à Paris, des experts se rencontrent pour amorcer des pourparlers en vue d'une entente avec l'Amérique.

La collaboration à l'intérieur de l'Europe est une condition *sine qua non* d'une entente solidaire d'une Europe en face de l'Amérique.

Dans le domaine du film sonore, tout n'est pas encore comme il le faudrait.

Os peut espérer cependant qu'une entente désirée de toutes parts, sera réalisée à Paris.

A l'intérieur de l'Europe même, il y a sans doute des diversités de culture nationale entre peuples latins, slaves et germaniques, mais il y a une unité de culture européenne par-dessus tout cela. D'autre part, il existe une différence radicale incontestable entre l'Europe et l'Amérique. Ainsi nous savons tous que le succès des films américains chez nous est toujours précaire, sujet à caution, problématique.

Comment pouvons-nous soutenir la production européenne ? En respectant dans notre production les particularités, les individus, l'idée nationale de notre pays, mais en nous efforçant aussi d'apprendre à connaître les films de tous les pays européens. Ce soir, par exemple, si le temps le permet, vous verrez un film français de M. René Clair « Sous les toits de Paris » ; ce film porte toutes les caractéristiques de l'élégance parisienne. Il est certain qu'il ne manquera pas son effet ici en Allemagne.

Mais prenons un exemple d'un pays européen moins civilisé, moins avancé dans la civilisation, par exemple un pays quelconque des Balkans. Il va sans dire que la représentation d'un film d'un pays occidental de l'Europe peut éduquer ce peuple, l'instruire même au point de vue linguistique pour perfectionner la connaissance de la langue étrangère. Nous voyons des Allemands se rendre à Londres expressément pour entendre un film sonore anglais, pour perfectionner leur connaissance de la langue étrangère.

Je suis donc très partisan d'un échange de productions nationales. Il y a là une influence, une pénétration réciproques, qui est souhaitable aussi au point de vue financier. De même, on peut éviter par là les duplicatas, les films qui font double emploi les uns avec les autres.

Il faudra créer des us et coutumes, des usages unifiés internationaux, particulièrement en ce qui concerne les droits d'auteur. En général, il faut viser à une réglementation évitant les iniquités. Nous arriverons ainsi à une espèce de « Centrale Européenne » qui cherchera à traiter avec la « Centrale Américaine ».

Nous ignorons à peu près tout du film japonais, mais il paraît qu'au Japon grandit une industrie cinématographique dont l'importance artistique est incontestable. Il est probable que dans un avenir prochain, le Japon constituera un troisième groupe international qui entrera en concurrence avec les grands groupes américains et européens.

Je préconise de même l'échange des régisseurs, compositeurs, acteurs.

On a essayé de reproduire le film étranger intégralement en langue étrangère en le rendant intelligible simplement par des titres et des sous-titres en langue indigène. Quelquefois, on y a adapté un appareil qui prononce, ici, les mots en Allemand, tandis qu'on lit sur les lèvres des acteurs les mots anglais. Les gens de goût se sont prononcés contre cette façon de faire.

D'autres efforts d'internationalisation sont intéressants, mais je ne peux que les rappeler en passant. Voici, en particulier, deux exemples d'internationalisation intéressants : d'abord, la tentative d'explication d'un film par une conférence préliminaire dans la langue du pays ; mais cela entraîne à de grands frais superflus et c'est fastidieux.

Second exemple : on a essayé en Allemagne de fabriquer le même film simultanément en plusieurs langues, et cela a été le cas par exemple du film réalisé par Frœlich, « *La nuit est à nous* ». Mais il va de soi que ce procédé est très coûteux.

Il est inévitable qu'à l'intérieur de l'Europe il se produise entre les divers pays des collisions d'intérêts ; les conflits sont possibles, inévitables même, mais une Union Européenne ne s'en impose pas moins vis à vis de la prétention américaine tendant à considérer l'Europe comme quantité négligeable au point de vue cinématographique.

A Paris, se joue maintenant le dernier acte de ce conflit, de ce malentendu et il est à souhaiter que les négociations parisiennes éclaircissent la situation. La collaboration entre les pays européens doit être non seulement théorique, mais pratique. (*Applaudissements.*)

M. GEIRINGER. — Le Docteur Böhm a parlé de la production commune en Europe d'abord, et d'Europe en Amérique ensuite. Il a dit aussi qu'il serait très intéressant de voir des films faits dans des langues étrangères au pays où ils sont exécutés.

Je vais encore un peu plus loin que le Docteur Böhm en disant que, si d'un film une seule version a été faite, si c'est une version étrangère pour les autres pays, cette version doit être jouée si possible dans les autres pays pour ceux que cela intéresse et ceux qui peuvent comprendre. Mais, même s'il y a deux ou trois versions de faites, il est intéressant de pouvoir faire la comparaison de ces trois versions, parce que, ceux d'entre nous qui travaillent pratiquement et qui ont déjà fait un film parlant, voient que la même scène dans le même décor jouée selon les caractéristiques de trois nationalistes et dans la langue de ces nationalistes donne trois versions totalement différenciées. La personnalité des metteurs en scène et des acteurs ont changé le fonds de la scène.

J'ai essayé, au Congrès de Budapest et en m'arrêtant à Vienne, de montrer quelques films français et étrangers. Il m'a semblé qu'il y aurait un intérêt artistique à les montrer à Vienne, par exemple. Mais malheureusement pour le cinéma, en Autriche, il y a dans ce pays des conditions particulières à remplir. La police demande que la salle soit faite d'une certaine façon. Il faut se conformer à un contingentement qui est une restriction commerciale. Il y a en plus une concession municipale qui est nécessaire.

Et naturellement les autorisations ne sont pas faciles à obtenir.

Un ou deux théâtres auraient bien voulu jouer pendant quelques jours (des théâtres, pas des cinémas) des films étrangers. Ils n'ont pu le faire parce qu'on leur a dit : « Vous avez la concession du théâtre, mais vous n'avez pas la concession du cinéma. »

Je crois que la *Société Universelle du Théâtre* pourrait ici intervenir utilement.

M. LUPU PICK va avoir l'amabilité de vous lire un vœu rédigé dans ce sens.

M. LUPU PICK. — Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet le vœu que, sur la proposition de la S.U.D.T., soit facilitée et autorisée dans tous les pays la présentation exceptionnelle dans quelques établissements que ce soit, la version originale étrangère de tout film artistique, et cela en dehors de tout contingentement ou de toute concession exclusive, à condition toutefois que cette présentation soit faite dans un but d'art ou d'intérêt technique. »

Ceux qui sont pour l'acceptation de cette résolution sont priés de lever la main ! (La résolution est adoptée.)

M. LUPU PICK. — Les deux rapports que vous venez d'entendre sont d'un intérêt peut-être trop technique pour intéresser le grand public, de sorte qu'une discussion générale ne peut pas encore s'ensuivre.

Le problème traité par le délégué hongrois sur les relations du film et du théâtre est, au contraire, de nature à intéresser tout le monde.

(*Lecture du rapport de M. Béla Balazs (Hongrie), par M. Lupu Pick.*)

En Allemagne, le régisseur M. Piscator a innové en transportant le film au théâtre. Des critiques protestèrent alors au nom de la pureté du style dramatique.

Ce qui est certain, c'est que le théâtre et le film ont, l'un et l'autre, intérêt à se cantonner dans leur domaine technique propre.

Un art n'en remplace pas un autre ; le film muet n'a pas nuï au théâtre parlé, au contraire, il l'a sauvé du danger moral de devenir un simple amusement. Le théâtre pourrait, devrait revenir à Shakespeare et à Ibsen, qui sont d'ailleurs représentés maintenant, non avec un luxe superflu de décors, mais dans un espace abstrait sans décor.

En développant ses propres moyens techniques, en renonçant à l'illusion de la réalité, où le film le dépasse, le théâtre a heureusement renoncé au naturalisme. Le théâtre a été désenchaîné ou plutôt désentravé comme l'a dit Tairoff.

Pourtant le film peut enrichir la scène, mais non dans le sens de l'opéra de Claudel et de Darius Milhaud tel qu'il a été mis en scène à Berlin. Cette tentative, je la considère comme malheureuse ; elle a échoué. Mais, par sa technique, le film peut essayer de symboliser, de représenter, même au théâtre d'une façon symbolique et rapide les associations intérieures et psychologiques.

Autre problème celui des masses populaires sur la scène. Le film a résolu cette difficulté, cet embarras constant et séculaire du théâtre ; il a réussi à donner une organisation, une unité, une physionomie, une âme à la foule humaine.

La question maintenant se pose de savoir si la masse du public renoncera au théâtre pour aller au film sonore. Si cela a lieu c'est que cette masse du public n'avait pas besoin, n'a jamais eu besoin d'art véritable.

Dans sa forme primitive, tel que nous l'avons vu cette année-ci, le film sonore n'est qu'un théâtre imité et mal copié. S'il se développe d'une manière originale, le film sonore ne fera pas concurrence, il ne fera pas double emploi avec le théâtre, parce que ce sera un art différent. Il se chargera par exemple des revues, des opérettes, c'est-à-dire de toutes les pièces où il s'agit plus de voir que de penser et de sentir.

Pour la foule, le film sonore peut devenir pour ainsi dire, l'école maternelle, l'école préparatoire au théâtre intellectuel supérieur. Il devrait éduquer, au lieu de corrompre le goût public. (*Applaudissements.*)

M. KUCKHOFF. — Je ne comprend pas la distinction de M. Béla Balazs entre le théâtre qui se réserverait les valeurs spirituelles et le film auquel ne reviendrait que tout ce qui serait sans valeur spirituelle, sans esprit.

Cette distinction n'est pas justifiée.

La différence véritable, selon moi, entre le film et la scène, est celle-ci :

Au théâtre, il n'y a que l'homme, la réalité humaine qui nous intéresse.

Dans le film, il y a tout ce que vous voulez, tout ce que peut saisir n'importe où la photographie : c'est donc une vie, une réalité plus large.

Au théâtre, la réalité dramatique est constituée par des courants inconscients qu'évoquent le jeu, les gestes, les paroles et les silences des acteurs.

Le film exprime la vie de tout ce qui existe, les animaux, les plantes, tandis que dans le théâtre, l'homme est seul en face du destin,

Le théâtre est le combat de l'homme contre le sort : c'est l'homme seul qui agit, tandis que dans le film, tout ce qui est dans le monde agit.

L'homme et tout ce qui émane de l'homme sont représentés au théâtre.

Pourtant, l'on ne voit pas tout au théâtre, mais par les interruptions, les silences, par le rythme de la scène, on saisit des choses qu'on ne peut voir.

Et la grande force du théâtre est précisément qu'on les sent sans les voir. (*Applaudissements.*)

M. MEDGYES. — Je ne vois pas un grand intérêt à différencier dans leur définition le film et le théâtre.

Tous deux sont des expressions de notre volonté de jouer, d'agir. Et le film a simplement offert des moyens techniques nouveaux à ce désir qui est en nous.

D'autre part, je crois que le film a cet avantage sur le théâtre que, dans le film, le régisseur, le metteur en scène peut construire son espace selon sa fantaisie et selon ses besoins, dans tous ses tableaux, tandis que le metteur en scène du théâtre est obligé de travailler dans un espace donné, dans une architecture donnée qui date d'il y a cent ans, qui n'a pas changé depuis et qui est mauvaise.

Si le théâtre veut durer, il faut qu'il sorte de cette vieille institution royale qui est la scène et qu'il entre dans une sorte d'espace où l'homme qui joue son rôle se trouvera en communion avec le spectateur qui regarde cet homme lutter.

Le film a beaucoup appris du théâtre, maintenant c'est au théâtre à apprendre quelque chose du film. (*Applaudissements.*)

M. MATTEI ROUSSOU. — J'ai trouvé que, dans l'exposé rapide de M. Kuckhoff, il y avait une idée extrêmement ingénieuse et je crois que, si mon ami Medgyès n'est pas tout à fait de cet avis, c'est qu'il voudrait embrasser d'un même amour le film et le théâtre. Mais il y a une différence essentielle entre le théâtre et le film et cette différence est originelle, elle est physiologique, elle est historique.

Lorsque l'animal a éprouvé le besoin de faire un geste non utilitaire, lorsqu'un loup, un lion, une panthère a éprouvé le besoin de s'étirer, non pas par un besoin physique, mais par un besoin psychologique, est né le théâtre : la première bête, le premier homme qui a fait du jeu a inventé le théâtre.

Qu'est-ce qui s'est passé avec le film ? Le film n'est pas né d'un besoin naturel de l'animal, le film n'est le résultat que d'une découverte extérieure à l'homme, alors que le théâtre fut chez l'homme toujours un besoin instinctif. Le film est le résultat d'une invention.

Alors qu'arrive-t-il ? C'est qu'au théâtre l'homme seul existe, et c'est en cela que M. Kuckhoff a raison ; au théâtre, l'homme seul existe et il n'y a autour de lui que des accessoires.

C'est tellement vrai que certains metteurs en scène disent : « Avant tout, l'acteur ! »

Tandis qu'au film, le metteur en scène se trouve en présence d'un esclavage technique. Il n'a fait son film que lorsqu'il a rassemblé une succession d'images qui peuvent donner une impression visuelle ou intellectuelle.

Et c'est parce qu'il est l'esclave de l'invention, parce qu'il l'est toujours, qu'il est enfermé dans d'autres principes que ceux dont dépend le metteur en scène théâtral.

Voilà pourquoi, je crois, il y a une différence essentielle entre ces deux façons d'exprimer la nature et l'œuvre. Je crois que l'intérêt est dans ce qu'a dit M. Kuckhoff : il faut que, de plus en plus, le cinéma se spécialise, qu'il se différencie de plus en plus de l'œuvre théâtrale. (*Applaudissements.*)

M. JAKOB OVERMANS. — Je voudrais exposer la différence entre le système de travail en Amérique au point de vue du film sonore et le système en usage en Europe.

A mon avis, il faut prévoir que les progrès du film sonore se feront encore longtemps en Amérique, spécialement à Hollywood, parce que là se trouvent pour chaque version des artistes européens d'une qualité suffisante.

M. LULU PICK. — Je trouve cela détestable. Moi, je dis qu'il faut faire et produire les films dans chaque pays pour en conserver l'ambiance.

M. OVERMANS. — Le film sonore, spécialement le film en couleur sonore peut se substituer au théâtre par des procédés artificiels. Au Japon, par exemple, il existe des théâtres de poupées qui sont installés et conformés au point de vue technique d'une façon tellement formidable qu'on a l'impression que ces poupées sont vivantes.

Peu importe, à vrai dire, qu'on se serve du film ou du théâtre. L'essentiel est de reproduire la vie véritable, en se servant soit d'hommes, soit d'ombres.

M. LUPU PICK. — Non, à mon avis. Comme l'a dit M. Roussou très exactement, les domaines du film et du théâtre sont différents.

LE PROFESSEUR OVERMANS. — Permettez-moi de m'expliquer.

J'ai dit que l'Amérique allait probablement surpasser la production européenne en attirant à Hollywood les meilleurs acteurs et les meilleures actrices.

Mais je n'ai pas dit que j'étais content de cette victoire américaine ; je constate seulement sa probabilité.

Pour la différence entre le théâtre et le film, j'ai dit que les arts se distinguent surtout par les moyens dont ils disposent. Le théâtre représente l'homme par l'homme vivant ; le film représente l'homme par la photographie de l'homme, comme la peinture le représente par les couleurs, comme la statuaire le représente par le marbre ou par l'airain.

15 heures

T. S. F.

Présidence : Docteur Hans BOTDCHER.

Radiodiffusion et Journal Parlé :

1) La T.S.F. et la Radiodiffusion.

Rapporteurs : Paul GSELL, Intendant Dr. Hans FLESCHE.

Dr HANS FLESCHE (Allemagne). — On sait que la radio existe depuis cinq ans et demi seulement. La partie que j'appellerai radio-dramatique, est venue en tout dernier lieu. Les débuts sont maintenant un fait acquis.

Pour comprendre la situation actuelle, il faut en général être au courant des principes radio-télégraphiques, radio-téléphoniques admis aujourd'hui.

Il y a six ans et demi, à l'époque où le public connut pour la première fois la radio, nous crûmes, nous, les gens de métier, en connaître déjà tous les principes alors que nous ne faisons que commencer à nous rendre compte de toutes les possibilités de cette merveilleuse invention.

La propriété essentielle du radio est, contrairement à ce qui se passe pour les journaux, cinémas et moyens analogues, de diffuser immédiatement les événements du jour, en particulier les manifestations artistiques, et de les faire connaître ainsi à une foule immense bien qu'invisible, et ceci à l'instant même où ils se produisent.

Le second avantage est de donner à l'auditeur qui les perçoit chez lui, dans son intérieur, des sons exacts et ceci d'une façon aussi naturelle que possible.

Les efforts actuellement entrepris visent à faire de la radiotéléphonie un art absolument spécial.

L'art de transmettre des pièces de théâtre par radiotéléphonie a déjà passé par différentes phases.

On s'est heurté à bien des difficultés. Je croyais pouvoir présenter comme un résultat sinon positif, du moins intéressant, le film de M. Walter Haussmann, dû d'ailleurs à mon initiative.

Je dirige à Berlin la composition du programme artisti-

que de la station radiotéléphonique. Ce film, connu d'ailleurs en France, devait vous être présenté, mais un accident survenu à la dernière heure, nous enlève le plaisir de vous le montrer.

En me plaçant au point de vue artistique pur, je déclare que je n'ai encore jamais entendu une reproduction vraiment parfaite de pièces de théâtre à la radiotéléphonie ; je crois néanmoins que les efforts entrepris pour arriver au résultat désiré seront un jour couronnés de succès. (*Applaudissements.*)

M. PAUL GSELL. — J'ai l'honneur de diriger à la Tour Eiffel l'émission quotidienne de notre *Société Universelle du Théâtre*. C'est à ce titre que je suis chargé de vous présenter un rapport sur les conditions dans lesquelles sont organisés, au principal poste radiophonique français, le *Journal Parlé* et en général les émissions d'information, d'enseignement et d'art.

Il serait inutile de dissimuler que le régime sous lequel fonctionne actuellement la radiodiffusion en France est passablement anarchique. Nous attendons toujours que notre Parlement vote un statut de la radiodiffusion.

En ce moment, à côté de nos grands postes d'Etat, existent des postes privés qui, installés et renforcés sans aucun contrôle central, se gênent les uns les autres. C'est une situation déplorable. La liberté est une très belle chose, malheureusement, en matière de radiodiffusion, du moins dans l'état présent de ce procédé scientifique, la liberté ne peut pas être absolue. En effet, pour que les émissions ne se brouillent pas, le nombre des postes qui les pratiquent doit être très limité. Par exemple, il ne devrait y avoir que deux ou trois postes d'émission au plus à Paris ; il y en a bien davantage.

La centralisation, qui est déjà réalisée pour la radiodiffusion dans plusieurs grands pays, notamment en Allemagne, en Angleterre, en Italie, est une nécessité en France comme ailleurs. C'est une nécessité d'abord pour la raison technique que je viens d'invoquer et à laquelle sont subordonnées la clarté et même la possibilité des émissions. C'est une nécessité parce que la nation a besoin de garder le contrôle d'un moyen d'information qui, dans de certaines circonstances graves, peut intéresser l'ordre public et la vie nationale. C'est encore une nécessité parce que, pour sauvegarder les très légitimes susceptibilités des auditeurs dans leurs convictions morales, religieuses, politiques, il faut qu'intervienne un certain contrôle central.

Comment cette centralisation, ce contrôle pourront-ils s'opérer chez nous de la façon la plus démocratique, c'est-à-dire uniquement pour le bien général ? C'est une question trop complexe pour être examinée ici ; mais il est certain qu'il est souhaitable que cette question soit tranchée le plus tôt possible pour l'avenir de la radiodiffusion en France.

Ceci dit, voyons comment à notre Tour Eiffel, on comprend le *Journal Parlé* et les émissions artistiques.

Il y a à la Tour Eiffel des émissions d'information dans la journée, à partir de midi. Le *Journal Parlé* proprement dit est diffusé de 18 à 20 heures. Ensuite sont données de 20 heures à 20 h. 20 les prévisions météorologiques et de 20 h. 20 à 22 heures une soirée artistique.

C'est M. Georges Delamare, excellent homme de lettres, qui est le directeur du *Journal Parlé*, et c'est M. André Delacour qui en est le speaker.

En ce qui concerne les informations politiques et sociales, le principe est qu'elles soient très succinctes et sans commentaires. On craindrait en effet par des commentaires de formuler des opinions politiques dont l'expression compromettrait la neutralité indispensable d'un journal parlé.

Dans le journal de la Tour Eiffel figurent d'ailleurs toutes les rubriques des journaux imprimés : sciences, lettres, art, théâtre, vie sociale, industrie, agriculture, commerce, donnent lieu à des conférences qui sont faites par des spécialistes. Les rubriques sont tenues, soit quotidiennement, soit suivant une périodicité hebdomadaire ou de quinzaine. L'horaire annoncé sur le programme que publient les jour-

naux imprimés, est aussi strictement suivi que possible pour que l'auditeur puisse capter l'émission précisément au moment où est traité le sujet qui l'intéresse.

Il y a peu de publicité ; la publicité est un moyen d'obtenir des ressources, mais elle est généralement très importune pour l'auditeur qui n'a pas la liberté de la négliger comme dans les journaux imprimés, et qui est obligé de la subir s'il veut ne pas manquer telle ou telle émission intéressante qui doit suivre immédiatement la lecture d'une réclame. Certain centre d'émission n'a-t-il pas, un jour, poussé l'indiscrétion de la publicité jusqu'à interrompre une symphonie de Beethoven pour placer une réclame ! On avouera que c'était montrer beaucoup d'irrespect vis-à-vis du public et vis-à-vis du génie. Jamais le *Journal Parlé* de la Tour Eiffel ne se permet rien de pareil. La direction voudrait même que la publicité fût entièrement bannie de ses émissions.

Les ressources nécessaires proviendraient uniquement d'une taxe d'Etat qui serait perçue sur chaque poste récepteur. C'est une question que devra aussi régler au plus tôt notre statut de la radiodiffusion.

J'ai dit tout à l'heure que la neutralité était observée en politique ; elle l'est aussi en religion. Il importe en effet de ne blesser aucune opinion. Comme le nombre des postes émetteurs est restreint, il est impossible que telle opinion politique ou religieuse soit représentée à tel poste comme elle l'est dans tel journal imprimé. Les auditeurs n'ont pas le choix de leur journal parlé comme ils ont le choix de leur journal imprimé. Le respect des consciences commande donc de ne rien dire qui puisse les blesser.

Il y a au contraire aujourd'hui de grandes vérités humaines qui ne peuvent heurter aucune conviction et que le journal parlé peut et doit contribuer à répandre. Je pense à ces vérités qui nous sont particulièrement chères à nous autres, adhérents de la *Société Universelle du Théâtre*, amour de la paix et du travail, rapprochement des peuples, réconciliation des races. Voilà des idées qui doivent figurer au programme de tous les journaux parlés de la terre.

Au sujet des soirées artistiques qui suivent le *Journal Parlé*, je voudrais signaler les pièces radiophoniques, genre théâtre qui commence à prendre en France un très curieux développement.

Tristan Bernard qui se passionne pour toutes les innovations, a écrit plusieurs petites pièces radiophoniques qui ont été données par le poste Radio-Paris et qui ont été fort goûtées. Il a publié dans le *Journal* un article qui est comme le code de ce nouvel art.

En terminant, j'appelle votre attention sur l'émission quotidienne réservée à notre *Société Universelle du Théâtre* à la Tour Eiffel. Nous serions heureux de mettre ce moyen d'information à la disposition de toutes les Unions de notre Société.

Il me reste à vous proposer comme conclusion de ce rapport l'adoption de quelques vœux qui ressortent des considérations que je vous ai exposées.

1° Il est indispensable que la radiodiffusion soit au plus tôt réglementée internationalement et dans chaque nation pour que les émissions ne se gênent plus les unes les autres ;

2° Il est souhaitable que la publicité soit exclue de la radiodiffusion et qu'elle soit remplacée par d'autres ressources financières ;

3° La neutralité politique et religieuse doit être strictement observée en radiodiffusion ;

4° La radiodiffusion peut et doit dans tous les pays contribuer à répandre les grandes vérités humaines de paix et de collaboration fraternelle des peuples ;

5° Il est désirable que des communications soient faites par les différentes Unions de la *Société Universelle* à l'Union de France qui leur donnera place dans son émission quotidienne de la Tour Eiffel. (*Applaudissements.*)

Après la séance eut lieu une visite de la station de radiodiffusion de Hambourg et une réception dans le grand hall de cette station.

A 20 heures

REPRESENTATION DE GALA
AU STADTTHEATER

Gala de comédie de Langue Française

Causerie par M. Tristan BERNARD.

LE FARDEAU DE LA LIBERTE

Un acte de Tristan Bernard

<i>Chambolin</i>	F. GÉMIER.
<i>Premier agent</i>	Abel TARRIDE.
<i>Deuxième agent</i>	Emile DRAIN
<i>Requin</i>	BRÉMOND-PHILBÉE.
<i>Petitbondon</i>	R. MARCILLY.
<i>Le Facteur</i>	Maurice MAYEN.

LA VOIX HUMAINE

de M. J. COCTEAU.

Elle Berthe BOVY,

POIL DE CAROTTE

de Jules RENARD.

<i>Poil de Carotte</i>	Berthe BOVY,
<i>M. Lepic</i>	Léon BERNARD,
<i>Mme Lepic</i>	Marguerite NINOVE
<i>Annette</i>	Jeanne HUCHET.

21 h. à 23 heures

PRESENTATION DE FILMS

Exposés : 1) Dr. Béla BALAZS : « Adieu au Film muet » ; 2) Eugen SCHUFFTAN : « Illusion et Réalité »

Procédés de truquage des films conformément à la technique nouvelle de Schufftan et à son invention : l'oscillographe. Résultats obtenus par l'inversion de ce procédé.

Films :

1) Réalisation : film d'essai. Les derniers perfectionnements du film muet. Films d'avant-garde français et hollandais.

2) Les dernières recherches. Films sonores. Derniers travaux du cinéaste français René Clair. Le procédé Tobis de films sonores appliqué à la Semaine Musicale de 1929 de Baden-Baden.

Vendredi 20 Juin

II heures

SÉANCE DE CLOTURE

Président : M. le sénateur KRAUSE.

Rapport de M. l'intendant Léopold SACHSE : « La signification de l'opéra national pour la vie théâtrale internationale ».

André MAUPREY : Les résolutions et les vœux émis au cours du Congrès.

Firmin GÉMIER : Discours de clôture. Les travaux du IV^e Congrès International.

M. LE SÉNATEUR KRAUSE, président, lit le télégramme de Romain-Rolland, envoyé en réponse au télégramme d'hommage admiratif qui lui a été adressé par les membres du Congrès.

J'ai reçu une lettre du Président des Auteurs dramatiques suisses, qui avait pris part, comme vous le savez, à deux de nos séances, et qui ensuite a suivi avec intérêt nos débats dans la presse.

La ville de Hambourg donne aux délégués étrangers à titre gracieux, un livre richement illustré, sur notre ville, sur Hambourg.

M. le sénateur Krause transmet ensuite la présidence à M. Ellmar.

M. L'INTENDANT LÉOPOLD SACHSE. — Je veux vous parler du rôle national et international de l'Opéra.

J'ai l'avantage de ne pas traiter un problème, mais une chose jugée. Depuis plusieurs dizaines d'années dans tous les pays civilisés, nous avons des représentations d'opéra, d'œuvres internationales, tant au point de vue financier qu'au point de vue artistique; voilà ce qui démontre bien le droit à l'existence de l'opéra.

Vous savez pourtant que ce droit à l'existence est contesté depuis longtemps. Dans un ouvrage sur l'opéra, un auteur allemand prétend qu'étant un paradoxe, l'opéra ne devrait pas exister. Dans la littérature française, La Bruyère a déjà dit la même chose au XVII^e siècle, l'opéra est un monstre, l'opéra est un genre hybride.

Mais je répondrai à cela qu'il y a bien d'autres choses qui sont paradoxales et n'en existent pas moins, par exemple le sentiment de l'amour.

Et, empruntant un exemple aux arts plastiques, je vous montrerai que les peintres et les architectes ont réussi à nous persuader depuis vingt ans que l'ancien tableau suspendu dans nos intérieurs était périmé, qu'il n'avait plus de raison d'être, étant contraire au goût moderne.

Eh bien ! nous, serviteurs de l'opéra, nous avons le devoir, nous avons la tâche de sauver l'œuvre classique. Il faut pour cela plus de courage qu'à vouloir être ultra-moderne.

Jusqu'ici, chaque pays croyait seul pouvoir bien jouer ses œuvres nationales. Nous autres, Allemands, nous aurions le monopole de Wagner, tandis que nous n'aurions le droit de jouer ni Verdi, ni Puccini. Les Italiens en effet nous contestent ce droit.

Or, mes chers amis les délégués français, vous avez vu comment nous avons donné *Aïda* et nous avons été très surpris de voir que dans un pays de langue romane comme la France, vous estimiez moins l'œuvre de Verdi que nous autres Allemands. *Aïda* est pour vous, comme le disait M. Tristan Bernard hier encore, une œuvre de second plan et en tous cas vieillie. On m'a dit que, dans ma mise en scène d'*Aïda*, Verdi lui-même ne se reconnaîtrait plus, et je vous assure pourtant que nous n'avons rien ajouté, mais que toutes nos intentions se justifient par le texte du libretto.

A Paris, chose remarquable, on joue plus Wagner que dans n'importe quel théâtre allemand, à l'exception de Hambourg bien entendu.

Beaucoup d'œuvres nationales peuvent être de la même manière échangées entre les divers pays. On peut sauver ainsi des trésors de culture intellectuelle. Cherchons maintenant à quel besoin répond l'opéra.

Je remarque que la séduction de ce genre d'art repose sur le fait qu'il s'adresse avant tout aux sens et au cœur. Il satisfait surtout notre goût et notre besoin de jouissance et ainsi il s'apparente au plaisir de la table; mais de même que dans l'art culinaire on n'aime pas beaucoup les révolutions gastronomiques, de même en fait d'opéra nous sommes passablement conservateurs.

Ce qui constitue la valeur essentielle de l'opéra, c'est une action toute sensuelle, celle de la voix humaine. Voilà pourquoi l'opéra est plus conservateur en même temps qu'il est plus facilement international que les autres genres dramatiques; il jette des ponts comme disent les Allemands, de pays à pays.

Je vous concède que les libretti sont généralement abominables, mais du moins le libretto a le mérite de nous mettre sur la voie des œuvres étrangères, d'éveiller l'atten-

tion du spectateur sur des chefs-d'œuvres littéraires que sans cela il ne connaîtrait peut-être pas. J'ose affirmer que les grandes œuvres de Goethe, *Wilhelm Meister*, *Faust*, seraient moins connus sans les opéras français de *Mignon* ou de *Faust*.

Autre exemple : A notre époque, les œuvres d'Ibsen semblent déjà périmées, elles qui semblaient si révolutionnaires il y a vingt ans ; dans *L'ennemi du peuple* la dernière scène est insupportable.

Eh bien ! j'ose croire que la musique écrite par Grieg pour le *Peer Gynt* fait relire le *Peer Gynt* d'Ibsen. De même, en France, *Pelléas et Mélisande* de Debussy fait aimer le poème de Maeterlinck. Nous ne connaîtrions pas, nous autres Allemands, Beaumarchais sans Mozart, sans *les Noces de Figaro*. De même Goldoni dans la littérature italienne serait oublié s'il n'avait fourni la matière de quelques opéras.

Ainsi, j'ose proclamer qu'il n'y a pas d'opéra national, proprement dit. Je n'apprendrai rien aux Français, mais peut-être les Allemands seront-ils étonnés si j'affirme qu'il y a beaucoup d'italianisme dans Wagner.

Cependant, certaines transpositions sont nécessaires.

Ayant eu moi-même à mettre en scène *l'Intermezzo* de Strauss en Italie, j'ai eu toutes les peines du monde à trouver un équivalent italien au jeu de cartes appelé en allemand *shart*. Je sais vaguement ce que c'est, mais je ne l'ai jamais tout à fait compris ; c'est un jeu de cartes très difficile, très compliqué. J'ai dû le remplacer par un jeu de cartes italien ; seulement, ce jeu de cartes italien était très facile, très simple ; or, comme dans le reste de la pièce, des péripéties découlaient des complications du jeu de cartes, mon adaptation était mauvaise.

De même dans le *Chevalier à la Rose*, le nom des personnages dut être complètement changé.

Quand on joua en Amérique *Jonny mène la danse*, de Krenek, il fut impossible de faire séduire sur la scène une femme blanche par un nègre ; il y aurait eu un tollé général de réclamations américaines.

Je soutiens qu'il faudrait toujours donner l'opéra dans la langue originale. Qu'est-ce que cela fait si les auditeurs ne comprennent pas entièrement, complètement cette langue ; même si l'opéra est donné en traduction, croyez-vous que l'auditeur comprenne les paroles ; un tiers à peine des paroles est intelligible. Ainsi au « Coven-Garden » à Londres, au Métropolitain de New-York, à Barcelone, à Buenos-Ayres, il y a une saison d'opéras dans laquelle toutes les œuvres sont données dans la langue originale. De nos jours, tous les chanteurs sont polyglottes ; à Beyrouth, il y a des Italiens, des Américains qui chantent, et on a confié à Toscanini pour la saison prochaine deux représentations à Bayreuth.

Moi-même avant la guerre, j'ai fait jouer des opéras en italien à Munster sur un tout petit théâtre. L'échange de chanteurs serait donc souhaitable. Du moment qu'ils sont polyglottes ils sont internationaux. On pourrait même envisager l'échange d'orchestres entiers. Vous savez quels voyages fait l'orchestre de Mengelberg. Un orchestre américain a donné dernièrement des concerts ici ; celui de Berlin voyage en France.

Enfin, je souhaite qu'en rentrant chez eux, les délégués étrangers emportent la conviction que, malgré les difficultés, il y a encore bien des réalisations possibles dans le domaine de l'opéra. (*Applaudissements.*)

Mme FILOTTI. — Il existe dans le monde des pays plus heureux et d'autres qui le sont moins.

Ce n'est pas une théorie de politique que je veux vous faire là, mais bien la constatation d'un fait qui concerne une réalité, hélas ! de notre existence d'artistes.

Ce plus ou moins de chance consiste en ceci que certains pays par leur situation géographique et la plus grande diffusion de la langue, se trouvent placés au centre de l'in-

térêt universel — je parle toujours et seulement du théâtre — tandis que d'autres pays, par les mêmes conditions qui leur sont défavorables, se trouvent forcément rejetés à la périphérie de cet intérêt.

La situation est encore plus douloureuse quand, même ncurri seulement par le petit cercle de l'intérêt local, le degré d'épanouissement artistique est en croissance.

Naturellement la douleur de cette situation imméritée croît en proportion directe du progrès artistique, qui fait qu'on désire donner à ce développement intellectuel le sens qu'il a réellement, celui de gain universel de la pensée humaine.

A tout ceci, il n'existe qu'une solution : la diffusion artistique, la connaissance réciproque, l'échange, l'expansion ou plutôt l'interpénétration.

Pour régler cette action, qui demande un accord unanime, un organisme est nécessaire. Cet organisme, le seul qui existe de nos jours, nécessaire et suffisant, c'est la *Société Universelle du Théâtre*.

C'est pourquoi, c'est vers la *Société Universelle du Théâtre*, que par la force des choses, doivent se tourner tous les pays qui se trouvent dans la situation que je vous ai indiquée.

Parmi ces pays, se trouve la Roumanie. La Roumanie a été de cœur dès le premier instant avec la *Société Universelle du Théâtre* ; elle vient de s'y affilier aujourd'hui en fait par la création d'une *Union roumaine de la Société Universelle du Théâtre*. Et elle l'a fait avec d'autant plus d'élan que, en dehors de la considération d'ordre pratique que je vous ai annoncée, la *Société Universelle du Théâtre* a encore un grand rôle, celui de présider au rapprochement de l'élite intellectuelle de tous les pays, à une fusion de cette élite par la communion dans les mêmes idées et les mêmes affections, à une plus large compréhension par la raison, à une plus juste appréciation par le sentiment.

C'est un grand, un beau et noble rôle de concorde, d'entente et de pacification.

C'est pourquoi nous venons aujourd'hui de tout cœur parmi ceux de la *Société Universelle du Théâtre*, dans l'espoir d'avoir bientôt parmi nous tous les adhérents de la *Société Universelle du Théâtre* réunis dans notre capitale à Bucarest, en un de leurs prochains Congrès. (*Applaudissements.*)

Je vais vous donner lecture de la lettre que m'a chargée de lire devant vous le président de la Société des Auteurs Dramatiques Roumains.

« Madame,

« Comme suite à notre conversation et à la délégation « que nous vous avons donnée de soutenir les intérêts de « notre Société au Congrès de la *Société Universelle* à « Hambourg, nous vous prions de remplir également les for- « malités nécessaires, en raison de votre participation à « ce Congrès, pour la création d'une *Union roumaine de* « *la Société Universelle du Théâtre*, union à laquelle nous « donnons notre pleine adhésion. »

« Signé : JEAN MINULESCU,

« *Président de la Société des Auteurs Dramatiques* « *Roumains.* »

(*Applaudissements.*)

M. TREDE (Suisse), (directeur du Théâtre de Zurich.) — Les idées proposées par M. Sachse ont été réalisées en Suisse depuis bien longtemps. A Zurich nous avons des spectacles anglais, des représentations françaises, des opéras italiens, russes, etc.

Les mêmes explosions d'enthousiasme, que nous avons vu dimanche dernier à propos d'*Aïda*, éclatent à Zurich. (*Applaudissements.*)

Miss KRAFT (Amérique). — Je voudrais parler du théâtre américain.

Nous avons maintenant aux Etats-Unis, en fait d'art dramatique, plusieurs genres exclusivement américains.

Il y a d'abord le *petit théâtre* que vous n'avez pas en Europe. Dans toutes les villes, petites ou grandes, existe une organisation pour le théâtre du peuple. Il est en effet absolument nécessaire de défendre le théâtre américain contre le film.

On vous a dit ici, l'autre jour, que le film était en lutte avec le théâtre et c'est absolument vrai.

Nous avons une crise du théâtre à New-York, parce que les millionnaires qui sont à Hollywood font des offres aux régisseurs, aux acteurs, à toutes les personnes qui sont intéressées au théâtre. Quand ceux-ci ont un peu de talent, ils reçoivent de telles propositions d'Hollywood que nous n'avons pas les moyens de lutter et de faire voyager les pièces produites à New-York.

Il y eut un moment où, quand une pièce était produite à New-York et quand elle avait un grand succès, tout de suite cinq, six, sept compagnies partaient la jouer dans les Etats-Unis. Maintenant, cela n'est plus possible et c'est en raison de la nouvelle situation qu'ont été fondés les *petits théâtres*.

Ce mouvement du *petit théâtre* est exclusivement américain.

Nous avons un autre art spécifiquement américain, c'est le théâtre nègre. En Europe, ont été représentées quelques comédies musicales de nègres. Et vous avez vu ici-même, l'autre soir, M. Tairoff qui jouait le *Nègre*. Mais ce n'est pas là le théâtre nègre.

Nous avons maintenant à New-York-City quelques théâtres exclusivement pour les nègres. Le régisseur est nègre, les acteurs sont nègres, les idées sont nègres. Les nègres prennent maintenant une très grande importance aux Etats-Unis. A New-York, en ce moment, le plus grand succès est une pièce nègre.

Vous connaissez la musique religieuse des nègres; c'est une chose très émouvante.

Aux Etats-Unis, vous savez que le gouvernement ne subventionne pas le théâtre. Mais il y a les abonnements, et chaque année trente mille personnes s'abonnent, ce qui nous permet d'avoir un répertoire à nous. Les prix des places sont extrêmement réduits.

Notons encore que les plus grands succès, à New-York, cet hiver, n'ont pas été remportés par les opérettes ni par les drames, mais par des productions où se mêlent la fantaisie, l'idéal et même le mysticisme religieux. Vous n'avez évidemment rien de pareil en Europe.

Je veux enfin vous dire un mot du film. Naguère nos auteurs et nos grands acteurs n'étaient pas intéressés. Mais aujourd'hui le film les attire tous par l'argent.

Ils quittent donc le théâtre. Pourtant cet état de choses aura une fin. Tout ce qui est ordinaire parmi les auteurs et les acteurs s'aiguillera vers le cinéma pour se consacrer à l'opérette et aux spectacles superficiels. Et, au contraire, tous les écrivains et tous les artistes qui sont doués pour la haute fantaisie, pour la poésie, pour l'étude profonde du cœur humain se tourneront vers le théâtre. J'en ai la ferme conviction. Et beaucoup de bons juges ont la même idée que moi.

Il nous faudrait, en somme, aux Etats-Unis, à New-York-City, une centaine de théâtres environ, cinquante ou soixante pour le grand public et environ vingt ou trente pour l'élite qui comprend la poésie et goûte l'idéal. (*Applaudissements.*)

Mme PÉTRASOVICZ (Autriche). — Il s'est constitué à Vienne, il y a quelques mois, un Comité éducateur et

artistique qui désire collaborer avec la *Société Universelle du Théâtre* et qui poursuit le but de servir la propagande de l'art pur et réconciliateur avec le soutien artistique et moral de la *Société Universelle du Théâtre*.

Je suis heureuse de dire que, pour répondre à ce désir, la *Société Universelle du Théâtre* a prévu la fondation d'un groupement spécial qui doit travailler avec ledit Comité.

J'ai toutes raisons de croire que notre exemple sera suivi dans d'autres pays. Nous ferons d'ailleurs pour cela la propagande nécessaire, grâce à plusieurs associations puissantes auxquelles j'ai l'honneur d'appartenir. Je nommerai, entre autres, l'Association très importante des Professeurs de Langues vivantes qui a été renseignée sur notre projet grâce à l'aimable intérêt témoigné par le Professeur Walder-Gusler, directeur de l'Institut des langues latines à l'Université de Hambourg. Il a eu l'amabilité de m'inviter à écrire un article pour renseigner nos collègues allemands sur notre projet, dans la revue très importante « Les langues modernes ».

Il y a également l'Association des Professeurs de Langues vivantes en France, dont le Président, M. André Fouret, bien connu, m'a invité à inscrire notre projet comme un des sujets importants au programme du Congrès prochain de cette association, qui doit avoir lieu au printemps prochain à Paris.

Je pourrais vous indiquer encore un grand nombre d'autres associations, comme l'Association des Professeurs de français à Vienne, l'Association des Professeurs d'anglais à Vienne, et je ne dois pas oublier le rôle important qu'a joué la Fédération Internationale des femmes universitaires qui, à l'occasion de leur dernier Congrès à Genève, au mois d'août, a pris notre projet comme un des sujets de coopération intellectuelle.

Je pourrais continuer cette liste, mais le peu de temps que j'ai à ma disposition me force d'abrégier et je nommerai seulement la Ligue Internationale des Femmes pour la Paix et la Liberté. J'ajoute, enfin, qu'un grand nombre de personnalités importantes qui résident à Budapest et à Rome, s'intéressent vivement à notre projet et ont promis de le soutenir.

Des pourparlers sont engagés, et très avancés, pour que le prochain festival et le prochain Congrès de la *Société Universelle du Théâtre* aient lieu à Vienne.

Nous prions donc le président, fondateur de la *Société Universelle du Théâtre*, de nous réserver pour quelques temps encore la possibilité d'inviter le prochain Congrès et le festival de 1931 à se tenir à Vienne.

Au nom du président du Comité, je demande que la décision concernant le lieu choisi pour le Congrès de 1931, reste encore en suspens, puisque nous croyons pouvoir mener sous peu nos travaux à une fin heureuse.

Je me permets de dire, en finissant, que les éducateurs sont les collaborateurs les plus fidèles, les plus dévoués à la cause de la *Société Universelle du Théâtre*, parce que celle-ci semble destinée par sa nature même à être l'instrument de cette culture mondiale qui groupe toutes les cultures nationales dans une synthèse parfaite. N'oublions pas que la vraie synthèse ne supprime rien, n'ignore rien, mais tout au contraire qu'elle affirme tout ce qui est vrai, pur et beau. (*Applaudissements.*)

M. PAUL ELLMAR, président (en allemand). — Je constate que ce Congrès a parfaitement atteint les buts que se propose la *Société Universelle du Théâtre*: constamment s'y sont affirmés le rapprochement des idéals nationaux, le progrès de toutes les professions théâtrales, l'action de l'art dramatique sur les grandes masses populaires. Voilà notre programme commun. (*Applaudissements.*)

M. ANDRÉ MAUPREY donne lecture des vœux et résolutions qui ont été pris au cours de ce Congrès.

Première proposition proposée par M. André Levinson, section de la Chorégraphie.

« La *Société Universelle du Théâtre* recommande aux danseurs et chorégraphes l'étude comparée des danses populaires des divers terroirs européens, l'enseignement de ces danses à l'aide de films documentaires, leur divulgation au moyen de Congrès, de festivals et d'échanges entre les pays. »

2° « Le Congrès se prononce pour le maintien et l'unification de la nomenclature française des pas de danse, code universel du langage chorégraphique ; conformément à la suggestion de M. von Laban, cette terminologie doit être complétée par une notation des danses par signes. »

Auteurs et compositeurs :

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, estimant qu'au point de vue international, le contingentement dans chaque pays doit s'opérer automatiquement par la valeur plus ou moins grande des pièces, se prononce à l'unanimité contre tout contingentement des œuvres dramatiques et lyriques. »

Artistes dramatiques et lyriques, et musiciens.

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet le vœu :

« 1° Que le Bureau International du Travail étudie un projet de convention internationale pour la défense des droits de personnalité matérielle des artistes exécutants concernant la reproduction par des moyens mécaniques, électriques, radio-électriques, et tous autres ;

« 2° Prie les Unions Nationales de la *Société Universelle du Théâtre* de préparer ce projet de convention avec l'*Union Internationale des Acteurs*. »

« Le quatrième Congrès International du Théâtre réuni à Hambourg émet les vœux suivants :

« 1° Que soit créé dans chaque *Union Nationale de la Société Universelle du Théâtre* un Office de renseignements permettant de donner aux directeurs étrangers, devant recevoir des troupes originaires d'un autre pays, tous éclaircissements sur la valeur desdites tournées.

« 2° Que chacune des *Unions Nationales de la Société Universelle du Théâtre* se mette à la disposition des tournées de leur pays pour en examiner les différents éléments et leur accorder, s'il y a lieu, l'autorisation de prendre le titre de « tournée recommandée par la *Société Universelle du Théâtre*. »

Théâtre populaire :

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet le vœu que dans les nations où jusqu'à ce jour la question si importante des théâtres populaires a été négligée, le gouvernement et les municipalités soient dans le plus bref délai appelés à l'étudier et à lui donner des solutions pratiques : le Congrès confie à l'*Union Nationale de la Société Universelle du Théâtre* de chacune de ces nations le soin de rédiger un rapport technique renseignant suffisamment les ministres, les parlementaires et les édiles chargés des questions artistiques, afin d'obtenir les subventions nécessaires. »

Fêtes populaires :

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet le vœu qu'une fête universelle de la paix soit célébrée à Genève avec la collaboration effective de tous les pays, et demande au Bureau de la *Société des Nations* de vouloir bien mettre à l'étude cette proposition. »

Cinéma :

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet le vœu que, sur la proposition de la *Société Universelle du Théâtre*, soit autorisée et facilitée dans tous les pays la présentation exceptionnelle dans quelque établissement que ce soit, de la version originale étrangère de tout film artistique et ce, en dehors de tout contingentement ou concession exclusive, à condition toutefois que cette présentation soit faite dans un but théâtral et d'intérêt technique. »

Radiophonie :

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet les vœux suivants :

« 1° Que la radio-diffusion soit au plus tôt réglementée internationalement et dans chaque nation pour que les émissions ne se gênent plus les unes les autres.

« 2° Que la publicité soit exclue de la radio-diffusion et qu'elle soit remplacée par d'autres ressources financières.

« 3° Que la radio-diffusion contribue à répandre les grandes vérités humaines de paix et de collaboration fraternelle des peuples.

« 4° Recommande aux Unions Nationales d'adresser des communications à l'émission française qui leur donnera place dans son émission quotidienne de la Tour Eiffel. »

« Le quatrième Congrès International du Théâtre, réuni à Hambourg, émet le vœu de voir se créer à côté de la *Société Universelle du Théâtre* une autre société spécialement chargée d'organiser des festivals internationaux dans les principales grandes villes de chaque pays ; autant que possible, ces festivals devraient coïncider avec les Congrès de la *Société Universelle du Théâtre*. »

« Les délégués émettent également le vœu que les membres des différentes *unions nationales de la Société Universelle du Théâtre* et les gens de théâtre des autres pays restent en communication constante avec eux pour échanger tous renseignements utiles concernant notamment :

« 1° Les lois et règlements concernant le droit d'enseigner dans les différentes branches de l'art du théâtre ;

« 2° Les programmes d'étude des écoles officielles ;

« 3° Les problèmes artistiques et sociaux et toutes questions concernant l'instruction et l'éducation des élèves. »

Une résolution m'est remise :

« Le Congrès incite les représentants de l'Association Internationale des critiques de tous les pays à organiser chez eux — si elles n'existent déjà — des unions nationales de critiques de théâtre. »

Ce vœu me paraît inutile, car il est évident que ces associations existent dans beaucoup de pays à l'heure actuelle.

Second vœu :

« Que soit créée une carte internationale de critique et l'organisation d'un commun accord des associations de critiques et de théâtre. »

Troisième vœu :

« Il y aura lieu d'organiser également des tournées de conférences à l'étranger sur l'art dramatique ; cette organisation sera confiée aux Commissions compétentes des Associations de Critiques qui, en pareil cas, travaillent en commun accord avec les agences et les sociétés organisatrices de conférences. »

M. FIRMIN GÉMIER. — Mes chers camarades,

C'est toujours avec une certaine tristesse qu'on se dit au revoir, après des heures passées ensemble comme celles que nous avons vécues, heures de joie, heures de sympathie fraternelle.

Laissez-moi donc vous adresser nos remerciements nuancés de cette tristesse, remerciements à tous ceux qui ont

contribué à donner à ce quatrième Congrès de la *Société Universelle du Théâtre* tant de portée et tant d'éclat.

J'exprime d'abord notre reconnaissance aux autorités de la Ville Libre et Hanséatique de Hambourg, qui nous ont accueillis avec une bienveillance si courtoise et si fastueuse.

Je rends un hommage de vive gratitude à M. le bourgmestre Rudolf Ross, à M. le sénateur Emil Krause, à M. le sénateur Kirch, et à toute la municipalité de cette puissante cité, pour les réceptions magnifiques et les attentions incessantes dont nous avons été honorés.

Nous fûmes profondément touchés de l'amical empressement qui nous fut témoigné à Altona, par M. le bourgmestre Brauer et la municipalité de cette ville.

Toutes ces démonstrations si spontanées nous ont émus plus que nous ne saurions dire.

Honneur à l'intendant Léopold Sachse qui a été l'infatigable organisateur de ce bienfaisant rendez-vous. (*Applaudissements.*)

Lui seul, par sa foi splendide dans l'art et dans les vérités les plus idéales, par ce mélange de gaieté si séduisante et de frémissante sensibilité intérieure, par son dévouement résolu à ses amis et à ses convictions, par sa passion pour tout ce qui est magnanime, par son admirable dédain des attaques injustes, lui seul, était capable de créer l'affectueuse atmosphère qui a constamment vivifié nos réunions. Jamais, nous n'oublierons ce qu'il a fait. (*Applaudissements.*)

Je remercie les nations qui, outre l'Allemagne et la France, furent représentées parmi nous : l'Amérique, l'Angleterre, l'Autriche, la Finlande, la Hongrie, la Norvège, la Roumanie, la Russie, la Suisse, la Hollande.

Nos travaux ont été marqués par des communications qui ne manqueront pas d'avoir dans nos diverses corporations le plus utile retentissement. Des études de premier ordre ont été présentées dans toutes nos sections et j'ose dire qu'elles seront de véritables jalons dans le progrès de nos connaissances professionnelles. Je veux féliciter tout spécialement de leurs interventions si substantielles MM. le professeur Jessner, Meumann, Rudolf von Laban, Paul Ellmar, Arthur Wolff, Julius Bab, Egon Pollak, Johannes Tralow, le conseiller Léo Kestenberg, le docteur Muller-Rastatt, Chapiro, Julius Steinfeld, Paul Hoffmann, Max Hasait, Held, Lupu Pick, Goldbaum, Flesch, l'intendant Bodeestadt, le docteur Béla-Balazs, mon cher Geiringer, Eugen Schufftan, Henny Jahnn, et je suis heureux d'avoir retrouvé ici Arthur Wolff, Jessner et Wallauer, qui sont nos amis de la première heure.

Grâces soient rendues à l'intervention de M. Nincken Rönngrén, à Mme Marie Filotti, à Miss Irma Kraft. Je dois dire que Miss Irma Kraft n'est pas ici seulement pour représenter la grande presse américaine, mais qu'elle est aussi un auteur dont une pièce se joue encore, je crois, à New-York, si les chaleurs n'ont pas fait fermer les théâtres ; et Miss Irma Kraft a depuis longtemps essayé d'appliquer notre idéal à New-York en fondant il y a quelques années un théâtre international où elle a laissé un peu de sa santé et beaucoup de son argent. (*Applaudissements.*)

Miss Irma Kraft, puisque vous rentrez à New-York en septembre, vous rencontrerez certainement à l'automne M. Murray Butler, le président de l'Université de Columbia qui a si bien défini l'esprit international, et vous lui direz que déjà l'an dernier, à Barcelone, j'ai voulu lire cette très courte et très nette définition que je tiens à relire encore ici : « L'esprit international, dit M. Murray Butler, n'est autre que l'habitude de penser aux relations et aux efforts extérieurs et l'habitude de les traiter en considérant les diverses nations du monde comme des égales et des amies, coopérant au progrès de la civilisation, au développement du commerce et de l'industrie, à la diffusion de la lumière et de l'éducation dans le monde. » (*Applaudissements.*)

Nous remercions infiniment, avec beaucoup de gratitude,

Mme Filotti et Mme Petrasovicz de leur offre d'abriter l'été prochain, à Bucarest ou à Vienne, le cinquième Congrès de la *Société Universelle*. J'ai vu ces dames et il est entendu qu'elles verront les gouvernants de leur pays et ces choses aussitôt décidées, nous serons prévenus de l'acquiescement de leur gouvernement. Nous allons rentrer, nous allons prendre des vacances, elles ont donc, ces charmantes ambassadrices, au moins jusqu'à fin octobre, novembre, à la rentrée même des Parlements. Il faut que nous ayons une réponse à peu près en novembre afin que, au mois de janvier, soient décidés le lieu et la date du prochain Congrès.

Nous vous remercions encore une fois infiniment et nous serions très heureux d'aller dans ces très beaux pays que nous connaissons déjà.

Enfin j'adresse également nos remerciements à Miss Hurst, qui représente ici la *Société des Auteurs Anglais*, pour son intervention, et à mon ami de Vriès, le grand comédien hollandais, qui a bien voulu venir nous retrouver aussitôt que son devoir dramatique à Amsterdam lui a permis de venir ici. (*Applaudissements.*)

Grâces soient rendues encore à mon vieil ami, le grand écrivain français Tristan Bernard, mon plus que frère, comme disait Montaigne, à mes amis Henri Clerc, Henri Hirschmann, Marcilly, Charles Burguet, Florent-Schmitt, Honegger, Alphonse Franck, Gaston Baty, Abel Tarride, Paul Colin, Paul Blanchard, Joubert, Emile Drain, Levinson, Brémont-Philbée, Quignon et à Mattéi-Roussou, obligé de partir ce matin, qui a été les yeux, les oreilles et l'intelligence de notre presse parisienne à nos séances, et, enfin, André Mauprey, qui fut le secrétaire général de ce Congrès et dont le dévouement est inlassable, ainsi qu'à nos très fidèles amis et secrétaires Paul Gsell et Victor Larbey.

Je remercie également mes camarades les acteurs, qui ont interprété, hier soir, le *Fardeau de la Liberté*, qui sont de grands artistes qui se cachent ici, Tarride, Drain, notre dévouée Brémont-Philbée et notre ami Marcilly, obligé de partir pour Vienne au Congrès International des Acteurs.

Que notre très diligent Consul Général de France, M. Saugon, sache également quelle place privilégiée il occupera dans notre souvenir, mais ceci est un petit remerciement national en dehors de cette conférence internationale.

Je ne veux pas clore cette sorte d'ordre du jour sans y porter M. Goverts et nos interprètes, dont la science et la vaillance ont été au-dessus de tous les éloges, MM. Brulez, Mandeville, Schoen, Mme Mutzenbecher et un jeune interprète de secours, M. Assa, que nous avons récompensé hier soir en le faisant débiter comme acteur dans *Le Fardeau de la Liberté*, où il a couru si bien.

Le festival qui s'est déroulé au Stadttheater nous a enthousiasmés. Léopold Sachse a montré là que, en lui, l'artiste est à la hauteur si élevée de l'homme de cœur. En trois soirées, il a évoqué, devant notre esprit enchanté, l'âme de l'Autriche, celle de l'Allemagne et celle de l'Italie, la mystérieuse « Hélène d'Egypte », de Richard Strauss ; « L'Or du Rhin », chef-d'œuvre d'un Titan germanique, et « Aïda » qu'il a su rendre farouche. Il a nuancé de toutes les ressources de sa vibrante personnalité ces représentations uniques. Dans un théâtre parfaitement agencé, dont il se sert comme un grand organiste joue d'un orgue immense, il a conduit au triomphe une troupe d'artistes que, non seulement les autres grandes villes d'Allemagne, mais le monde entier, peuvent envier à Hambourg.

Nous avons vu à Paris bien des troupes étrangères, beaucoup de chanteurs allemands, d'orchestres allemands et viennois, des choristes viennois, et nous pouvons dire que le Stadttheater de Hambourg peut y venir avec ses chanteurs et ses musiciens ; ils auront le plus grand succès qu'on puisse obtenir et nous serons très heureux si nous pouvons faciliter ces représentations à Paris. (*Applaudissements.*)

Et, non content de cette tâche gigantesque dont l'effort n'a fait qu'effleurer parfois d'un plissement passager son habiuel sourire, Léopold Sachse a offert sur sa merveille

leuse scène une hospitalité fraternelle à la fantaisie ironique de Taïroff et de ses collaborateurs fougueux et souples.

Il nous a, nous aussi Français, appelés à faire briller les dons de notre race dans une soirée que nos prestigieux camarades de l'Opéra-Comique, Mmes Yvonne Brothier, Calvé, Nini Roussel, MM. Bourdin, Dupré, Guénot, Gilles, ainsi que le chef d'orchestre Gustave Cloez ont pieusement dédiée à Claude Debussy, et dans une autre soirée où la Comédie-Française, avec ces merveilleux acteurs Léon Bernard et Mme Berthe Bovy, secondés par Mme Ninove et M. Magnien, s'est jointe à nous pour faire valoir notre répertoire moderne.

Et, à cette occasion, je suis heureux de dire au public hambourgeois quel précieux encouragement il donne à l'art du théâtre par son approbation chaleureuse, par sa pénétration, par son discernement si délicat. Je suis heureux de dire à toute la presse de cette ville combien nous avons apprécié sa conscience, sa sûreté d'information, sa compréhension toujours en éveil, toujours prête à appuyer les aspirations nouvelles. Envers le « Hamburger Fremdenblatt » en particulier, envers M. Kurt Broschek, son directeur, qui nous a comblés des plus spirituelles et des plus exquis prévenances, nous avons contracté de grandes obligations.

Et, maintenant, je crois qu'à la fin d'un tel Congrès, nous pouvons laisser les sceptiques sourire de nos ardentes espérances. Nous sommes en droit de certifier que nos pèlerinages annuels sont infiniment utiles, non seulement parce qu'ils accroissent notre savoir technique, mais surtout parce qu'ils élargissent les cœurs.

Croyez-vous donc que le séjour dans cette superbe ville, la bonne grâce de ses habitants, l'aménité, l'intelligence de nos camarades allemands s'effaceront de notre mémoire? Croyez-vous que le bonheur de connaître mieux ce grand pays de travail, ses écrivains, ses artistes, ses techniciens si dévoués à l'art, si sincères dans leur désir de rapprochement et de paix, croyez-vous que tous ces témoignages que nous emportons avec nous resteront stériles? Croyez-vous qu'ils ne serviront pas à fortifier la paix, à combattre les influences mauvaises, à neutraliser les sottises si facilement, si méchamment, si criminellement répandues par ceux que j'appelle, moi, les traîtres à l'humanité? (*Applaudissements.*)

De retour dans nos pays, quels arguments nous posséderons pour dissiper le mensonge quand nous dirons : « Nous avons vu et entendu en Allemagne des hommes éminents comme le sénateur Krause, le bourgmestre Ross, le sénateur Kirche, le bourgmestre d'Altona, M. Brauer, et nous sommes sûrs que ces hommes aiment la vérité et la paix. Nous sommes sûrs que ceux-là et bien d'autres qui nous accueillirent sont des ennemis acharnés de la guerre, cette inexpiable horreur! En eux, nous avons pleine confiance comme ils ont pleine confiance en nous. »

Qu'on traite de folies nos croyances, moi je déclare que la seule folie, c'est l'égoïsme national. Qu'on y prenne garde! Ceux qui ne veulent pas d'une fédération européenne la subiront un jour malgré eux. Oui, la Fédération Européenne proposée par Aristide Briand, si, par malheur, les gouvernants la repoussent, se fera peut-être quand même; mais, alors, elle se fera malgré eux, c'est-à-dire par l'explosion de la misère!

La détresse économique règlera peut-être la situation européenne et même mondiale, malgré les aveugles et les sourds qui ne cherchent aucun remède au mortel malaise dont nous souffrons tous.

Eh bien! voulons-nous, nous Congressistes réunis à Hambourg, prouver que nous comprenons l'heure présente et que nous devinons l'avenir? Usons des moyens que nous, poètes, musiciens, nous artistes du verbe, du chant, du geste, nous avons à notre disposition pour donner un exemple de solidarité mondiale.

Organisons, nous et nos camarades, une fête universelle en l'honneur de cette paix souhaitée par tous les peuples!

Que chaque association d'artistes fasse appel dans son pays aux individus, aux groupements capables de participer à cette solennité! Que les délégations nationales populaires se fassent inscrire, qu'elles indiquent quels chants, quelles danses, quels hommages, elles peuvent consacrer à notre idéal de paix!

Ainsi sera préparée une journée des peuples, fêtant la paix et se fêtant eux-mêmes.

Oui, mes Amis, il faut que vous tous, vous soyez les fervents propagandistes de cette fête de la paix. Il faut que, l'an prochain, à notre Congrès, vous apportiez, tous et toutes, les promesses de concours que vous aurez recueillies auprès de vos compatriotes désireux de participer par leurs subventions, leur action, leur présence, à cette incomparable cérémonie où s'attestera majestueusement pour la première fois la Fraternité de l'Europe et du monde dans le Travail et dans la Paix. (*Applaudissements.*)

Laissez-moi dire à nos amis, nos camarades allemands, que nous sommes contents, fiers de les avoir rencontrés, de les avoir connus; que nous sommes heureux de retrouver en eux cette âme que Goethe leur a donnée et qu'ils conservent malgré les événements. Merci. (*Applaudissements.*)

M. L'INTENDANT LÉOPOLD SACHSE. — Comme M. Gémier a loué le mérite de tous ceux qui ont collaboré, à quelque titre que ce fût, à la réussite de ce Congrès, je renonce à répéter tous ces noms.

Je remercie Gémier comme si je vous remerciais vous tous, parce qu'il est l'incarnation de notre idéal.

Il faut insister sur les mérites de notre modeste secrétaire, non pas modeste au sens objectif, mais subjectif, M. Goverts, qui a travaillé nuit et jour pour faire réussir ce Congrès malgré la limitation de nos ressources. Et je veux dire aussi tous mes remerciements fervents à mon ami Mauprey, qui fut ici, dès la première heure, le grand agent de liaison et l'organisateur que l'on sait.

Il sera créé à Hambourg un Bureau provisoire pour le travail pratique de la Société, Bureau provisoire qui travaillera de concert avec la Centrale de Berlin.

Au nom du Sénat de Hambourg donc, je vous salue et je vous remercie de votre collaboration.

Au Congrès prochain, nous verrons plus clair encore grâce à nos travaux d'aujourd'hui.

A Barcelone, j'avais déjà dit et je répète ce mot parce que je n'en trouve pas d'autre : « Nous nous sommes rencontrés, nous avons lié connaissance comme membres d'un Congrès et nous nous quittons amis. » (*Applaudissements.*)

20 heures

STADTTHEATER D'ALTONA

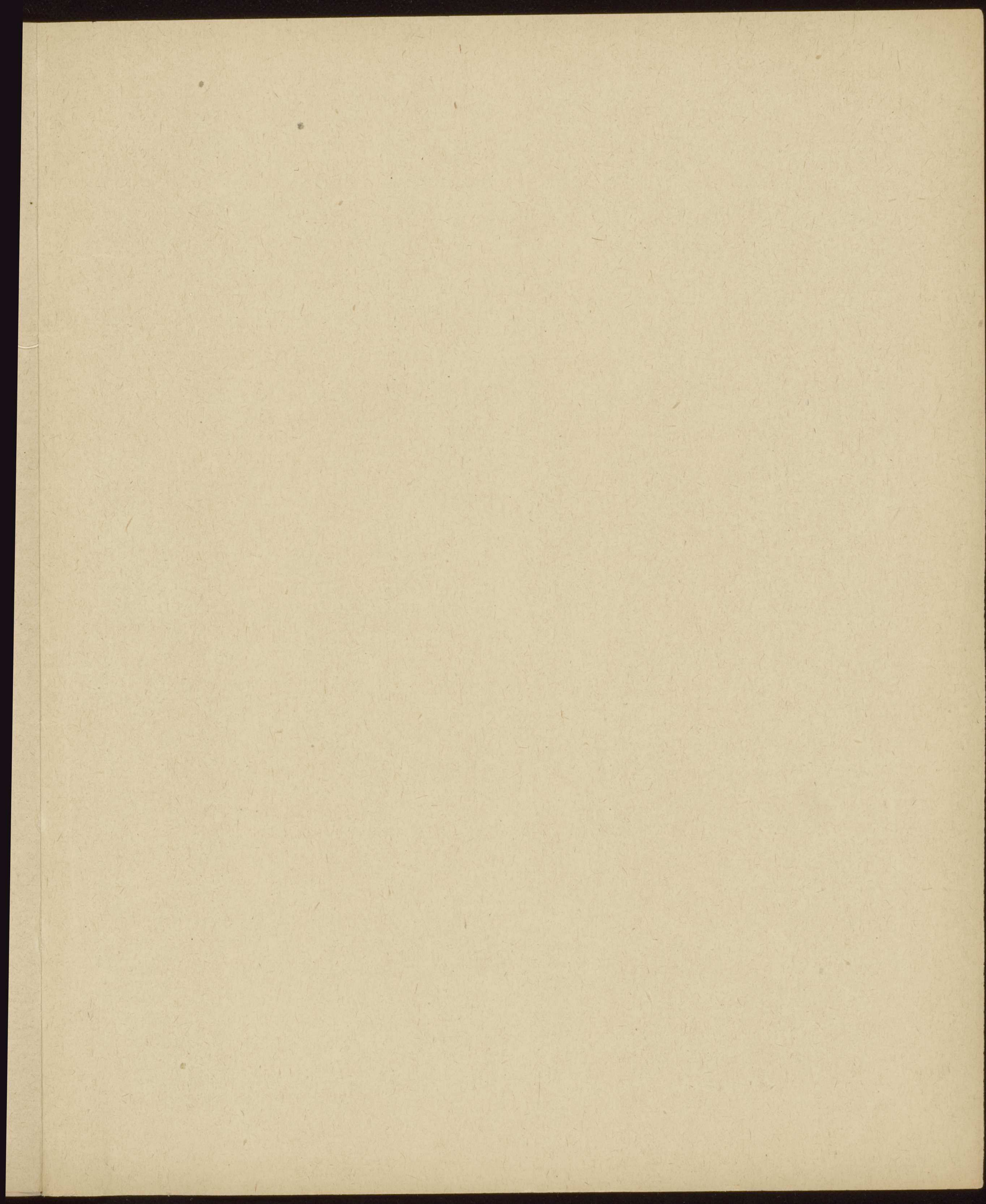
AMNISTIE

de von Karl Maria FINKELNBURG

Régie : Otto HENNING

Décors : Karl GRONING

<i>Regierungsrat</i>	Curt GERDES.
<i>Direktor</i> (Le directeur)	Willy SCHWEISGUTH.
<i>Seine Frau</i> (sa femme)	Lotte KLEIN.
<i>Kandidat</i>	Harry GIESE.
<i>Konsistorialrat</i>	Otto MULLER-HANNO.
<i>Rendant</i>	Paul BACH.
<i>Arbeitsinspektor</i> (Inspecteur du travail)	Hans LINDEGG.
<i>Okonomieverwalter</i> (Econome)	Rudolf DOBERSH.
<i>Sekretär</i> (Secrétaire)	Gustav STEIDL.
<i>Oberaufseher</i> (Inspecteur génér)	Franz P. ADAMS.
<i>Hausvater</i> (Le chef de famille)	Hanno FICHER.
<i>Lisbeth Tochter</i> (sa fille)	Grete HOLTZ.
<i>Reittmeister</i>	Dr. Geinther BOBRIK
<i>Erster Lieferant</i> (Premier fournisseur)	Hans SCHELDT.
<i>Zweiter Lieferant</i> (2 ^e fournisseur)	Richard HELSING.



**Cet ouvrage a été tiré
sur les presses de
l'Imprimerie Centrale
de la Bourse, 117, rue
Réaumur - Paris - (2^e)**

NUMÉRO EXCEPTIONNEL

PRIX : 5 francs.

LES CAHIERS DU THÉÂTRE

Le
VI^e
Congrès
International
du Théâtre
à Rome

25, 26, 27 et 28 Avril 1932

N^o 9

Avril 1932

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE
9, RUE DE CLICHY, PARIS-9^e

Téléphone : GUTENBERG 77-38

REVUE DU THÉÂTRE

Le
VI.
Congrès
International
du Théâtre
à Rome

20, 26, 27 et 28 Avril 1932

N° 9

Avril 1932

SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE
Musique - Théâtre - Cinéma

SIXIÈME CONGRÈS
INTERNATIONAL
DU THÉÂTRE

organisé par

la Corporation Italienne du Spectacle

(Adhérente à la Société Universelle du Théâtre)

et l'Union Française de la S. U. D. T.

ROME

25, 26, 27, 28 Avril 1932.

S O M M A I R E

	Pages		Page
Séance inaugurale 25 avril, matin.....	4	Séance du 28 avril, matin.....	32
Séance du 25 avril, après-midi	6	Les vœux approuvés par le Congrès.....	38
Séance du 26 avril, matin	11	Banquet du 28 avril.....	40
Séance du 26 avril, après-midi.....	22	Réceptions officielles.....	41
Séance du 27 avril, matin.....	27	Représentations théâtrales données en l'hon- neur des Congressistes	41
Séance du 27 avril, après-midi.....	29	Liste des délégués.....	42

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

SIXIÈME CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

ROME

(Palais Aldobrandini - Via Panisperna)

COMITÉ D'HONNEUR

Son Exc. BALBINO GIULIANO, Ministre de l'Education Nationale.
Président.

Son Exc. DINO GRANDI, Ministre des Aff. Etrangères.

Son Exc. ALFREDO ROCCO, Ministre de la Justice et des Cultes, Président de la Commission Intern. pour la Coopération Intellectuelle.

Son Exc. GIUSEPPE BOTTAI, Min^{re} des Corporations.

Son Exc. ACHILLE STARACE, Secrétaire du Parti National Fasciste.

Son Exc. FRANCESCO BONCOMPAGNI-LUDOVISI, Gouverneur de la Ville de Rome.

Son Exc. EMILIO BODRERO, Vice-Prés^t de la Chambre des Députés, Commissaire de la Confédération Nationale des Syndicats Fascistes des Professions libres et des Arts.

Son Exc. FRANCESCO MONTUORI, Préfet de la Ville de Rome.

Son Exc. PAOLO D'ANCORA, Vice-Gouverneur de la Ville de Rome.

Son Ex. ALESSANDRO SARDI, Président de l'Institut National LUCE.

M. ANTONIO STEFANO BENNI, Député, Président de la Confédération Générale Fasciste de l'Industrie italienne.

M. BRUNO BIAGI, Député, Commissaire de la Confédération Nationale des Syndicats Fascistes de l'Industrie.

M. le Comte ENRICO SAN MARTINO e VALPERGA, Sénateur, Président de l'Académie Sainte-Cécile.

M. le Dr ROBERTO FORGES DAVANZATI, Commissaire à la Présidence de la Société Italienne des Auteurs et Editeurs.

Président du Congrès

M. GINO PIERANTONI,
Député, Président de la Corporation du Spectacle.

COMITÉ EXÉCUTIF

Son Exc. F. T. MARINETTI, de l'Académie Royale d'Italie.
Président.

M. le Comm. Professeur GIOVANNI DETTORI, Commis. à la Présidence de l'Associat. Nat. Fasciste des Industries du Spectacle. *Vice-Président.*

Membres

M. le Comm. Dr LUCIANO de FEO, Directeur de l'Institut international du Cinéma éducatif.

M. le Comm. NICOLAS de PIRRO, Secrétaire général de l'Association Nationale Fasciste des Industries du Spectacle, Président du Consortium Italien de l'Opéra Lyrique.

M. le Comm. GUSTAVO de SANCTIS, Secrétaire de la Corporation du Spectacle

M. le Comm. Dr FRANCESCO FEDELE, Directeur gén. de la Soc. Italienne des Auteurs et Editeurs.

M. le Comm. MELCHIORRE MELCHIORI, Secrétaire de la Fédération Nationale des Syndicats Fascistes du Spectacle.

M^e GIUSEPPE MULE', Député, Secrétaire du Syndicat National Fasciste des Musiciens.

M. le Comm. MANFREDI POLVEROSI, Secrétaire du Syndicat National Fasciste des Artistes lyriques.

Secrétaire général du Congrès

M. le Dr SILVIO D'AMICO.

COMITÉ INTERNATIONAL DE LA « SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE »

M. FIRMIN GÉMIER, *Président.*

MM. ANDRÉ MAUPREY et PAUL GSELL, *Secrétaires gén.*

PAYS REPRÉSENTÉS

Allemagne, Autriche, Espagne, France, Grande-Bretagne, Hollande, Hongrie, Italie, Portugal, Roumanie.

SÉANCE INAUGURALE

sous la présidence de son

EXCELLENCE BALBINO GIULIANO

Ministre de l'Education Nationale

Lundi 25 Avril

à 10 heures

au Capitole, Palais des Conservateurs, Salon de Jules-César

Son excellence le Comte d'Ancora vice-gouverneur de Rome ouvre la séance en saluant les délégués et en faisant les vœux les plus chaleureux pour le succès du Congrès.

M. André Mauprey, Secrétaire général de l'Union Française de la S. U. D. I., Secrétaire du Congrès pour la France, prend la parole, au nom de M. Firmin Gémier, président de l'Union Française.

Monsieur le Président,

Mesdames, Messieurs,

J'ai une bien mauvaise nouvelle à vous annoncer : Notre Président, notre cher et grand Gémier m'a adressé hier soir une dépêche me faisant savoir qu'une indisposition subite l'avait empêché de prendre le train et d'arriver à temps pour assister à l'ouverture de ce Congrès. Pourtant la tristesse provoquée par cette nouvelle s'atténuera parce que nous avons téléphoné immédiatement mon ami Silvio d'Amico et moi à Gémier qui est actuellement à Berlin. Et ce matin, il vient de me dire que déjà il se sentait mieux et qu'il avait l'espérance de pouvoir prendre le train ce soir même pour arriver à Rome mercredi matin à 8 heures.

Ceci dit, je ne puis faire mieux que de vous lire le texte intégral du télégramme qu'il m'a adressé :

« Retenu ici par in disposition, subite crise d'asthme m'obligeant à repos absolu. Vous prie offrir mes plus grandes excuses aux illustres personnalités italiennes, aux dévoués organisateurs de notre sixième réunion internationale, aux amis précieux qui ont préparé pour nous une réception digne du cadre de la magnifique Rome et de la noble sollicitude du gouvernement italien pour tous les arts de la Paix. Excusez-moi auprès de nos amis de tous pays, mais me soigne avec ardeur et espère arriver Rome mercredi matin. Fraternisez avec tous nos congressistes dans le salut profondément reconnaissant que nous adresserons à Sa Majesté le Roi, à Son Excellence le Duc Mussolini, aux illustres membres du Comité d'Honneur, du Comité Exécutif italien, à tous nos amis, et en particulier à Marinetti le magnifique, Nicola de Pirro, Melchiori, Polverosi, à notre très cher Silvio d'Amico et à tous les artistes et artisans serviteurs de l'esprit dans cette belle Italie inspiratrice de toutes les renaissances européennes. »

« Le grand honneur que nous font nos amis italiens en nous recevant dans la ville Eternelle, nous touche plus que nous ne saurions dire.

Pèlerins de l'art des spectacles, nous pouvons nous comparer à ces croyants du Moyen-Age pour qui Rome était le but de longues et pénibles étapes. Quelle joie pour ces hommes d'une piété si ardente quand ils arrivaient au terme de leurs fatigues.

Et nous aussi, c'est une fervente croyance qui nous rassemble : la foi passionnée que nous inspire notre art.

Quelle plus haute consécration de leur idéal, les membres de la Société Universelle du Théâtre pourraient-ils désirer que de se trouver réunis dans cette Cité qui n'est pas seulement éternelle, mais qui mérite également d'être appelée universelle ?

Oui, c'est à Rome, que les représentants de la pensée occi-

dentale ont le plus vif sentiment de leur fraternité spirituelle. Car c'est d'ici, qu'à travers l'histoire sont toujours partis les plus clairs appels au ralliement de la race humaine.

Toujours Rome a rêvé de cette noble universalité où toute notre espèce se fondrait en une famille unique et immense.

Elle souhaita d'abord donner des lois au monde. Et à vrai dire c'est bien elle qui, même aujourd'hui, rend la justice dans tous les pays, puisque chez tous les peuples civilisés, le droit s'appuie sur les principes que posèrent majestueusement les jurisconsultes romains.

Avec plus de grandeur encore, peut-être, Rome a proclamé l'universalité de la morale. N'est-ce pas ici que fut écrit par TERENCE le mot sublime :

Rien de ce qui est humain ne m'est étranger.

N'est-ce pas ici qu'il fut pour la première fois question de la *caritas generis humani*, de l'amour du genre humain ?

N'est-ce pas ici que régna Marc-Aurèle, l'empereur philosophe pour qui tout homme, fut-il esclave, fut-il né hors du territoire romain, était un frère ?

Puis, c'est par le sentiment que Rome voulut relier l'humanité entière, et quand une doctrine fraternelle eût surgi en Judée, c'est ici qu'elle réussit à se développer pour se répandre. C'est ici que s'organisa la catholicité, dont le nom même signifie qu'elle aspire à être universelle.

Plus tard, c'est de Rome que se propagea à travers tout l'univers le réveil fulgurant des arts et des lettres.

Ah ! quels moments solennels que ceux où Dante et Pétrarque prirent le flambeau des Anciens pour éclairer leur époque encore à demi enténébrée.

Quels enseignements Rome donna à tous les peuples dans les domaines de l'art, des lettres, des sciences !

De quel éclat universel rayonne la Ville où vécurent ensemble le pape Léon X, Raphaël et Michel-Ange.

Souveraineté universelle de l'intelligence, telle est la splendide couronne que Rome s'est acquise par les bienfaits dont toutes les nations modernes lui sont redevables.

Mais je ne veux pas m'attarder aux mérites dont votre ville a brillé dans le passé. Je sais qu'une de vos plus fameuses écoles littéraires et artistiques, le Futurisme, fondé par notre illustre ami Marinetti, s'interdit de regarder en arrière.

Aujourd'hui Rome est plus que jamais digne d'attirer l'attention de tous les peuples. Car, à une époque où il s'agit principalement d'organiser partout le Travail, votre capitale et votre nation, sous l'autorité glorieuse de Sa Majesté Victor Emmanuel III, votre roi vénéré, et sous la vigoureuse impulsion de M. Benito Mussolini, donnent les plus remarquables exemples.

Avec cette force constructive qui fit la grande vertu des Romains d'autrefois, vous avez réédifié, pour ainsi dire, tout votre système corporatif.

En écoutant l'an dernier, à notre Congrès de Paris, vos éminents délégués Marinetti, Silvio d'Amico, de Pirro, Melchiorre Melchiorri, Gheraldi, nous fûmes vivement frappés par l'esprit pratique qui préside à vos améliorations professionnelles.

Nous sommes donc absolument certains qu'au cours de ce sixième Congrès, nous allons recueillir auprès de vous la documentation la plus riche et la plus profitable pour l'art des spectacles.

Et c'est en toute sincérité que nous vous félicitons d'être comme vos pères, les propagandistes du progrès universel.

Telles sont les belles paroles que devait prononcer Firmin Gémier.

Je sais qu'il voulait terminer cette allocution en remerciant le Gouvernement italien d'avoir bien voulu donner au VI^{me} Congrès International du Théâtre la belle hospitalité de la grande Italie et de la Ville Eternelle.

Permettez-moi de le faire en son nom, en attendant qu'il

le fasse lui-même, et d'adresser au nom de la S. U. D. T. à tous les éminents organisateurs italiens de ce Congrès le témoignage de notre gratitude sincère et infinie.

M. Gino Piérantoni, président de la corporation du spectacle et président du Congrès prononce en italien ce discours:

Eccellenze, signori,

Alle parole pronunciate da S. E. il Governatore nel nome di Roma, e a quelle pronunciate in nome di tutti voi, ospiti venuti d'oltre i confini, dal Signor Mauprey, in luogo dello insigne fondatore e Presidente della Société Universelle du Théâtre, Signor Génier, ho il gradito compito di aggiungere il mio cordiale benvenuto a tutti, e l'augurio perchè i lavori del nostro Congresso siano fervidi e fecondi.

Dal Giorno in cui, nella mente e nel cuore di Firmin Gémier, sorse l'idea di cui egli si fece apostolo, peregrinando da Roma a Mosca, per la creazione d'una Società che riunisse, almeno periodicamente, gli uomini di teatro del mondo intero, al fine di disciplinarne le intese e intensificarne l'attività, l'Italia ha seguito, dapprincipio come un semplice osservatore, poi coi suoi delegati ufficiali, i Congressi della nuova Associazione.

Ai fini che la Société Universelle du Théâtre si è prefissa, contrastano, come si sa, ostacoli non lievi. Il primo è quello che le proviene dal fatto stesso di occuparsi di Teatro: e cioè d'un'arte che in questo momento attraversa in tutto i paesi una crisi così acuta, come forse la sua storia non ricorda la simile. La seconda difficoltà è rivelata dall'aspirazione che la Società confessa nel suo stesso titolo, chiamandosi « Universelle » aggettivo, nonostante la buona volontà degli uomini di Stato, ancora facile a pronunciarsi.

Senonchè noi abbiamo ferma fede che, in progresso di tempo, la Société Universelle du Théâtre possa conseguire i suoi fini.

Per quali cause oggi il Teatro sia, o sembri, malato, non spetta a me il dire: sarà, invece, compito vostro, nelle vostre relazioni; e nelle vostre discussioni; da cui ci attendiamo i più benefici frutti per l'arte. Ma fin da questo momento, accingendoci a un tale studio, e qualunque possa essere il suo risultato, è bene ripetere ad alta voce che noi crediamo fermamente nell'immortalità del Teatro, di questa grande arte che parla al e folle, che le aduna in sentimenti comuni, per commuoverle e farle migliori; ripetere che noi crediamo nell'essenziale bontà di tutte le sue forme, sia quella drammatica che ventiquattro secoli addietro la grande civiltà greco-romana dette al mondo Occidentale; sia quella Lirica che l'Europa apprese dai musicisti italiani della Rinascenza; sia infine lo spettacolo moderno per eccellenza, il teatro cosiddetto meccanico, ossia il Cinematografo che ha così presto conquistato il mondo contemporaneo, e che ha possibilità molteplici di sviluppo.

Quanto al secondo fra i due principali oggetti del Congresso, e cioè le intese teatrali fra nazione e nazione, voi sapete già che si tratta d'un tema delicatissimo. La sua gravità ci è facilmente rivelata tutte le volte che ascoltiamo, in un teatro o in un cinema attori stranieri, i quali si esprimono in una lingua straniera. La diversità dell'idioma i ricorda che la umanità non è una ma molteplice. Se popolo e popolo si esprimono diversamente vuol dire che pensano e sentono diversamente. Ciò dà un lato dove trattenerci dai proppio facili ottimismo, e ricordarci che ogni popolo ha la sua fisionomia, il suo carattere, la sua anima e la sua missione da difendere e da conservare. Ma dall'altro lato non ci deve disanimare dal fare quanto è in noi per promuovere tra popolo e popolo, e cioè tra un'anima nazionale e un'altra anima nazionale, la mutua conoscenza, la comprensione e, fin dove è desiderabile e possibile, l'intesa. Anche lo studio dei mezzi per conseguire questo fine sarà compito vostro. Penso che ne troverete più facilmente per quelle arti le quali, come la Musica o il Cinema muto; si esprimono con mezzi su per giù comprensibili a tutta l'uma-

nità; ma penso altresì che potrete condurre a termine con frutti notevoli anche lo studio della possibilità delle mutue informazioni, delle traduzioni, degli scambi tra opere drammatiche, tra films, e tra compagnie d'artisti, in modo da assicurare anche in questo campo una utile collaborazione internazionale.

Così gli sforzi comuni varranno, speriamo, a raggiungere le due principali mete che il Congresso si propone: vittoria contro le minacce della deplorata crisi dello Spettacolo; e uso dello Spettacolo, teatrale e cinematografico, come strumento di rapporti intellettuali e d'amicizia fra i popoli di tutto il mondo civile, oggi così bisognoso di solidarietà, di ricostruzione e di pace.

Da questa Sala del Campidoglio intitolata al Duce che venti secoli fa preparò al mondo la *pax romana*, mi è di sommo onore, nel nome del nostro Duce, di Benito Mussolini, ai cui cenni è pronta la nuova Italia da lui riconsacrata, salutare gli autori, i musicisti, gli artisti, gli studiosi, gli industriali, gli organizzatori di tutta Europa venuti a testimoniare, con la loro presenza, l'interesse spirituale dei rispettivi paesi ai problemi che il Congresso sta per porsi. E mi è caro concludere il mio saluto, che vi rivolgo anche come Presidente della Corporazione dello Spettacolo, riaffermando in quest'ora così difficile per l'Arte che tanto amiamo, il comune atto di fede nella vita del Teatro: il quale non può morire, e non morrà.

Son Excellence Balbino Giuliano, Ministre de l'Education Nationale prend la parole:

Desidero aggiungere anch'io una parola per portare il mio benvenuto ed il benvenuto del Governo Fascista alle vostre persone e per portarvi anche la parola del buon augurio e del buon lavoro.

Ho sentito parlare da diverse parti, ho sentito parlare da molto tempo, di una crisi del teatro. Il mio animo ottimistico mi dice che io non sono ancora ben sicuro se questa crisi esiste veramente o se, per caso, essa sia uno di quei melanconici fantasmi destinati a dissiparsi il giorno in cui non se ne parla più. Ma so per certo che il teatro non può a meno di vincere tutte le sue difficoltà; non può a meno di risorgere, rinnovato in bellezza, da ogni sua vittoria, per la semplice ragione che il teatro sta al centro — come forma indistruttibile — dell'arte, perchè è forma eterna dello spirito umano.

Non abbiate paura, non intendo ammannirvi una dissertazione sull'arte. Però, poichè è stato detto del teatro e dell'antica tradizione di teatro che sorge dalla Grecia, mi torna alla mente che dovessi darvi una definizione oggi, dovrei ritornare all'antico concetto di Aristototele: che l'arte, in fondo, è la storia lunga della vita, vissuta in una storia breve; che è il processo dialettico eterno della vita rappresentato, colto in un suo momento. E allora, il teatro è veramente al centro dell'arte perchè, non solo vi rende quale è quel processo dialettico, ma cerca di riprodurre come esso avviene, fedelmente, nella vita con i suoi contrasti, con le sue alterne vicende di riso e di pianto.

E noi non rinunzieremo al teatro. La vita non rinunzierà mai al teatro perchè non potrà mai rinunciare a vedere se stessa riflessa sul palcoscenico, perchè il palcoscenico è un elemento stesso della vita perchè la finzione teatrale a un elemento stesso della realtà, perchè — starei per dire — è la realtà vissuta in una maggiore intensità di passioni, in un compendio di parole più precise, in una verità più profonda, in una verità più intensa.

Noi non rinunzieremo mai alla finzione, perchè la finzione è il compendio di quella verità che forse è tanto più facile vivere che tradurre in parole ed in concetti.

E allora, per la bellezza di quella verità che è più facile vivere che tradurre in parole, per la bellezza di quella verità universale che la cortesia francese di Firmin Gémier voleva significata qui in Roma, dall'alto del Campidoglio è grato a me, Ministro del Governo Fascista, di darvi il benvenuto, di ripetervi, il mio saluto ed il mio augurio.

Nel nome augusto di S. M. il Re, dichiaro aperto il VI^o Congresso Internazionale del teatro.

Aussitôt après la séance inaugurale, les congressistes se sont rendus à l'Exposition de scénographie qui a été inaugurée par un discours de Son Excellence le Sénateur Marinetti :

Messieurs,

Je suis heureux de recevoir M. Colin, dont j'admire depuis très longtemps le grand talent de décorateur théâtral, de metteur en scène. Nous avons pensé devoir organiser ici en son honneur une Exposition formée par les maquettes, les scénarios et les projets de théâtre dûs à nos plus grands metteurs en scène italiens.

Vous pouvez admirer ici les œuvres du peintre, architecte et metteur en scène Enrico Prampolini, celles de M. Marchi, celles de l'architecte et du metteur en scène Bragaglia. Ces œuvres sont la preuve du grand effort novateur que fait l'Italie depuis vingt ans pour transformer et perfectionner l'art théâtral au point de vue technique, au point de vue plastique et au point de vue dynamique.

M. Marchi présente ici une partie des maquettes qui ont obtenu de grands succès lors de la tournée du Théâtre Pirandello. M. Bragaglia donne ici une idée de ces renouvellements de l'art du théâtre exécutés pendant plusieurs années dans son Théâtre des Indépendants. Enrico Prampolini, dont le génie est aujourd'hui applaudi dans le monde entier, présente des scénarios et des mises en scène dynamiques qui ont figuré en Italie, en Allemagne, en Tchécoslovaquie et à Paris, au Théâtre de la Madeleine et dans son Théâtre de la Pantomime futuriste.

M. Enrico Prampolini a dépassé presque tous les efforts de renouvellement du plateau. Il estime que l'acteur n'est pas secondaire, comme l'ont considéré Krig, Appia, Daïros. Il est arrivé à une conception absolument originale du spectacle, dont l'acteur humain est complètement exclu pour laisser parler, penser, agir et émouvoir un personnage entièrement nouveau qui est constitué par l'espace même devenu vivant. C'est, en quelque sorte, le drame de l'espace acteur.

Mes amis Marchi, Bragaglia et Enrico Prampolini sont heureux de présenter aussi, à côté de leurs maquettes, les œuvres de Temberlani, Pompéi et du secrétaire du Syndicat des Artistes, M. Oppo, dont les scénarios ont obtenu récemment de grands succès.

A tout cela, s'est ajouté l'esprit novateur, brillant et plein de force et d'originalité de M. Colin qui, avec ses affiches synthétiques et puissamment dynamiques, nous donne ici une sensation fascinante et agréable de ce qui constitue le merveilleux génie parisien, ce génie fait de lumière, d'esprit, de force et de charme intime. Il nous est agréable de dire à M. Colin que nous l'admirons et que nous sommes heureux de le voir parmi nous. (Applaudissements).

Séance

du lundi 25 avril 1932 après-midi

Sous la présidence

de M. Gino PIERANTONI

(au palais Aldobrandini)

M. Matei Roussou (France) a la parole pour présenter le rapport qu'il a rédigé avec M. Paul Blanchard (France) sur la crise théâtrale.

LE THÉÂTRE N'EST PAS UN LUXE

Le dernier Congrès de la S. U. D. T., le V^{me}, qui eut lieu en juin dernier à Paris, fut le Congrès de « la crise ». Nos camarades venus des divers pays européens affirmèrent qu'en dé-

pit de la valeur souvent considérable de la production dramatique, en dépit des recherches esthétiques des techniciens du théâtre, partout nombreuses et d'un réel intérêt, le théâtre traverse une période singulièrement difficile. Dès cette époque, la crise que l'on sentait monter depuis des mois et des années, commençait de sévir avec violence. Non point crise de production, non point crise intérieure : l'accord était unanime pour l'affirmer. Mais crise qui venait de l'extérieur, crise qui rendait l'exploitation théâtrale de plus en plus précaire, qui menaçait l'existence même des artistes et des artisans du spectacle et qui, si l'on ne parvenait pas à l'enrayer, risquait d'atteindre la production elle-même, de décourager les auteurs et de devenir véritablement une crise de l'art dramatique dans son essence même.

Depuis, la situation n'a fait que s'aggraver. Les plus pessimistes d'entre nous ont vu leurs prédictions se réaliser. Pour nous en tenir à l'exemple français, si les théâtres de Paris luttent encore avec ténacité et ont, avec des fortunes diverses, produit, durant la saison 1931-1932, des pièces qui honorent l'art contemporain, dans nos villes de province plus ou moins importantes, la situation du théâtre est exactement désespérée. On a vu disparaître peu à peu les troupes de province, d'abord les troupes de comédie, ensuite les troupes lyriques. Ceux des directeurs qui les ont courageusement maintenues se débattent dans des difficultés tragiques et voient arriver le moment où il leur sera impossible de continuer à lutter. De leur côté, les tournées ont vu leurs charges augmenter dans des proportions inquiétantes. Comédiens et musiciens se trouvent réduits au chômage pour une proportion importante de leur corporation. Autant de débouchés se trouvent fermés aux auteurs et aux compositeurs. Et tout particulièrement les tentatives et les recherches modernes du théâtre ne parviennent pas jusqu'au public, même lettré, cultivé et artiste, de province. De semaine en semaine, il est permis de redouter de véritables catastrophes théâtrales et, si les choses s'aggravaient encore, Paris même n'en serait pas à l'abri.

Maintes causes ont été invoquées pour expliquer cette crise :

Concurrence du cinéma, cherté des places, manque de confort des salles de théâtre. Il n'est pas dans notre intention d'entamer une discussion sur ces points de détail ; si nous le faisons, nous prouverions que ces causes ne sont qu'apparentes ou secondaires. Quoiqu'il en soit, les remèdes partiels s'avèrent inefficaces pour surmonter cette crise. Il faut envisager celle-ci dans son ensemble et en dehors des causes particulières que l'on a pu invoquer, en essayant d'aller plus au fond des choses. Nous désirons attirer l'attention du Congrès de Rome sur le motif qui nous semble être à la base de la crise théâtrale dans le monde entier : *C'est la place même occupée par le théâtre qui est faussée dans la Société actuelle.* L'art théâtral n'est plus à son plan, parce que, d'une manière générale, les forces intellectuelles ont perdu leur prestige.

Toutes les crises présentes sont, au-delà de leurs apparences, des crises spirituelles ayant pour cause la méconnaissance des valeurs véritables, l'ignorance, voire le mépris des vraies forces qui conduisent les destins des peuples et la marche du monde. L'idéalisme et l'idéisme sont en train d'être peu à peu grignotés par l'argent et par le muscle.

Si, à cause du vice du monde contemporain que nous dénonçons, les recherches intellectuelles spéculatives et les arts doivent trop souvent souffrir du mépris des puissances d'argent et des puissances sociales, le théâtre, lui, est encore plus méconnu et plus méprisé. On lui témoigne plus d'indifférence et plus de dédain qu'à toutes les autres formes d'art. Nombreux sont les hommes d'Etat qui le considèrent comme un luxe, comme quelque chose de superflu et dont, à la rigueur, on pourrait fort bien se priver.

C'est là qu'est l'erreur initiale, la source de tous nos maux. Aussi proposons-nous à tous nos confrères, à tous nos camarades, de peser ceci comme principe, au début du cahier des revendications du théâtre.

Le théâtre n'est pas un luxe.

Il n'est pas un divertissement superflu. Il convient de lui restituer sa dignité, sa force, son prestige, en le situant dans l'échelle de la vie sociale.

Tel est l'objet de ce rapport.

II.

Ce prétendu luxe que serait le théâtre répond, au contraire, à des nécessités essentielles de la nature humaine.

Le théâtre est né d'un besoin physiologique et psychologique, comme le cri comme le rire, comme les larmes. Il est l'expression d'un besoin irrésistible. Pour naître, il lui a suffi d'une émotion de l'homme, d'une image persistante, d'une fantaisie de l'esprit. Pour le réaliser, il a suffi à l'homme de parler, de marcher, de pleurer, de rire, de grimacer, de vivre devant d'autres hommes. Tout est humain dans le théâtre et rien qu'humain ; tout y vient de l'individu et l'individu se suffit à le réaliser.

Mais si le théâtre répond à des besoins personnels de l'être physiologique et de l'être sensible, il répond aussi à des nécessités sociales et joue un rôle important et actif dans l'évolution de la Société. S'il est une espèce de « soupape de sûreté » de la vie sentimentale, — et c'est pourquoi les moralistes peuvent le considérer comme un régulateur des passions et un remède contre les ravages de leurs excès, — il remplit le même rôle dans la vie sociale. Ainsi, par exemple, la comédie satirique porte sur le plan purement intellectuel et artistique les révoltes de l'individu contre les inévitables disciplines sociales.

De ce point de vue-là, on peut même affirmer que l'influence du théâtre est autrement plus vigoureuse et plus profonde que celle de la littérature, parce que plus directe, en raison de sa « réalisation » visuelle, puisque, nous le savons, la majorité des hommes sont des visuels.

Le théâtre en arrive même à façonner la Société, après avoir assimilé et transformé les personnages et les caractères qu'il a puisés en elle. Par l'entremise des auteurs dramatiques, il se produit en effet, une espèce de sélection dans les types et dans les sentiments, pareille à la sélection des plantes et des animaux. Ainsi lorsqu'un auteur a observé une petite particularité exceptionnelle dans la Société, il s'en saisit et la technique théâtrale l'exigeant, il l'amplifie. Les spectateurs en sont impressionnés, influencés plus qu'ils ne le seraient par la vie même, laquelle est moins accentuée et porte en elle moins d'évidence. À leur tour, les spectateurs reproduisent cette particularité, l'amplifient à nouveau et la propagent. Et c'est ainsi que, grâce au théâtre, un caractère exceptionnel de la Société peut devenir un trait commun et banal.

Sainte-Beuve a souligné cette vérité à la fois psychologique et sociologique, lorsqu'il a écrit :

« Nous vivons dans un temps où la Société imite le théâtre bien plus encore que celui-ci n'imita la Société. Dans les scènes scandaleuses ou grotesques qui ont suivi la Révolution de février (1848), qu'a-t-on vu le plus souvent ? La répétition dans la rue de ce qui s'était joué sur le théâtre ».

L'influence du théâtre peut, sur ce point, avoir des conséquences considérables. Le théâtre peut devenir, sur le plan de la vie sociale, comme sur celui de la vie individuelle, un élément capital de progrès humain.

III

Dans les grandes époques de l'histoire du théâtre, cet élément de progrès humain a été une véritable force spirituelle, et l'une des plus agissantes. Ce caractère de force spirituelle lui a d'ailleurs été conféré par ses origines partout religieuses, ce qui lui donna la valeur d'un office religieux et civique à la fois.

Qu'il soit né du culte de Dionysos, en Grèce, du culte de Brahma, comme chez les Hindous, ou, comme dans les mo-

nastères du Thibet, de celui du Bouddha, à qui, du reste, les livres sacrés attribuent la connaissance des arts de la scène ; qu'il soit sorti, en Extrême Orient, du culte shinntô sous la forme de réjouissances populaires ou sous celle de drame sacré comme le Nô japonais qu'il soit issu, en Perse, de la dramatique histoire du martyr de Houssein le vénéré et des Imans ses compagnons ; ou encore qu'il soit sorti, en Europe chrétienne, du culte même pour n'être d'abord qu'un drame liturgique commentant en quelques gestes simples les récits des Evangiles, toujours et partout le théâtre a présenté la même origine religieuse, le même caractère collectif et social.

Issu de la religion il l'a à son tour, servie. Et dans son rapport de novembre 1919, fait au Gouvernement soviétique, Karjantsev écrit entre autres :

« L'influence de l'Eglise dans tous les pays est due en grande partie aux spectacles magnifiques qu'elle offrait aux Croyants ».

Un exemple significatif de cette nécessité du théâtre dans la vie collective. Le Moyen Age français avait totalement perdu la grande tradition de l'antiquité, et jusqu'à la notion même du théâtre. Or, nos religieux ont réinventé cette notion, à la fois par inspiration religieuse, par nécessité pédagogique et aussi par instinct dramatique, — trois raisons que l'on trouve à la base de la naissance et des renaissances du théâtre.

Dans la Grèce antique, dans la France médiévale, dans l'Angleterre élisabéthaine, dans l'Espagne de Calderon, saurons de grandes époques du théâtre, dont il est salutaire de méditer l'histoire. En parlant de l'époque Shakespearienne, par exemple, Guizot dit qu'elle était « une de ces époques décisives, si laborieusement atteintes par les peuples modernes, qui terminent l'empire de la force et ouvrent celui de s'idées épiques originales et fécondes où les nations s'empressent aux fêtes de l'esprit comme à une jouissance nouvelle. « Il y a là une définition des grandes époques » propre à nous faire réfléchir et qui constitue un hommage indirect mais singulièrement vigoureux à l'art du théâtre.

Dans sa remarquable étude sur le Théâtre Russe Contemporain Nina Gourfinkel affirme ceci :

« Depuis longtemps on a constaté, sans pour cela suffisamment l'expliquer, un phénomène d'importance exceptionnelle pour l'historien : le lien existant entre les révolutions et le réveil de l'instinct théâtral ».

L'opinion de Nina Gourfinkel est exacte mais trop limitative : il n'y a pas, en effet, que le sentiment révolutionnaire qui coïncide avec le réveil théâtral, mais tous les grands sentiments collectifs, nationaux ou sociaux. Pour n'en citer qu'un exemple, rappelons le cas de la Tchécoslovaquie libérée.

Il serait superflu et trop long de puiser d'autres preuves dans l'histoire. Tenons-nous en au rappel des exemples que nous venons d'évoquer, à ces « époques-mères », vers lesquelles des pressentiments profonds, des besoins obscurs, ont fait se tourner quelques-uns des plus importants dramaturges contemporains. Ce fait a pour nous une signification plus générale....

Aux époques de splendeur du théâtre, celui-ci fut grand parce qu'on le situait à son vrai plan, parce qu'il était entouré de l'attention, de la considération du dévouement de tous, notamment des puissants du jour. Le poète dramatique, le créateur et ses collaborateurs scéniques, trouvaient, en effet, un double appui : la foule, en qui le goût du spectacle était cultivé et développé par les circonstances mêmes de la vie collective ; les souverains et les gouvernants qui, pour ses vertus sociales, encourageaient et soutenaient l'effort du théâtre. On était conscient des nécessités à quoi le théâtre répondait, on appréciait l'élément de progrès humain qu'il représentait, on l'estimait comme une grande force spirituelle.

Ce sont ces vérités là, appuyées sur la psychophysiologie que nous venons d'esquisser, confirmées par l'histoire, qu'il faut « réenseigner », puisqu'elles semblent, hélas ! désappries et oubliées. Trop rares, en effet, sont aujourd'hui les na-

tions qui s'en inspirent. Nous sommes toutefois heureux de constater les efforts poursuivis, en des sens d'ailleurs différents, en faveur des arts du spectacle, par deux grands pays : la Russie et l'Italie. Nous observons également combien le théâtre est, toutes proportions gardées, suivi et prospère dans les patries nouvellement ressuscitées comme la Tchécoslovaquie, comme la Pologne, ou encore chez les nations territorialement assez limitées comme la Lettonie avec son Théâtre des Arts à Riga, ou la Finlande avec son Théâtre d'Helsingfors.

Soulignons le fait que ces pays qui tentent de gros efforts matériels et moraux en faveur du théâtre, sont : ou bien des pays qui s'efforcent à reconstruire un ordre social nouveau, ou des patries libérées qui, ayant retrouvé leur âme nationale, la veulent fortifier ; ou bien encore des pays qui, moins avantageés que d'autres au point de vue numérique et géographique, tendent à suppléer à cette situation par l'appui de l'Etat aux recherches artistiques et par une activité théâtrale soutenue.

Grands et petits, tous ces pays semblent s'être pénétrés de cette vérité qu'un grand écrivain fait parfois plus que conquête, pour la gloire et pour le rayonnement de sa patrie, et que, pour prendre un exemple concret, plus que par son industrie, par ses bois et par son commerce, la Norvège est connue et admirée grâce au prestige mondial d'Ibsen.

Mais en d'autres pays, hélas ! il est navrant de constater que les hommes d'Etat ne soupçonnent pas l'importance sociale, nationale et internationale du théâtre. Ils paraissent ignorer que cet art complet, cet art direct, qui en même temps parle aux yeux, aux oreilles, au cœur et au cerveau, possède, en lui cachée, une puissance rare, puissance d'autant plus vigoureuse et plus sûre qu'elle se dissimule derrière l'émotion ou la gaieté.

L'histoire même du théâtre est faite de l'interpénétration des états d'esprit et des enseignements dans les divers pays : Celle, par exemple, de la « Commedia dell'arte » dans le théâtre français. Aucune force diplomatique ne saurait égaler cette influence du théâtre italien sur l'esprit et le goût français.

Le théâtre devrait donc tenir, — si les hommes de théâtre le voulaient ardemment et si les gouvernements en saisissaient l'intérêt — un rôle de premier plan dans la réorganisation morale et intellectuelle de nos pays et, partant, dans les préoccupations de nos gouvernants.

Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Goldoni, Goethe, Ibsen, Gogol, sont « concitoyens de tout homme qui pense » et appartiennent à la patrie européenne, tout en demeurant profondément nationaux, tout en tirant de leur propre nation, du génie particulier de leur race, les traits essentiels de leur personnalité et de leur art.

IV

L'importance humaine, sociale, nationale et internationale du théâtre étant ainsi rappelée et précisée, il en résulte que ce dernier, loin d'être considéré comme un luxe qu'il faut taxer et opprimer, doit être placé à son véritable plan, celui d'un service d'intérêt général, qu'il faut encourager et soutenir.

Nul sentiment émanant de ceux qui mésestiment le théâtre et le considèrent comme le domaine rêvé de l'oppression fiscale, ne nous fera abandonner notre point de vue : on doit pour lui, faire les mêmes sacrifices que pour l'entretien des routes, des réseaux de chemins de fer ou des télégraphes et téléphones. Par des subventions et des appuis divers, l'Etat encourage des sociétés diverses qui sont bien moins utiles au pays et qui représentent une importance bien moins générale que celle du théâtre.

Nous voulons apporter ici un curieux témoignage sur les devoirs de l'Etat envers le théâtre. Curieux par la qualité de son auteur, qui n'est autre que l'abbé Castel de Saint-Pierre, qui, en 1712 avait publié son fameux « Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe ». Neuf ans plus tard, il fit paraître un autre projet : « Projet pour rendre les spectacles plus utiles à l'Etat ».

Il est déjà significatif de voir ces deux idées hanter l'esprit du même philosophe. Il y a mieux : l'Abbé de Saint-Pierre n'était pas un ami fanatique du théâtre ; volontiers il condamnera la comédie si elle n'est pas moralisatrice, trait, du reste, commun à nombre de philosophes de son temps et que l'on retrouve chez J.J. Rousseau. Mais cette intransigeance sur le plan moral, qui pousse l'Abbé de Saint-Pierre à condamner les œuvres comme *Le Cid*, *Phèdre* et *Médée*, n'est-elle pas un hommage involontaire à la puissance du théâtre sur les foules ? Or, notre moraliste écrit :

«.... Je fais tant de cas des avantages que produit l'émulation pour le public que je voudrais, si la chose est praticable qu'il y eût dans Paris deux troupes de Comédiens-Français, dont une fût à un prix la moitié moindre, pour les personnes moins riches ; cette troupe servirait de pépinière pour la grande troupe ».

Ce principe légitime de la subvention, conforme à la nature même et au destin intellectuel et social du théâtre, fut appliqué en France dès qu'il y eut des troupes stables de comédiens professionnels. En fait, depuis le commencement du règne de Louis XIII, une « pension » annuelle était servie aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne. A partir de 1663 la troupe de Molière recevait 6.000 livres. Cette subvention fut ensuite portée à 7.000 livres. D'autre part, la troupe des « Comédiens Italiens » recevait 15.000 livres annuelles. Dès que, le 1^{er} septembre 1680, la fusion des deux troupes de Molière et de l'Hôtel de Bourgogne constitua la Comédie Française, la subvention fut portée à 12.000 livres ; elle fut ensuite et à plusieurs reprises, augmentée pour atteindre, en 1802, le chiffre de 100.000 francs. Or, en 1914, cette subvention était à peine de 240.000 francs, chiffre qui fut maintenu jusqu'en 1931.

Que se dégage-t-il de ces chiffres ? Nous remarquons que de 1680 à 1802, c'est-à-dire en un intervalle de 118 ans, la subvention fut multipliée par 8,33, alors que de 1802 à 1930, c'est-à-dire en un intervalle de 128 années, la subvention subit une augmentation qui ne se chiffre que par un multiple de 2,4. Encore faut-il tenir compte de la valeur du franc-papier, qui ne représente que le 1/5 du franc-or.

Une idée malheureuse trop répandue chez les populations provinciales et, il faut bien le dire, hélas ! chez pas mal des parlementaires qui représentent des circonscriptions lointaines ou rurales, c'est qu'il y a une manière d'injustice à faire contribuer aux subventions des théâtres nationaux des populations qui n'ont pas l'occasion d'en profiter. Raisonnablement spécieux ! C'est le contraire, — abandon des théâtres nationaux ou subvention insuffisante qui constituerait une maladroite injustice. Cette fausse dialectique —, qui, au fond, est basement démagogique et dangereusement anti-idéaliste, — s'appuie sur des bases erronées, que nous voulions combattre : la méconnaissance du rôle social et national du théâtre, que nous dénonçons au début de ce rapport, et d'autre part, l'oubli du sens même du mot « nation ». Le propre de la vie nationale, c'est justement que tous collaborent dans une certaine mesure à des réalisations dont tous ne profitent pas directement, mais qui contribuent à la vie, à la force ou au prestige du pays, et qui dessinent son unité matérielle et son visage moral. Quiconque n'aurait même jamais mis les pieds dans une salle de spectacle, n'a plus le droit de nier l'utilité nationale du Théâtre, que d'autres citoyens éloignés des grandes villes n'auraient raison de demander la suppression des musées, la destruction des monuments ou l'anéantissement des jardins publics ; que le citoyen ne pourrait mépriser l'électrification des campagnes. L'unité nationale est à ce prix.

L'Etat subventionne — et tel est son devoir — les constructions d'immeubles (Loi Loucheur) ; il contribue à l'achat d'avions par des particuliers. Le théâtre est aussi digne d'appui sinon davantage, car comparé aux monuments et aux sports, il est autrement vivant et infiniment plus agissant.

La Russie des Soviets l'a compris : là-bas, tous les théâtres sont subventionnés par l'Etat suivant un barème leur permettant de payer des salaires normaux et de respecter les prix des places fixées par l'Etat.

Or, que se passe-t-il dans d'autres pays ? Loin de faire pour le théâtre tout ce qui devrait et pourrait être fait, loin de veiller à son existence normale et à son développement, on exige de lui ce que l'on n'oserait de demander à nulle autre activité humaine, commerciale ou industrielle : on le charge de taxes qui vont jusqu'à l'accablement et prennent allure de réprimande avilissante.

C'est à la fin du XVII^e siècle que le prix des places fut augmenté du « sixième des pauvres ». Une seconde augmentation d'un dixième du prix aboutit à une augmentation totale d'environ un quart. Cette seconde augmentation date de 1716. Le résultat ne s'en fit pas attendre, « En 1718 et 1719, les théâtres furent tellement misérables que l'Hôpital Général et l'Hôtel-Dieu leur firent la remise d'une partie de ce qu'ils devaient pour le droit des pauvres ».

Nous ne cesserons de répéter qu'il est foncièrement injuste que le théâtre soit frappé de taxes d'exception, s'ajoutant à celles qui touchent les autres commerces, y compris ceux de luxe. Autos de luxe, en effet et colliers de perles ne donnent rien aux pauvres, mais le spectateur modeste qui achète une place de 10 francs doit faire la charité, pour racheter, sans doute, le péché d'assister au spectacle...

Or, si la Société se reconnaît responsable de la situation de ses pauvres, il est juste qu'elle contribue toute entière à soulager leur misère ; mais imposer aux Spectacles cette espèce de charité obligatoire, — le contraire même de la nature de la charité —, c'est lui appliquer, nous le répétons, un véritable châtiment avilissant, devenu archaïque et, dans l'organisation sociale où nous vivons, insupportable et inadmissible.

Telles sont les principales idées que nous avons tenu à résumer, à esquisser sur le rôle, sur la mission, sur le pouvoir potentiel du théâtre et sur les conséquences qui en dérivent. Nous avons la conviction d'avoir exprimé le sentiment de tous nos confrères. Volontairement, nous avons évité d'aborder certains points sur lesquels seraient peut-être manifestées des divergences d'idées. Nous nous excusons d'avoir souligné certains faits bien connus de vous tous et d'avoir peut-être exprimé pas mal de lieux communs. Dans notre esprit, en effet, cette thèse sur la défense du théâtre s'adresse beaucoup moins aux professionnels qu'elle ne tend à toucher l'opinion publique et ceux des hommes qui détiennent le pouvoir ; car notre thèse ne parviendra à son but que si elle devient l'expression d'un sentiment plus ou moins unanime.

Nous souhaitons que les gens de théâtre entreprennent une campagne dans le sens de ce rapport : il faut que, par des articles, par des conférences, par des démarches personnelles, nous parvenions à propager ces idées, afin qu'elles soient évidentes pour tous et qu'il devienne superflu de les rappeler.

Nous souhaitons que les gens de théâtre fassent leur devoir ; que nos gouvernants reconnaissent qu'ils ont, eux aussi, un devoir à accomplir, qui s'accorde, du reste, avec l'intérêt même du pays ; alors le public soutiendra mieux les efforts des uns et des autres.

C'est cette communion, réalisée aux grandes époques du théâtre mondial, qui est le secret de la prospérité et de la grandeur du théâtre.

Il ne dépend que de nous de la rétablir à l'époque que nous vivons et qui est celle où l'intelligence fait les plus beaux miracles.

M. Alfred Machard (France) présente son rapport sur :

LA CRISE DU CINÉMA

La crise économique actuelle pèse lourdement sur l'industrie cinématographique. Il eût été, du reste, singulier qu'il en fût autrement. Le cinéma n'est-il pas, avant tout, un art d'expression populaire ? Aussi, les difficultés commerciales du moment, l'arrêt presque général des affaires, le chômage surtout, ne peuvent que lui ravir un pourcentage important de sa clientèle.

Ainsi les statistiques accusent dans les salles de spectacles cinématographiques un fléchissement des recettes de 30 à 40% sur celles de l'année dernière.

Mais il serait par trop simpliste de croire que les rudes épreuves subies en ce moment par l'industrie du cinématographe ne tiennent qu'à une raréfaction des spectateurs.

Le problème est, malheureusement, plus complexe. Ainsi, il faut le dire : Avant même que la crise générale des affaires touchât l'ensemble de notre activité nationale, le cinéma vivait des heures pénibles. Elles étaient nées de la soudaine intrusion sur notre marché — on pourrait dire de l'attaque brusquée — du film sonore et parlé.

Pour bien dégager les raisons de l'état présent des difficultés que cette industrie supporte, je crois qu'il faut partir de là.

Administrateur d'une société de production, j'ai moi-même connu ces heures difficiles. Je me souviens de mon inquiétude et de celle de mes collègues quand nous apprîmes que des films parlés venus d'Amérique allaient être présentés au public français, sur les boulevards de Paris. Assurément, nous avions bien, depuis quelques semaines, entendu discuter de ces projets venus d'Hollywood, mais nous les supposions encore lointains et, du reste, assez difficilement réalisables.

Or un matin nous fûmes conviés, en même temps qu'un grand nombre de personnes appartenant à la corporation, à venir juger — et entendre — cette nouvelle expression de l'art jusqu'alors muet. Si certains ne virent là qu'une curiosité pas très au point, d'autres, dont j'étais, jugèrent que le cinématographe arrivait à un tournant de son histoire. Qu'allait-il sortir de cette évolution ? L'avenir apparaissait autant chargé de possibilités que d'inconnues.

D'ardentes controverses s'échangèrent alors dans les feuilles publiques et corporatives entre partisans et adversaires de la nouvelle invention. Le public, intéressé, en suivait les assauts. Or, derrière ces brillantes passes d'armes spirituelles, un drame commercial se jouait.

En effet :

1^o — le prix du film muet — dans le trouble causé par la brusque introduction sur le marché du « sonore » et du « parlé » — supportait une dépréciation considérable. Toute la production « muette » en cours d'exécution se voyait condamnée à subir une mévente. Si l'on s'avisait aujourd'hui de calculer la somme des capitaux alors investis dans les films et qui ne furent jamais récupérés, cette somme se révélerait impressionnante.

2^o — devant cette situation assurément tragique, les maisons de production décidèrent de surseoir à toute mise en exécution de nouvelles bandes muettes. Mais, me direz-vous, il leur était facile, bénéficiant de l'intérêt marqué du public pour cette formule renouvelée du 7^e art, de produire, elles aussi, du film parlé ? Certes. Et toutes y pensèrent. Il ne leur manquait que les installations adéquates à ce genre de prises de vue — compliquées de prises de sons — et surtout : les appareils. Ils n'existaient alors, parfaitement réglés, qu'en Amérique. L'Europe s'était laissé distancer.

Oui, messieurs, j'ai connu le temps où dans les couloirs des producteurs, on s'abordait mystérieusement, avec des mines prudentes de conspirateurs, pour se confier, l'âme gonflée d'espoirance :

— Il paraît qu'il en arrive deux d'Amérique !

Il en arrivait, en effet, mais avec une lenteur sans doute calculée, en même temps qu'une parcimonieuse largesse.

Et ainsi des semaines, des mois même, passèrent....

Cependant, les frais généraux couraient dans les maisons de production où l'on n'osait point licencier trop radicalement des cadres que l'on pouvait être appelé à utiliser du jour au lendemain — car la confusion des esprits était grande et l'on attendait on ne savait trop quel miracle ! — Ces frais généraux couraient donc, en dépit de la dépréciation considérable du répertoire des films muets et du manque à gagner causé par l'arrêt total de la production. Et je ne parle point des tâton-

nements souvent dispendieux qui grevèrent par surcroît bien des budgets alors qu'avec des procédés incertains on essayait de « sortir quelque chose ». Ce fut notamment l'époque de l'inscription sur disque, procédé qui devait être bientôt abandonné.

Dure épreuve qui pèse encore lourdement aujourd'hui, avouée ou non, sur le capital de beaucoup de firmes et qui est une des raisons primordiales de la moindre résistance de l'industrie du cinéma devant la crise générale des affaires, comparée à celle de beaucoup d'autres industries.

Enfin la production s'organisa.

Les premiers « parlants » français connurent la grande faveur de la foule. Les producteurs se reprirent à espérer : et tous les propriétaires de théâtres affectés aux projections cinématographiques constatant l'attrait du public pour ce genre de spectacle, connurent naturellement le louable souci de les exploiter sans plus tarder.

Après la transformation et l'équipement des studios qui entraînèrent ipso facto de considérables dépenses, la transformation et l'équipement des salles s'imposèrent. Nouveaux débours — et quels débours ! — où des millions s'engageaient !

La grande exploitation, celle des principaux établissements de Paris et des villes importantes, aux spectacles souvent permanents et à la clientèle aisée, put les supporter assez allègrement, persuadée qu'elle était, des possibilités d'un très rapide amortissement.

Mais il ne devait pas en être de même pour la petite et la moyenne exploitation. Celles-ci, en effet, à clientèle restreinte et souvent modeste, ne pouvaient espérer augmenter de beaucoup le nombre de leurs clients ni surtout les frapper d'une augmentation sensible du prix des places. Et pourtant, elles devaient suivre le progrès, sous peine de végéter misérablement et peut-être même de périr.

Beaucoup d'exploitants de modestes salles résolurent coûte que coûte de tenter l'aventure. Et puis, il y avait l'exemple des établissements de Paris qui ne désemplissaient point ! Ils se procurèrent donc, généralement à crédit, des appareils coûteux mais qui leur permettaient de projeter enfin du film « parlé » sur lequel ils fondaient de riches espérances. Hélas ! la curiosité du public rapidement satisfaite, le pourcentage des nouvelles recrues gagnées au cinéma jusqu'à ce jour par cette nouvelle expression de l'art cinématographique, ne semble pas devoir apporter aux propriétaires de ces salles le complément financier qui leur est nécessaire pour faire face à leurs échéances, pour amortir leurs frais de transformation et supporter les prix de location, plus élevés qu'autrefois, des programmes. D'où ; crise de la petite, de la moyenne — et même de la grande — exploitation. Ainsi nous pouvons citer plusieurs salles d'exclusivités parisiennes qui, malgré des recettes en apparence considérables, ne parviennent que difficilement, quand elles y parviennent, à boucler leur budget. Car il y a pour leur ravir le maigre bénéfice auquel elles auraient le droit de prétendre, le lourd tribut des charges fiscales.

Et voici, Messieurs, que le grave malaise de l'Exploitation affecte, par contagion, la Distribution. Celle-ci, et c'est d'un enchaînement logique, vous le verrez, atteint à son tour la Production. Du coup, tout le système commercial et industriel du film est atteint.

En effet, la pénurie des recettes opposée à l'ampleur des charges, tarit la trésorerie des exploitants. Ceux-ci entre les difficultés qu'ils éprouvent pour tenir leurs engagements envers les fabricants d'appareils (branche non négligeable de l'industrie du film) ne peuvent plus assurer une rentrée de fonds, sinon abondante, du moins régulière dans les caisses des distributeurs. Or, bien souvent — presque toujours — la Production a recours à la Distribution pour obtenir d'elle, non seulement la sécurité d'exploitation de ses films, mais encore la garantie d'un minimum de recettes — somme toujours importante et versée d'avance — qui constitue, sinon la totalité, du moins la plus grosse partie du devis d'un film.

Or, que fait la Distribution devant l'incertitude actuelle de ses rentrées de fonds ? Elle se voit contrainte de parer ses garanties — en somme : véritables commandites — craignant à juste titre de ne pouvoir récupérer les fonds qu'elle avance.

Et la Production, privée de cette importante source de capitaux, se trouve par contre-coup paralysée. C'est l'arrêt presque total de son activité. Peut-elle espérer une aide des banques ? Pour l'instant ce seours me paraît problématique, et c'est ici que le marasme général des affaires affecte le cinéma, car il impose à tous les organismes financiers une sévère restriction du crédit.

Et voilà pourquoi, messieurs, les studios sont vides, le personnel licencié, les acteurs inoccupés...

Les remèdes, je n'en vois que deux :

1^o Sérieuse, très sérieuse réduction des charges fiscales qui pèsent si lourdement sur l'exploitation tout entière.

2^o Réorganisation complète de l'industrie du film sur un plan de juste utilisation des compétences, et d'économies raisonnables, surtout dans le domaine de la Production.

Juste utilisation des compétences !....

Ah ! Messieurs, il est peu d'industries — dirai-je même qu'il n'en est pas ! — où l'ignorance soit plus agressive, plus triomphante et, reconnaissons-le, plus néfaste !...

Par un étrange phénomène, la Production voit affluer vers elle un nombre considérable de personnes qui, sans études préalables de cette profession, études tant artistiques que techniques, et commerciales — cycle de connaissances obligatoires — se croient tout naturellement appelées à jouer les rôles de Sauveur. Elles s'imaginent, de bonne foi, qu'en appliquant les sages principes qui leur ont réussi dans le commerce du tissu, de l'ameublement, de la pharmacie, de l'argent... elles rationaliseront les méthodes de cette industrie. Elles sont certaines, par surcroît, d'y révéler des dons critiques qui doivent confiner au génie car ils leur permettent d'apprendre enfin aux scénaristes, aux metteurs en scène, aux acteurs, voire même aux opérateurs, en quoi consiste exactement un art que ces derniers croyaient naïvement connaître pour l'exercer depuis longtemps.

Presque toujours, malgré cette confiance intrépide, la tentative tourne à l'échec, échec d'autant plus regrettable qu'il déconsidère un peu plus et bien injustement la cinématographie tout entière.

C'est que cette industrie est si complexe — souvent les intérêts de ses différentes branches s'opposent et se combattent — ; si mobile — ses moyens d'expression tant artistiques que mécaniques varient de jour en jour ; si capricieux — la vérité du jour y devient l'erreur du lendemain, — qu'elle ne peut être gérée — et bien gérée — que par des professionnels rompus depuis longtemps à ses subtilités.

Or, à quelque chose malheur est bon ! Ces professionnels, victimes d'une époque appauvrie, se voient obligés pour survivre, de comprimer résolument leurs dépenses. Mais pourquoi objecterez-vous avec bon sens, se sont-ils, dans le passé, montrés si prodigues ?

Ah ! tout en les blâmant, ne les accablez point ! C'est que leur industrie, née en France modestement, s'est développée dans un luxe inouï en Amérique et leur est revenue dans la période de factice prospérité de l'après-guerre précédée, elle aussi, d'une fausse réputation de facilité et d'abondance.

Mais la leçon des événements leur a servi. Et leur souci d'économie, nécessité d'un moment, restera pour eux, dans l'avenir, une règle immuable.

Passée la crise, nous ne tarderons pas à en sortir les bienfaits et au risque de passer à vos yeux, Messieurs, pour optimistes, je crois pouvoir affirmer que chez nous l'industrie cinématographique se guérira de ses maux.

Séance du mardi après-midi 26 Avril 1932

Miss Kathleen D. Hurst (Angleterre) présente son rapport sur :

LA FORCE MORALE DU THÉÂTRE DANS LA VIE D'UNE NATION ET SON INFLUENCE SUR LE PEUPLE ANGLAIS

Si l'on remonte dans l'histoire du théâtre jusqu'au théâtre grec — qui disparut avec la civilisation grecque — ; jusqu'à l'ère romaine, où le drame fut remplacé par le spectacle et le théâtre par l'ampithéâtre, on arrive au Moyen-Age avec l'apparition d'une nouvelle forme dramatique : Moralités et Miracles, représentés dans les églises par le clergé dans le but d'instruire le peuple.

« *Doctor Faustus* » de Christofer Marlowe est en même temps la dernière pièce religieuse et la première pièce laïque de la Renaissance anglaise, époque où Shakespeare est le leader reconnu d'un groupe de dramaturges possédant une énorme influence.

Les raisons qui ont longtemps empêché le théâtre en Angleterre de tenir son vrai rang sont dues surtout à un esprit national d'aventure et un désir de conquérir de nouveaux mondes. Le puritanisme de l'époque de Cromwell détruisit les efforts des défenseurs de l'art, le roi et la cour.

Cette influence des puritains sur le peuple anglais fit que le théâtre demeura faussement considéré comme produisant des effets malfaisants.

Durant cette période perdue pour l'art, la nation se laissa aller aux obscénités du drame de la Restauration et plus tard au matérialisme de l'Age Industriel. Le 18^m siècle eut à souffrir de l'influence démoralisante du goût public.

Un progrès se fait sentir au 19^m siècle, bien que la tradition soit souvent perdue en magnificence, et les mots et actions obscurcis par un développement excessif de splendeur.

Jusqu'au milieu du siècle, on remarque une véritable famine de littérature dramatique suivie de pièces sans effet et sans grande valeur, et cependant attrayantes par leur originalité et leur charme. Puis, la littérature dramatique de France ayant une influence sur le public, Sir Arthur Pinero, Henri Arthur Jones et Oscar Wilde écrivent des œuvres à succès dépassant leur époque.

Malgré certaines forces qui tendent à abaisser le niveau artistique du théâtre pour des raisons commerciales, le théâtre demeure non seulement un plaisir charmant, mais un art vivant et concluant ; vivant par la force de la mise en scène qui augmente l'émotion ; concluant par l'action qui souligne les faits d'une manière plus impressionnante que la lecture.

Le théâtre est un art qui peut développer rapidement les pensées et les sentiments, remuer les passions ou imprimer et diriger les actions. Comparés à la vitalité de son impulsion, son immédiat et pénétrant pouvoir de persuasion, tous les autres arts semblent morts, ou de simples jeux d'imagination.

L'Angleterre n'ignore pas complètement les Arts, mais elle se restreint presque exclusivement à l'achat et à la collection des œuvres antiques. D'énormes musées et galeries renferment précieusement la gloire de civilisations passées et ont leurs admirateurs particuliers. Il est à déplorer qu'il n'existe pas des appuis comparables pour les arts vivants.

Ainsi le théâtre, — comprenant la littérature, les beaux arts et la musique — possédant à un titre incomparable un droit sur la sympathie des êtres et un champ plus vaste d'activité, demeure sans soutien efficace dans ce pays où les Arts servent le gouvernement, où une lourde taxe est prélevée sur chaque billet vendu pour un spectacle dramatique ou la représentation d'une œuvre musicale.

Le théâtre expose la bassesse, les crimes, les vices, les faiblesses de l'humanité, les fautes de la civilisation, et les sottises de la société devant un public attentif. L'intérêt dominant au théâtre réside dans ce fait que, en exposant le mal on

en démontre les causes ; il en résulte que le spectateur est confronté avec sa propre conscience et profite de la leçon donnée.

L'Anglais a un caractère instinctif et individualiste ; c'est un tempérament léger, égal, tranquille, qui est fidèlement reproduit par le théâtre. Ainsi l'intrigue va son chemin placidement, discrètement ; l'art dramatique influence les auditoires moyens anglais par degrés lents, grâce à la construction minutieuse des caractères et à l'accumulation de détails. La pièce se mène pas à pas, avec précaution, jusqu'à son dénouement.

Bien entendu, tous les spectateurs ne profitent pas, au même degré, de l'enseignement du théâtre. Par exemple, le public anglais reste distant en écoutant une pièce d'Ibsen. C'est la faute d'Ibsen qui n'a pas reconnu la possibilité d'une coopération sympathique avec le public, et ne l'a pas gagné dans ses études de problèmes humains.

George Bernard Shaw, un autre génie théâtral, a prouvé qu'il y a dans le monde plus de gens capables de sentir que de gens qui peuvent penser. Au début, ses pièces furent peu appréciées, tant du public anglais que de la presse. Même « *Sainte Jeanne* », malgré sa popularité, n'a jamais connu la vogue d'autres œuvres, comme par exemple « *Journey's End* » (Le grand Voyage).

En Angleterre le public composé d'éléments hétérogènes peut se diviser en plusieurs groupes : les intellectuels, les sceptiques, les simples, les matérialistes et les impersonnels. Le développement de l'intrigue, de l'exposition du dénouement, offre une expérience agréable à l'intellectuel et lui apporte le bénéfice de la philosophie mise en œuvre. Le spectateur intellectuel est honnête, indépendant, impartial ; il pèsera avec soin les circonstances, et après avoir étudié tous les côtés de la question, il acceptera la conclusion de l'auteur, et de ce fait, aura accepté sa leçon.

Le spectateur sceptique est un facteur intéressant pour le progrès artistique, à cause de son désir intense d'idées nouvelles, sa joie de les réfuter, et, plus tard, de les contester. Cependant la chaleur de ces arguments est une propagande de la doctrine. L'indifférence est la plus grave injure à l'art ; le spectateur sceptique ne pêche pas de ce côté ; son intérêt est sincère, qu'il soit ou non sympathique. De plus, la leçon est donnée même si les idées émises ne sont pas acceptées, et les objections du sceptique recueillies au point de vue traditionnel, servent souvent à donner une nouvelle forme aux idées suggérées.

Le « simple » accepte chaque argument comme étant une vérité ; la philosophie de la pièce lui échappe ; mais il ressent la même émotion et cherche à éviter les circonstances qui pourraient le placer dans une situation semblable. Une fois encore, la leçon est apprise.

L'ignorant voit les faits sans en chercher les raisons ; il oublie même l'explication. La conclusion est sans valeur ; il est seulement frappé par l'action qui vit dans sa mémoire. Tout est relatif ; la leçon est en proportion de la force de la pensée.

Le Public impersonnel ne se trompe jamais quand il s'agit d'une question d'art. Impulsif, docile, facile à séduire, il ne sait jamais découvrir la vérité par lui-même ; il est sans capacité de recherche ; mais il possède l'instinct véritable qui reconnaît ce qui est vrai ; il est infailible en art. Ce public profite dans la plus grande mesure, de l'évocation instructive du théâtre. Il représente la condition normale de l'esprit généreux, ingénieux, susceptible et prêt à accepter l'appel de chaque idéal noble. Il montre son acceptation honnête de la leçon reçue par sa manière naïve de siffler le vice, applaudir la vertu et s'apitoyer sur la misère.

L'art dramatique est un supplément à l'histoire et à la philosophie et un médium puissant exaltant l'admiration de ce qui est bon et de ce qui est beau. La laideur par elle-même a peu de valeur artistique.

Il y a des auteurs contemporains qui adorent la laideur et ignorent l'existence de la beauté. Shakespeare a créé des éléments de laideur dans certaines pièces avec cette différence que chez lui la beauté émane de la laideur.

Les pièces genre « Grand Guignol » ne créent dans l'auditoire qu'un sentiment d'horreur. Elles ne s'adressent pas à

l'esprit normal ; aucune sympathie n'est évoquée, mais la répugnance et la frayeur sont stimulées et les spectateurs partent avec un dégoût plus prononcé pour l'anormal, le détraqué, le fou. Ce genre de pièces n'a jamais atteint une grande popularité en Angleterre.

Ce qui touche à l'histoire peut être suffisant pour l'imagination du « highbrow » ; cependant c'est un fait reconnu que les personnages représentés par Shakespeare et tous les grands dramaturges, offrent un intérêt plus absolu et plus vrai que dans les livres.

La philosophie est utile à la réflexion et à la fondation de la morale humaine. Un drame représentant la vérité d'une philosophie est à la portée de tous. Sans *Faust* la philosophie de Goethe n'aurait été connue que de quelques privilégiés ; aujourd'hui sa philosophie et la leçon qu'il en a tirée ont un retentissement mondial.

* *

Le théâtre anglais n'est pas uni en une corporation ayant des intérêts communs. Malheureusement, il existe des froissements entre ses différentes branches et chacune d'elles doit être abordée avec un soin et une science adroits.

L'absence de cohésion entre ses diverses sections, et plus encore, l'absence d'une direction individuelle et stable, sont les véritables causes qui font que le théâtre anglais reste dans l'ombre, aveugle et sans véritable guide.

Pour plusieurs raisons il est à regretter que les acteurs-managers aient peu à peu cessé de diriger, avec l'assistance de leurs régisseurs, et que des directeurs commerciaux et des trusts aient saisi le pouvoir entier, représentés par le « producer ». Ainsi, ce « producer » — qui n'est jamais mentionné dans les programmes du siècle dernier — est devenu un personnage important aux yeux du public et dans quelques cas extrêmes, la *Vedette*, lorsqu'il s'agit d'une revue de Cochran, ou d'une représentation de Reinhardt.

Les théâtres qui ne se départissent pas de leurs règles et de leur genre d'un bout de l'année à l'autre, sont aujourd'hui l'exception : il est donc naturel que peu de théâtres possèdent une clientèle suivie comme avant guerre.

On peut dire sans hésiter qu'à notre époque il n'y a pas de limite au sujet représenté sur la scène, excepté celui qui traite de la perversité des sexes.

D'ailleurs, des pièces ayant la question sexuelle pour thème ont été représentées avant 1914 avec le consentement du Lord Chambellan, qui pourtant refusa l'autorisation aux « *Revenants* » d'Ibsen, et à « *Monna Vanna* » de Maeterlinck.

La jeunesse moderne parle et agit à sa guise, se moquant de la retenue. Le théâtre naturellement reflète son époque et donne des spectacles susceptibles de l'amuser. Il est intéressant de noter que ces pièces d'un goût particulier qu'on peut appeler déplaisant, ont été présentées au public anglais par des Syndicats formés dans ce but, et qui ont disparu, faute de secours financiers.

Cette phase dans le théâtre anglais — car ce n'est vraiment qu'une phase — ne mérite pas le cri d'alarme de ceux qui croient que le goût s'est gâté durant ces dernières années. Les mouvements dramatiques, limités à une certaine partie de la Société, ont toujours échoué en Angleterre.

La majorité des auteurs dramatiques et des producteurs souffrent d'un engouement pour le réalisme. Nous en avons actuellement des exemples avec « *Grand Hôtel* » de Vicki Baum, et « *Cavalcade* » de Noël Coward, qui ne sont qu'une suite de scènes à effet réaliste.

* *

En Angleterre, un curieux système a été adopté pour les pièces que Lord Chambellan n'a pas autorisées. Si elles possèdent un intérêt artistique spécial, ou des possibilités commerciales, elles sont représentées dans une version revue, par des sociétés privées, et le Lord Chambellan est invité à y as-

sister. Ce système produit invariablement le résultat espéré : l'autorisation de présenter la pièce au public est accordée.

Les pièces représentées par des clubs et des sociétés — qui sont le côté expérimental du théâtre en Angleterre — soulèvent toujours cette question de censure. C'est généralement une œuvre sincère et morale qui offense ; c'est précisément le type de pièce qui devrait être autorisé par une autorité intelligente, si cette autorité existait.

En Angleterre, le jeune auteur dramatique, sérieux et honnête, est à la merci des mêmes préjugés que le jeune dramaturge d'il y a trente ans.

Il est indiscutable qu'une certaine liberté d'expression est aussi nécessaire au jeune dramaturge qu'une certaine liberté de technique. Cependant il faut reconnaître que l'antipathie est fréquemment soulevée parce que le côté sérieux est voilé par un masque de légèreté.

Une des particularités de la censure dramatique en Angleterre, c'est l'opposition à la liberté du langage dans le drame moderne, alors que les reprises de pièces datant de la Restauration sont acceptées sans discussion. Ces pièces furent certainement écrites avant la nomination du Lord Chambellan comme censeur ; par conséquent n'importe quel directeur peut les monter dans leur forme intégrale.

Ceci est, sans contredit ridicule, surtout quand, malgré quelques suppressions nécessaires, la pièce n'en reste pas moins absolument obscène.

La théorie émise par Charles Lamb que l'indécence chez les dramaturges de la Restauration est sans conséquence, parce que les personnages représentés vivent dans un monde artificiel, étranger à la vie moderne, n'est pas applicable dans nombre de cas. Les costumes ne couvrent pas le fait que la conversation a le tour moderne. A coup sûr c'est un exemple d'hypocrisie anglaise intervertie qui fait qu'on approuve de telles pièces et qu'on restreint l'esprit satirique et sincère des auteurs modernes.

La censure crée de fausses réputations et de fausses valeurs aux yeux du public, puis se relâche avec le temps, et les brise. Un ouvrage prétentieux est souvent pris au sérieux des années durant, parce qu'un Lord Chambellan en a refusé les représentations.

Le peuple anglais qui aime le théâtre le prend au sérieux. Le théâtre force à sortir et impose un certain effort mental ; pourtant le public prend cette peine d'aller entendre une pièce intéressante, il aime la discuter et y penser ; il la considère comme une chose importante. Cet intérêt que le public prend aux représentations théâtrales est la cause immédiate de la prospérité constante du Théâtre.

Shakespeare constitue un lien invisible et secret entre l'Angleterre et le Continent ; il réalise la parfaite entente cordiale. Aussi l'Anglais n'hésite-t-il jamais à proclamer son poète parmi les plus grands hommes de toutes les nations. Shakespeare est en vérité le grand initiateur du pouvoir du théâtre.

Pour terminer faisons confiance à nos critiques dramatiques.

Remercions Dieu qu'il y ait encore quelques journalistes anglais sérieux, possédant une faculté critique sinon internationale, ... du moins nationale et une connaissance suffisante du théâtre et de sa mission,

M. Alfred Kerr (Allemagne) présente un rapport sur :

LA CRISE DES SPECTACLES EN ALLEMAGNE

L'Allemagne, qui passe par une crise sociale et économique terrible, connaît en même temps une terrible crise du Théâtre. Il en est partout de même. Mais l'Allemagne est, par-dessus le marché, dans une situation pénible et isolée. Au point de vue finances, nous avons naturellement beaucoup perdu et notre Théâtre avait beaucoup à perdre.

De plus, nous sommes éprouvés par les luttes intérieures plus qu'aucune autre nation en Europe. Les littérateurs, les

auteurs, les acteurs mènent la guerre sur plusieurs fronts. Nous souffrons moralement et matériellement plus que n'importe quel peuple. Matériellement, parce que l'Allemagne abrite beaucoup plus d'intellectuels prolétariés que n'importe quel autre pays. Moralement, car les intellectuels, chez nous, ont l'âme délabrée parce que l'Allemagne est déchirée aujourd'hui...

En Allemagne, il y a le noyau républicain ; il y a les hitlériens, les nazis, puis leurs ennemis mortels, les communistes. Au lieu de lutter contre la crise, les intellectuels qui sont dans ces trois groupes luttent les uns contre les autres. De cette façon, on gaspille les forces, et tous ceux qui appartiennent au Théâtre ont le triste honneur d'être des martyrs, mais, il est vrai, des martyrs à la carcasse solide.

Oui, la situation morale et matérielle de l'Allemagne doit influencer tout entière sur le Théâtre, sur l'âme du public, des auteurs, des acteurs et même un peu des critiques. Mais, heureusement, cet état de choses ne paralyse pas l'activité. Il a pour conséquence une dépression latente.

Et puis, en Allemagne, la situation politique n'est pas moins incertaine que la situation économique. Pour faire de l'Art, il faut du repos : il faut une existence non troublée par la peur quotidienne d'une surprise ; il faut un travail non interrompu dans la durée ; il faut des préparatifs non hâtés par le souci du lendemain.

Tout ce que nous regrettons aujourd'hui, nous l'avons eu. Cela reviendra. Mais puisque le monde entier souffre, on pourrait se demander pourquoi le Théâtre ferait exception. Il faut d'abord donner au peuple, du pain, puis on lui donne du spectacle.

Je vous ai dit, il y a trois ans à Barcelone, que le Théâtre se sent quelquefois à la veille d'un krach ; mais le krach ne vient jamais. Il est tout de même venu. J'ai été mauvais prophète.

Sainte-Beuve, qui a été cité par M. Mattéi Roussou, a dit que le critique est un poète mort jeune. Je proteste ; il peut même être un poète vivant, un poète déguisé. Enfin, j'ai été mauvais prophète et le krach est venu.

En attendant, il faut des médecins ou des charlatans pour guérir la maladie de nos théâtres.

On a inauguré le système du « collectif ». Il y a eu un théâtre de ce genre d'abord en Rhénanie. Les artistes recevaient des salaires de famine et réduisaient leurs dépenses jusqu'à une parcimonie extrême. D'abord, ce fut un cas isolé ; mais il y a des gens qui veulent en faire un poncif. On ne saurait les en blâmer. Mais l'Allemagne n'oubliera pas que le sort de notre Théâtre était dû, en partie, aux secours matériels des autorités, qui ont considéré le Théâtre comme une partie nécessaire de la culture générale.

Je vous ai relaté, par exemple, il y a trois ans, que le Théâtre d'une Ville comme Hanovre recevait une dotation annuelle de 12 millions de francs français, alors que l'Odéon touchait 100.000 frs. La vie de nos théâtres n'était possible que grâce à une base financière solide. La fin des ressources faisait craindre la fin du monde. Mais on se débat, on cherche des remèdes pour augmenter les recettes. Un nouveau directeur, successeur de Reinhardt, à Berlin, veut donner, de 6 heures de l'après-midi jusqu'à minuit, uniquement des pièces d'un acte ; chaque heure, deux pièces, chaque heure un nouveau public. Ce ne serait pas le salut du Théâtre, mais ce serait le salut du budget permettant de jouer des pièces d'une certaine valeur et d'un certain niveau.

Je vous ai déjà parlé du « collectif ». Il est peut-être d'origine russe. Vous avez entendu parler des institutions soviétiques. Je m'excuse, mais on fait du théâtre communiste. On n'est pas toujours communiste en politique, mais on est communiste au point de vue administration.

Le « collectif » existe sur la base de la coopération. Tous coopèrent à la mise en scène de la pièce. Naturellement, ce n'est pas, au fond, une pièce, mais c'est peut-être une sorte de revue, et quelquefois c'est bien joué. Enfin, il n'y a ni di-

recteur, ni metteur en scène. On s'appelle simplement « troupe », « troupe 31 ».

Je vous ai dit que l'administration du « collectif » était communiste. Les opinions politiques le sont souvent aussi. Une telle troupe jouera telle pièce uniquement pour vous amuser. Quelquefois, on donnera une seule représentation à Berlin et on ira en province. On donne une représentation à Berlin pour éprouver les effets.

La province préférée, c'est la Westphalie, ou encore la Rhénanie, provinces débordantes de fabriques et d'ouvriers. Il y a des acteurs qui, comme cela, gagnent 100 marks par mois. On peut dire de ces acteurs qu'ils n'ont rien, mais que ce rien leur est assuré.

P... a trouvé asile à Moscou et, avec lui, l'idée du théâtre politique a échoué. Le millionnaire qui l'avait subventionné à Berlin et soutenu, son mécène, grand capitaliste, est en prison pour perte frauduleuse de 60 millions de marks, soit 300 millions de livres.

Les décors faits par le « collectif » ne coûtent rien. Les membres de cette raison sociale prolétarienne touchent quelque argent qu'ils emploient pour préparer de nouvelles pièces qui ne sont pas des pièces. Et après un certain nombre de représentations à Berlin, ils vont en province.

Il y a à Berlin, seulement 14 ensembles d'acteurs sans chef, quelques-uns à tendances politiques ou sociales. Quelquefois sa part de recettes ne suffit pas pour payer ses frais.

A... a fondé lui-même une grande scène populaire. (Il ne faut pas confondre ce théâtre populaire avec le Théâtre du Peuple qui existe à Berlin. Le Grand Théâtre du Peuple est unique au monde, quant au chiffre de ses membres. Aujourd'hui plus de 40.000, c'est quelque chose).

Les deux parties du syndicat des acteurs, les modérés et les révolutionnaires, mènent la lutte acharnée contre le Syndicat des Directeurs, qu'il considèrent comme leurs vampires. Puis vient la lutte contre l'indigence. Doux pays ! Mais y a-t-il actuellement un pays qui ne soit pas un doux pays ?...

Que résulte-t-il de cette situation. Un Théâtre qui est préoccupé de savoir comment il va joindre les deux bouts sera moins disposé à faire, dans l'art de la scène, des expériences dont le succès n'est pas sûr. On ne risquera plus grand chose pour la découverte de l'inconnu. On deviendra conservateur, et c'est dommage.

D'autres part, pour attirer le public, on tâche de lui offrir des choses inouïes, des choses sensationnelles, mais qui n'ont rien de commun avec les expériences de valeur. On lui inflige surtout des pièces anglo-saxonnes. On y ajoutera peut-être l'assassinat d'un gangster, et des danseurs. C'est ce que l'on nous a déjà offert à Berlin.

A part cela, que joue-t-on chez nous par ces temps de détresse ? Les pièces d'actualité pourraient être utiles à l'évolution générale et je les ai repoussées quand leur facture laissait trop à désirer. Les pièces d'actualité, toujours vite charpentées, étaient démocratiques, humanitaires, pacifistes. Mais je crois qu'au point de vue art du décor, elles ont ennuyé même les fervents de cette chose. Je crains que quantité d'acteurs ne soient devenus hitlériens, agacés par la mauvaise qualité des pièces humanitaires. A quel résultat ont-elles atteint pratiquement ? Aucun.

Aujourd'hui, la politique ne consiste pas seulement à faire un semblant d'action ; elle s'occupe de questions économiques de simples problèmes de répartition, de moyens de transports de récolte d'impôts. La politique, aujourd'hui, n'est plus faite pour la scène, sauf pour une scène de revue artistique.

Les récentes pièces politiques que l'on a données à Berlin ont été pitoyables, en particulier : « Le dernier équipage », d'un auteur bolchevik. On m'a dit que cette pièce avait été interdite à Moscou par le Gouvernement soviétique parce qu'elle était trop stupide. A Berlin, ça a été un jour.

Enfin, les pièces politiques, c'est fini. Une preuve de ce que j'avance est cette soi-disant pièce qui s'appelait « La mère ».

Le groupe qui a écrit et joué cette pièce, tiré d'un roman de Gorki, y donna d'abord des preuves de communisme, puis de parcimonie, enfin de modestie. A un moment, la mère dit : « Je suis la mère. Ça, c'est mon fils. Il a beaucoup maigri. » Et la mère dit cela au public, comme au moyen âge, dans une pièce où Saint Boniface s'avance vers le trou du souffleur et dit : Je suis Saint Boniface ».

Telle est la manière enfantine avec laquelle on veut instruire les ouvriers allemands, qui sont beaucoup moins arriérés que les auteurs..

Reinhardt a quitté les lieux de son triomphe et voyage. Il ne crée plus que rarement... Il a donné « Les contes d'Hoffman » après avoir élargi cette œuvre. Le metteur en scène, souple et minutieux, n'est peut-être pas très content de sa besogne. Mais il faut faire travailler une vaste maison ; il faut la remplir.

Malgré la détresse, on continue à jouer des pièces qui comptent et on donne des représentations souvent admirables des pièces de tous genres. On a joué des pièces espagnoles, des pièces italiennes. Depuis la guerre, Pirandello a eu de très grands succès chez nous. Des auteurs allemands ont cultivé une satire légère que, il y a trois ans, à Barcelone, j'ai nommé « théâtre de l'espérance ».

« Avant le coucher du soleil », pièce de G. Hauptmann, a malgré la crise, remporté un grand succès. Reinhardt l'a mise admirablement en scène. Il s'agit de l'amour d'un vieillard de 70 ans pour une jeune fille de 19 ans, non seulement de son amour à lui pour elle, mais de l'amour de l'un pour l'autre. Puis, le vieux est frappé d'apoplexie. Il n'y a rien de romantique dans cette union. Seulement, comme l'auteur l'a dit dans le « Docteur Pascal », cet homme éprouve, au déclin de sa vie, un désir passionné de jeunesse. A la fin de la pièce, on voit une jeune mère allaitant son enfant. On entrevoit un coin de l'avenir ; c'est la continuation de la vie ; il y a l'espérance. Cette pièce est probablement le chant du cygne de Hauptmann. Le public l'a senti. On fête d'ailleurs cette année son 70^e anniversaire. Hauptmann reste le grand représentant de l'Allemagne pour l'Art. Malgré la crise, sa dernière pièce a remporté une grande victoire. On a donné des représentations de tout premier ordre. Il y a donc des choses qui s'élèvent au-dessus de la détresse.

En Allemagne, il y a des théâtres reconnus d'utilité publique, qui ont le droit de payer moins d'impôts. Puis, il y a les autres. Parmi les premiers, il y a aussi des scènes ambulantes subventionnées. Dans ces deux groupes, 57 théâtres ont déjà fermé leurs portes, dont 12 considérés comme supérieurs.

L'Etat a fermé quatre de ses théâtres. On ne sait même pas combien de temps encore survivra l'Opéra de Berlin.

Il n'y a pas de scène allemande qui ne soit minée par la détresse. On a licencié beaucoup de personnel. La durée des saisons a été abrégée. Les gages sont restreints. Autrefois, on signait des contrats pour un an sinon pour des années ; aujourd'hui, pour quelques mois, souvent pour quelques semaines. 49 % des acteurs seulement ont des contrats d'un an. Autrefois on jouait toute l'année ; cette coutume disparaît. Même les gages de 500 marks par mois et in érieurs sont diminués d'un quart... Ceux qui, avant les décrets lois de Brüning gagnaient 1.300 marks par mois n'en gagnent que 430, à présent. De tous les acteurs allemands, 70 % gagnent actuellement moins de 300 marks par mois. En été, nous avons 6.000 acteurs sans engagement. Ce sont, matériellement parlant, les restes, non les beaux restes du théâtre d'un pays de théâtre par excellence. Mais, qui sait ? ces débris, ces épaves seront peut-être un jour les ferments d'un nouveau système économique et social.

Les nazis et les hitlériens ont déjà leur scène à eux à Berlin. Au bout de quelques semaines, elle a ridiculement échoué.

Au point de vue de l'idéal, nous ne sommes pas encore vaincus. C'est justement au moment de lancer le signal S. O. S. que notre théâtre se donne du mal comme jamais.

Quand l'Union des artistes allemands a donné une séance théâtrale à l'occasion de son 70^e anniversaire, j'ai pris la parole et j'ai terminé par ces mots : « Ne nous laissez pas périr en

pleine splendeur. » Ils ne s'y résigneront pas ; ils sont clairvoyants et suffisamment optimistes. Même aujourd'hui, on trouve sur notre scène des richesses considérables, des mises en scène de toute première valeur et ces jeunes talents dont je vous ai parlé.

Il y a trois ans, j'ai constaté qu'on n'avait pas le droit de parler d'une décadence de notre théâtre, mais seulement d'une transition dans laquelle il se trouve. Aujourd'hui, bien qu'il y ait des signes de décadence, je crois qu'elle ne sera que partielle. Il y a des coïncidences tragiques : au moment où nos jeunes auteurs donnent de nouveaux espoirs, c'est l'argent qui manque. Quant le budget pour le théâtre était bon, le plupart des pièces étaient mauvaises. Aujourd'hui que les pièces sont meilleures, le budget est lamentable. Telle est la vie !

Mais il ne suffit pas de dire qu'il faut garder courage ; moi je ressens même une certaine joie en songeant que la crise économique existe non pas dans un seul pays, mais dans tous les pays. Je suis content de la misère commune, parce que c'est seulement la misère commune qui rapprochera non seulement les hommes, mais les peuples, peut-être même les gouvernements. Tout peut arriver.

Gémier — je regrette de ne pas le voir ici — vénéré apôtre de la Paix et du rapprochement des peuples par l'Art, Gémier partagerait, je l'espère, mon opinion. Il la trouvera confirmée, je le désire, au prochain Congrès de la Société. Mais il faut se dépêcher.

Mesdames, Messieurs, je pourrais conclure en latin. Mais, sans déranger les dieux, je préfère dire que c'est vous et que c'est nous qui changerons les choses. (Applaudissements).

M. Silvio d'Amico (Italie) présente un rapport sur :

LE THÉÂTRE DRAMATIQUE EN ITALIE

En Italie, on a toujours parlé de la crise du Théâtre. Ici, à Rome, on en parle depuis plus de vingt siècles. Il paraît qu'on avait déjà reproché à Plaute de ne savoir faire autre chose que de grossières imitations des comédies grecques. En l'an 165 avant J. C., il arriva à Terence le petit accident que voilà : pendant la représentation d'une de ses comédies *Ecryra* (La Belle Mère) ; le public qui remplissait le théâtre en entendant du dehors, de la place voisine, le son de la trompette des saltimbanques qui y présentaient leurs jeux en dansant sur une corde tendue déserta en un clin d'œil le spectacle et courut voir les acrobates. Vous pouvez donc constater que le Sport a commencé à faire concurrence au Théâtre à Rome, il y a déjà 2097 ans.

Toutefois, l'opinion exprimée par des écrivains innombrables dans les œuvres non moins innombrables, selon laquelle le Théâtre italien a été toujours en crise, n'a pas empêché ce théâtre non seulement de vivre, mais, à certaines époques, même de prospérer, ainsi que tout le monde le sait. C'est en Italie, de la liturgie catholique romaine, que naquirent les représentations sacrées du Moyen-Âge, qui se sont propagées parmi tous les peuples de la Chrétienté ! C'est aussi en Italie, à l'époque de la Renaissance, que les lettrés produisirent pour tout le monde civilisé, la Comédie dite « érudite » et le Drame Pastoral ; les acteurs inventèrent la Commedia dell'Arte, les peintres, la scénographie moderne, les architectes fournirent à l'Europe le modèle des théâtres modernes.

C'est en Italie que naquit le mélodrame. C'est en Italie aussi, au XVIII^{me} siècle, qu'écrivirent leurs pièces Métastase et Alfieri, Goldoni et Gozzi.

C'est pour cette raison qu'à un certain moment un doute surgit nécessairement, dans la pensée de celui qui s'occupe des choses du théâtre, passées et futures, un doute qui vraiment a une raison d'être. Il se demande si, par hasard, cette crise dont on se plaint depuis toujours, n'est pas une condition inséparable de la vie du Théâtre, si la vie du Théâtre tout comme l'existence de quelque organisme vivant que ce soit, ne doit pas, nécessairement, se résoudre en une série de crises perpétuelles ;

si, en définitive, la crise n'est pas une des lois fondamentales de la vie, une loi normale et même bienveillante, n'ayant rien d'exceptionnel ni d'effrayant, étant donné que sans crise on aurait abouti à l'arrêt de la vie même, à la mort.

Et si nous nous sommes réunis ici pour parler et discuter une fois encore sur la crise du Théâtre, ceci ne signifie nullement, du moins en ce qui concerne l'Italie, que le théâtre soit en train de mourir. Dans la vie du théâtre ainsi que dans celle de tous les organismes vivants, les périodes florissantes sont alternées par des périodes de dépression ; nous vivons aujourd'hui, précisément, une de ces périodes pauvres, ne fut-ce qu'en comparaison avec la période exceptionnellement brillante que notre théâtre a traversée entre 1918 et 1925, c'est-à-dire au cours des premières années d'après guerre.

Le baromètre qui signale cette diminution de pression, c'est la liste des recettes des théâtres italiens. Me référant seulement aux deux dernières années, je puis signaler que tandis qu'en 1930 le montant des recettes des théâtres dramatiques et lyriques italiens a été de 226 millions de lires, en 1931 cette somme descendit à 184 millions, c'est-à-dire une diminution de recettes de 42 millions de lires, qui s'est produite au cours d'une seule année.

Quelle a été la cause de cette diminution ? Quels peuvent en être les remèdes ?

D'autres que moi vous parleront du Théâtre lyrique. C'est le théâtre dramatique qui fera l'objet de mon rapport. Il est indéniable qu'il se trouve aujourd'hui en de très graves conditions.

Ainsi que vous le savez, en Italie il n'y a pas de théâtres stables, mais presque exclusivement des troupes nomades qui donnent des séries de représentations durant quelques mois dans les grandes villes, quelques semaines, — si ce n'est quelques jours — dans les petites villes.

Les troupes dramatiques de premier et de second ordre sont en Italie, au nombre de quarante environ ; il y en a à peu près soixante-dix de moindre importance. Elles se formaient jusqu'à il n'y a pas longtemps, d'habitude pour une période de trois ans ; à présent, le terme du contrat théâtral ne dépasse pas une année et souvent même ne dure que quelques mois. Malgré cela, au cours de la présente année théâtrale, de septembre 1931 à août 1932, six troupes dramatiques, parmi les quarante troupes constituées, ont dû résilier leurs contrats par suite du manque absolu de fonds. On peut affirmer sans crainte de se tromper, que toutes les autres troupes sont en déficit. Celles qui peuvent vivre avec leurs propres moyens sont très peu nombreuses ; on pourrait compter celles qui ont des profits, sur les doigts d'une seule main.

Quelle est la véritable raison de cet état de choses ? On l'explique le plus souvent par la crise économique. On dit que la quantité du public qui fréquente le théâtre a grandement diminué à cause de la crise économique générale, dont l'Italie se ressent aussi quoiqu'à un degré moindre que les autres pays. C'est aussi cette crise qui ne permet pas au public de payer les prix des billets — plutôt élevés, mais toutefois inférieurs à ceux des théâtres des autres pays, — que les troupes théâtrales italiennes doivent imposer à ceux qui les fréquentent, afin de pouvoir faire face aux frais de représentation, très élevés. Les personnes appartenant aux autres nations, doivent aussi considérer le fait que, tandis que dans les grandes capitales du vieux et du nouveau monde, à Londres, à Paris, à Berlin, à New York, une pièce qui a du succès est représentée pendant six, huit, dix mois de suite et parfois même pendant des années, le nombre de représentations d'une pièce à grand succès à Rome ou à Milan ne dépasse généralement pas celui de douze, de quinze fois ; vingt représentations consécutives constituent tout-à-fait une exception. Par conséquent, pour arriver au nombre de cinquante ou, exceptionnellement, de cent représentations, la troupe est obligée de se déplacer et d'aller de Rome à Milan, Turin, Florence, Venise, Naples, Bologne, et dans d'autres villes secondaires, en dépensant de la sorte la plus grande partie de ses recettes pour les frais de voyage. On doit aussi se souvenir du fait que les administrateurs des théâtres, les im-

presarii qui, d'habitude, louent les salles de théâtre des propriétaires des immeubles, les cèdent aux troupes sur base d'un contrat du type sociétaire, en se réservant comme prix de location le quarante, et même le quarante-cinq pour cent des recettes. Il faut ajouter à ces frais d'autres dépenses accessoires, divisées proportionnellement entre l'impressario et la troupe (droits d'auteur, taxes et impôts). Et lorsqu'on réfléchit que c'est le « capo-comico » qui doit pourvoir, à lui seul, à la paie des acteurs et aux dépenses, toujours plus élevées, de la mise en scène, on comprendra facilement qu'il est à peu près impossible de réaliser des bénéfices si ce n'est dans le cas, toujours plus rare, de quelque triomphe tout-à-fait exceptionnel.

..

Il va de soi qu'en nous mettant à la recherche des remèdes pour parer à cet état de choses, notre première pensée nous suggère la nécessité de ne représenter que de bonnes pièces qui peuvent noblement éveiller l'intérêt du public et l'attirer vers le théâtre. Malheureusement tout le monde sait qu'il est très difficile de réussir dans cette voie, tout efficace et simple qu'elle puisse paraître.

Les régisseurs et les chefs des troupes théâtrales se plaignent de la pénurie de bonnes pièces. Quant à moi, ainsi que j'ai eu déjà l'honneur de l'affirmer dans mon Rapport sur le Théâtre contemporain, présenté à notre dernier Congrès à Paris, je ne crois pas que la production dramatique, en Italie et dans le monde entier, traverse actuellement une période de décadence. Au contraire, je considère qu'aujourd'hui toutes les nations européennes possèdent d'excellents dramaturges, dont certains jouissent d'une grande célébrité. Il est inutile d'insister sur ce point, puisque plusieurs parmi vous, par leur présence, témoignent d'une manière éloquente et, pour ainsi dire, matériellement, de ce que la production dramatique du XX^{me} siècle n'est aucunement inférieure à celle du siècle précédent.

Toutefois, je ne peux pas m'abstenir de rappeler à ce propos une déclaration qui m'a été faite il y a quelques années à Paris, par notre illustre Président, M. Firmin Gémier : « Le tort de beaucoup de nos grands écrivains n'est pas de ne pas avoir de talent, ni même de génie, mais d'oublier trop souvent et trop facilement que le Théâtre est un Art qui s'adresse aux foules. Les auteurs dramatiques modernes, même les meilleurs, même ceux qui sont de véritables poètes, écrivent pour de petits groupements d'intellectuels, pour la critique, ou en vue de leur candidature éventuelle à l'Académie, mais n'écrivent presque jamais pour le grand public. Ils dédaignent de faire ce qu'à leur temps Eschille, Shakespeare, Caldéron, Molière, Goldoni, ont trouvé naturel de faire. Et tout naturellement, la foule, le grand public, qu'ils veulent ignorer, les abandonne, les ignore à son tour. La crise actuelle du théâtre n'est que cette scission, cette séparation entre la foule et la poésie. Je crois qu'elle sera résolue d'ici peu par l'apparition d'un écrivain de génie ».

Je partage entièrement cette opinion. Je crois que le grand secret qui permet de provoquer, de créer la communion peuple dans l'art, consiste dans l'appel à ses sentiments les plus simples, les plus essentiels et les plus profonds. Notre théâtre des premières années d'après-guerre en Italie, comme ailleurs, s'était fait interprète de ce sentiment tragique de désorientation spirituelle qui succéda à la tension et à l'effort gigantesque que la grande guerre avait exigés ; c'est ainsi qu'il obtint alors les succès que nous savons auprès d'un public moralement désorienté. Mais aujourd'hui, — du moins en ce qui concerne l'Italie —, le climat spirituel a changé ; nos aspirations nous guident vers un ordre nouveau ; — une nouvelle confiance dans la vie nous anime. Je ne doute pas que le prochain succès d'un auteur, auquel nous assisterons, sera réservé à celui qui prononcera devant la foule des paroles de confiance et de foi.

En attendant, nous ne pouvons que formuler des vœux pour un meilleur avenir en ce qui concerne la production dramatique ; toutefois, en ce qui concerne l'organisation des spectacles

et les acteurs dramatiques, il nous est permis de devenir encore plus positifs.

Nous avons en Italie plusieurs acteurs vraiment excellents. Malheureusement, l'organisation des troupes théâtrales dont ils font partie est très arriérée et ne correspond pas aux exigences des temps modernes. Dans tous les grands pays du monde les troupes dramatiques ne déambulent plus de ville en ville : elles sont stables et obéissent à une discipline rigoureuse, qui leur est imposée par le régisseur ; les troupes dramatiques italiennes, ainsi que je vous l'ai déjà dit précédemment, se transportent d'une ville à l'autre et, à cause du nombre restreint de spectateurs, sont obligées d'improviser presque leurs représentations — chose qu'elles réussissent souvent très bien ne disposant pas du temps nécessaire pour une préparation approfondie, de leurs spectacles, vu qu'elles sont obligées de changer très souvent leur programme. Une organisation nouvelle a été créée par le Gouvernement Fasciste en Italie : c'est la Corporation du Spectacle. Elle a déjà commencé à déployer une activité vigoureuse et ordonnée.

La Corporation du Spectacle, dont le Chef, le Député Gino Pierantoni, Président de notre Congrès, en une seule année de fonctionnement, a déjà, en dehors de la résolution d'innombrables problèmes singuliers qui se présentent quotidiennement dans la vie théâtrale, entrepris une action méthodique pour éliminer les maux les plus graves dont souffre notre Théâtre dramatique.

En premier lieu, faisant appel à l'esprit de collaboration entre les différentes classes sociales, qui constitue la base fondamentale du Régime Corporatif, la Corporation du Spectacle a voulu établir une entente entre les troupes dramatiques et les gérants des théâtres, de façon que les premières puissent obtenir des contrats de location moins onéreux.

En second lieu la Corporation a pu obtenir du Ministère des Communications, pour les troupes dramatiques, dont dépendent les chemins de fer, un rabais de 65 % sur le prix des billets.

En outre, la Corporation a approuvé le projet de fondation d'un Institut National du Théâtre dramatique dont la direction siègera à Rome. L'Institut aura sous son égide plusieurs troupes dramatiques de tout premier ordre qui, sans frais supplémentaires — vu qu'elles pourront jouir de voyages gratuits sur les chemins de fer de l'Etat —, pourront se donner le change de deux en deux mois, dans de grands théâtres modernes nouveaux que l'on construira dans les principales villes italiennes, en commençant par Rome et Milan. Ces théâtres auront un matériel et des installations tout à fait modernes ; leurs salles de spectacle contiendront un nombre de spectateurs donnant la possibilité de fixer le prix des billets à un niveau très bas. L'Institut possèdera aussi un petit théâtre expérimental, une école théâtrale moderne pour les acteurs, les régisseurs et les décorateurs, et devra pourvoir à l'organisation d'un Musée National du Théâtre et d'une Bibliothèque Théâtrale.

Les parties principales de ce projet auquel j'avais déjà fait allusion il y a huit mois à Paris, commencent aujourd'hui à devenir une réalité.

La Société italienne des Auteurs et Editeurs a promis d'y collaborer et, ce qui est encore plus important, les quatre cinquièmes des sommes nécessaires au fonctionnement de l'Institut peuvent virtuellement être considérés comme lui étant assurés. Il ne s'agit désormais que de trouver le dernier cinquième du montant total de la somme nécessaire. Nous sommes déjà en train de prendre les accords en ce qui concerne la construction de théâtres nouveaux, dont le projet a été approuvé par le Chef du Gouvernement Italien.

Je puis donc terminer mon exposé par une expression de confiance. Notre Théâtre Dramatique traverse actuellement une période difficile ; les signes extérieurs de la crise, malgré la valeur de nos artistes et les efforts de certaines de nos trou-

pes dramatiques, sont visibles à quiconque entre aujourd'hui dans un théâtre italien. Mais nous sommes sûrs que, tout comme son climat spirituel général, l'art en Italie se trouve aujourd'hui dans une période de renouvellement et que les nouvelles organisations créées par le Régime Corporatif procureront au Théâtre Italien les moyens nécessaires pour assurer aux œuvres dramatiques des auteurs italiens et étrangers, une interprétation digne de leurs qualités et pour attirer de nouveau le grand public vers les hautes jouissances et les plaisirs élevés de l'Art immortel du Théâtre.

M. G. Mulé, député (Italie) présente un rapport sur :

LE THÉÂTRE LYRIQUE EN ITALIE

La crise du Théâtre lyrique en Italie a pris un caractère de gravité exceptionnelle, à cause des frais de la mise en scène qui souvent sont excessifs et tout à fait disproportionnés aux recettes, ce qui rend par trop aléatoire l'administration des théâtres d'opéra, dont une grande partie, surtout en province se voient obligés de fermer leurs portes. Les entreprises qui tentent d'organiser une « saison » risquent de subir de gros déboires et quelquefois même sont obligées d'interrompre la série des spectacles avant la fin annoncée de la « saison ».

Les temps des impresarii grands seigneurs, des impresarii mécènes, heureux de dépenser des sommes considérables par pur amour de l'art, sont depuis longtemps révolus ! A présent ce sont des impresarii de profession qui s'occupent de la gérance des salles de spectacle dans l'espoir de réaliser des bénéfices ; ils obéissent désormais simplement à la loi commune des hommes d'affaires.

La crise du Théâtre Lyrique en Italie éveille peut-être encore plus d'appréhension qu'ailleurs, vu que ce pays sert de « pépinière » d'artistes lyriques et qu'un grand nombre de personnes puisent leurs moyens d'existence autour du Théâtre Lyrique.

Nous sommes toutefois bien heureux de pouvoir affirmer que malgré la gravité du moment actuel au point de vue économique, la crise actuelle du théâtre lyrique italien est en voie de solution. En effet le Gouvernement Fasciste qui, à travers le réseau vivant des organisations syndicales, réunies sous l'égide de la Corporation du Spectacle, est en droit de contrôler, jour par jour et cas par cas, la vie spirituelle et matérielle du pays et de promulguer toutes les mesures susceptibles de favoriser son développement, a exercé aussi dans le domaine du théâtre lyrique son influence salutaire. On a trouvé nécessaire que l'Etat intervint et l'Etat est intervenu, nous donnant ainsi la possibilité de faire face à la crise avec la certitude de la vaincre.

Nul particulier ne pourrait aujourd'hui supporter les frais énormes que nécessitent les mises en scène coûteuses et la participation aux spectacles d'artistes de renom. D'ailleurs, on ne pourrait tolérer que des théâtres de grande importance soient abandonnés à la merci d'impresarii, animés exclusivement d'esprit de lucre. Heureusement, grâce à l'intervention opportune du Gouvernement italien, nos plus grands théâtres lyriques se trouvent dans la possibilité, proportionnellement à leurs exigences et à leurs besoins, de continuer leur existence et de poursuivre leur développement.

Le Théâtre de la Scala de Milan et le théâtre Royal de l'Opéra à Rome ont désormais une organisation stable. Seront transformés à peu près dans le même sens le théâtre « San Carlo » de Naples, le théâtre « Carlo Felice » de Gênes, et le « Politeama » de Florence. Mais d'autres aussi, parmi les théâtres lyriques, les plus importants de la Péninsule, auront des nouvelles possibilités d'existence, grâce à une organisation analogue.

Vu que la propagation de la radio diffusion a nui aux théâtres lyriques secondaires, la Société Radiophonique a été tenue de verser à leur profit un certain pourcentage du mon-

tant des sommes qui lui viennent de ses abonnements. Ces sommes sont distribuées aux dits théâtres par la Corporation du Spectacle sous forme de subvention.

Le nouveau mode d'organisation des grands théâtres lyriques sous la direction d'une institution qui veille sur les intérêts pratiques et artistiques de l'Art lyrique théâtral, a déjà pu exercer une influence bienfaisante en ce qui concerne les institutions et les organisations, auxquelles incombent la préparation et l'élaboration de certains éléments essentiels de l'organisme théâtral. Il a été donc possible de créer des Ecoles de Chant Choral, de Danse et de Scénographie, des ateliers rationnellement aménagés pour la préparation des décors, des ateliers de couture spécialisés en la création de costumes de théâtres, etc. En outre, les choristes et les professeurs d'orchestre ont été enfin délivrés de l'état d'instabilité de leur emploi, qui avait une répercussion pernicieuse sur leur rendement. Ils sont engagés désormais par contrats à longs termes qui, en offrant aux intéressés une garantie en ce qui concerne la durée et la continuité de leur travail, permettent, d'autre part, de procéder à une sélection nécessaire des éléments admis à faire partie de l'un de ces deux organismes, — les chœurs et l'orchestre —, essentiels pour la vie du théâtre lyrique.

Ces innovations que par le passé, on n'osait pas espérer, ont permis « d'élever le ton » de la vie théâtrale et ont fourni des moyens perfectionnés de réalisation théâtrale mieux adaptés aux exigences de l'art contemporain.

Tout cela a permis d'obtenir une exécution parfaite d'opéras très dissemblables entre eux, des opéras de répertoire et nouveaux, italiens et étrangers, des opéras dont les auteurs tout en usant des modes d'expression musicale la plus moderne au point de vue de l'harmonie et de l'orchestration n'ont pas renoncé à la tradition, et enfin d'œuvres de compositeurs modernes à la recherche de nouvelles expressions esthétiques. On a mis en scène des opéras d'une simplicité linéaire et d'autres plus complexes, contenant une succession de scènes mimiques, de danses les plus variées. Nos grands théâtres lyriques sont donc préparés désormais à affronter tous les genres de représentation, même les plus ardu : il suffit pour s'en convaincre, de jeter un regard sur la vaste et parfaite organisation du Théâtre Royal de l'Opéra.

Pour rendre plus aisée en pratique la diffusion de nouveaux spectacles les plus compliqués et les plus coûteux, on a institué parmi les théâtres lyriques principaux, un service d'échange de scénarios et de costumes. Ce service fonctionne déjà à la plus grande satisfaction de tous. Cet échange ne se fait cependant pas, en ce qui concerne les opéras compris dans le répertoire, vu que l'on veut laisser à chaque théâtre sa physiologie et ses caractéristiques particulières.

Les différents théâtres lyriques ont constitué un consortium dans le but de diminuer les frais inhérents aux spectacles, qui sont aujourd'hui trop élevés. On est arrivé en somme à la possibilité de faire faire aux nouveaux opéras le tour des principaux théâtres lyriques italiens sans qu'il soit nécessaire pour chaque représentation dans un théâtre différent, de faire face aux énormes dépenses inhérentes à une mise en scène nouvelle.

Je crois nécessaire de formuler au sein de cette Assemblée un vœu, afin que ce service d'échange, aujourd'hui fonctionnant seulement entre les différents théâtres italiens, puisse bientôt se propager parmi les théâtres des différentes Nations. Il serait utile, au point de vue artistique et culturel, de faire représenter par exemple, les nouveaux opéras italiens à Paris, à Berlin et à Vienne, tandis que le théâtre « alla Scala », le Théâtre Royal de l'Opéra, etc. feraient représenter les opéras nouveaux des compositeurs étrangers dans des éditions fournies par les plus grands théâtres lyriques européens.

Une semblable organisation faciliterait énormément la propagation à travers l'Europe de la production des meilleurs compositeurs contemporains et en même temps automatiquement, maintiendrait en éveil l'intérêt du public vis-à-vis de l'opéra lyrique, intérêt qui doit être entretenu et encouragé, qui doit rester vif, quelles que soient les autres formes diffé-

rentes de spectacles ou de « divertissement » qui puissent surgir et provoquer l'enthousiasme des foules.

Je ne veux pas terminer ce bref exposé informatif sans mentionner une autre institution qui a déjà donné de merveilleux résultats et qui, certainement, permettra d'aboutir à des réalisations encore meilleures dans l'avenir. Je parle du « *Carro di Tespi* » qui, en allant des grandes villes aux campagnes et villages de la Péninsule, porte l'Opéra lyrique, exécuté d'une manière excellente, dans les classes de la population qui ne peuvent pas en jouir même venant dans les grands centres urbains. Je voudrais même appeler cette institution une œuvre de péréquation artistique, et elle constitue certainement un des plus grands mérites de cette organisation bienfaisante qu'est l'*Opera Nazionale Dopolavoro* (Œuvre nationale des Loisirs ouvriers), organisation — il est inutile de l'ajouter — emprunte de l'éthique et du style fasciste les plus purs. (appl.)

M. Nicola de Pirro (Italie) lit un rapport qu'il a rédigé avec M. Luciano de Feo (Italie) sur :

LA CRISE MONDIALE ET LE CINÉMATOGRAPHE

En considérant les statistiques relatives au placement des capitaux dans l'industrie du cinéma, aux oscillations des cours des actions des entreprises cinématographiques et enfin aux revenus de ces dernières, c'est-à-dire en considérant les trois indices qui, éventuellement, peuvent révéler l'état de crise dans lequel se trouve une industrie, nous pouvons constater deux phénomènes qui, à première vue, peuvent sembler contradictoires. On observe, en effet, que tandis que le montant des capitaux investis dans l'industrie cinématographique a augmenté, les bénéfices, — surtout depuis 1929 — ont diminué et, naturellement, le cours des actions a fléchi en conséquence. Nous pouvons même aller plus loin et dire précisément que les établissements ou groupes dont l'activité est strictement limitée à la direction des cinémas, présentent les plus graves indices de régression en ce qui concerne leurs chiffres d'affaire, tandis que les deux autres branches de cette industrie, — la location et la production —, se trouvent dans un état de crise un peu moins aiguë.

Nous venons de faire observer que les phénomènes de l'afflux de nouveaux capitaux et de la diminution des revenus de l'industrie du cinématographe, peuvent paraître contradictoires ; toutefois une explication de ce phénomène serait possible si l'on comparait — en ce moment de crise — les revenus de l'industrie cinématographique avec ceux de beaucoup d'autres industries, en tenant compte des niveaux que ces revenus avaient atteint dans l'industrie du cinéma.

En considérant la situation générale, sans envisager certains cas particuliers de pertes subies à cause du manque d'expérience, ou d'esprit d'organisation, on pourrait démontrer que les revenus assurés par le cinéma avant la crise mondiale, aux capitaux qui y étaient placés, étaient supérieurs aux bénéfices consentis par les autres industries, et qu'en outre, les revenus actuels, — tout en ayant subi un fléchissement considérable —, sont encore très intéressants, surtout lorsqu'on les compare avec ceux que l'on a eu dernièrement dans plusieurs entreprises industrielles dont l'existence même a été mise en question et qui ont été obligées de suspendre le paiement de quelque dividende que ce soit.

Si, ensuite, nous voulions considérer le phénomène de la production cinématographique en rapport avec la crise qui sévit depuis deux ans, nous serions obligés de nier presque toute influence de cette dernière sur la production cinématographique. Nous voyons au sein des Nations européennes et asiatiques des exemples de véritable audace industrielle dans le domaine du cinéma ; nous assistons à la constitution d'organismes d'une importance tout à fait exceptionnelle et nous voyons les capitaux affluer, — bien entendu avec une certaine prudence indispensable et sous certaines réserves — vers l'industrie de la production des films.

La raison principale — on pourrait même dire essentielle — de cet état de choses est constituée par la véritable révolution de l'industrie du cinéma, consécutive à l'apparition du film

sonore. Il faut aussi reconnaître que la crise, en provoquant la recrudescence des nationalismes économiques, suivie par la création d'un véritable réseau de barrières douanières, a accéléré dans les différentes Nations le lent développement d'une production cinématographique propre.

Ce dernier phénomène représente un avantage certain, vu que proportionnellement à l'effet productif, s'éveille aussi la concurrence réciproque des producteurs de films ; elle contribuera à son tour au perfectionnement, surtout dans le sens artistique, de la production, — perfectionnement indispensable pour pouvoir satisfaire le goût des foules, pour vaincre les obstacles qui se dresseront devant la propagation des films, dans l'avenir.

Il serait d'ailleurs erroné de croire que la crise économique soit la cause unique ou principale des difficultés dans lesquelles se trouve aujourd'hui le Cinéma mondial. D'autres éléments ont contribué à la réduction du taux très élevé des revenus des capitaux investis dans l'industrie du cinéma et, en premier lieu, le raffinement du goût du public, son besoin de plaisirs plus choisis et, enfin, l'apparition du film sonore.

Le goût du public, en effet — on est obligé de le reconnaître — s'est beaucoup affiné, ses exigences esthétiques se sont accrues. Cette circonstance a eu de fortes répercussions en ce qui concerne l'esthétique et le coût de la production cinématographique. La crise économique a augmenté la valeur de l'argent et a rendu plus rares les capitaux disponibles. En même temps elle coïncida avec une augmentation des exigences du spectateur qui, après avoir déboursé la même somme que par le passé, prétendait avoir droit à des spectacles meilleurs et plus parfaits, répondant mieux aux nouvelles exigences de son goût perfectionné et par conséquent, nécessitant souvent plus de frais.

Nous assistons donc actuellement à un vaste procès en revision que l'on doit considérer comme utile et indispensable.

Nous nous sommes laissés aller, partout, dans tous les pays du monde, pendant bien des années, avec une confiance vraiment musulmane en ce qui concerne l'avenir ; avec une légèreté et une inconscience impardonnables nous avons oublié que l'argent doit constituer le fruit d'un labeur et souvent celui de la sueur de notre front, qu'il représente un bien que l'on ne peut acquérir qu'à la suite de grands efforts. Chaque forme de divertissement engloutissait annuellement des sommes d'argent qui aujourd'hui, à la lumière de la tragédie que nous vivons, en présence du phénomène de la crise et de ses conséquences, nous semblent parfois fantastiques.

Le cinématographe a aussi vu se dresser contre lui un procès en révision. Il est nécessaire que ce procès se précise toujours plus pour le bien de tout le monde. Pendant la période d'inflation générale on avait ouvert des salles de cinéma un peu partout ; si grand était le besoin — on pourrait dire la frénésie — de se distraire, du public, si facile à amuser (surtout à l'époque où le cinématographe muet — il est de notre devoir de le reconnaître — avait atteint à peu près la perfection !) que les cinémas se multiplièrent outre mesure, les directeurs signèrent des contrats de location à long terme avec une légèreté sans pareille et firent des dépenses générales tout à fait irrationnelles, sans réfléchir à la précarité du moment économique que l'on traversait.

La revision s'impose donc impérieusement dans ce domaine, une revision salutaire qui gardera en vie les plus forts, permettra de résoudre beaucoup de situations particulières, permettra d'arriver, à la sélection — morale et artistique — des spectacles cinématographiques.

La situation du cinéma a été rendue surtout plus grave par l'apparition du film sonore. Si cette nouvelle invention merveilleuse s'était manifestée à un moment de prospérité générale, les perturbations qu'elle aurait provoquées dans les milieux artistiques et industriels auraient eu des conséquences moins graves.

Le développement sûr, lent et grandiose de l'industrie cinématographique, le montant immense des capitaux employés

pour les études laborieuses et les recherches infatigables de perfectionnements nouveaux, auraient permis de trouver — à des conditions générales plus favorables — un terrain de développement et de pénétration beaucoup plus facile et auraient pu consentir des profits immédiats de beaucoup supérieurs.

Mais les effets du développement de la crise mondiale, renforcés par les perturbations qui se sont vérifiées dans le champ technique et artistique par suite de la nouvelle invention, ont causé nécessairement un sens de désorientation très grave et ont abouti à une crise qui semble avoir affecté les bases mêmes des groupes industriels et financiers qui avaient lié leur sort à celui de la nouvelle industrie cinématographique.

Actuellement les symptômes d'une reprise sont évidents. Elle est due surtout au perfectionnement technique continu et à une mesure de compréhension supérieure des goûts du public de la part des producteurs de films, ainsi qu'à un phénomène d'adaptation des masses aux formes nouvelles du cinématographe sonore. Toutes les grandes innovations techniques, toutes les grandes inventions qui touchent aux problèmes complexes et délicats de l'Art ont exigé, pour pénétrer dans les masses, une période transitoire plus ou moins longue, pendant laquelle l'adaptation du goût des masses aux nouvelles formes artistiques qu'elles étaient offertes se faisait dans deux sens : celui de l'adaptation de la production au goût du public et vice versa, c'est-à-dire de l'adaptation du public à une meilleure compréhension des nouvelles formes qui lui étaient présentées.

Nous pouvons affirmer que nous nous trouvons aujourd'hui à peu près au terme de cette période d'adaptation réciproque et de réorganisation. On peut, en effet, considérer que, désormais, le moment est proche où toutes les industries ayant trait au cinéma se trouveront de nouveau en de florissantes conditions et en une situation privilégiée par rapport aux autres branches de la production industrielle, technique et artistique. Notre confiance est aussi renforcée par le spectacle des efforts tenaces accomplis dans tous les Pays et dans toutes les branches de l'industrie cinématographique pour aboutir à une perfection toujours supérieure de la production, au point de vue technique et artistique, pour diminuer les dépenses inhérentes à cette production, pour faciliter les échanges et le commerce des films, pour augmenter les bénéfices de chaque production particulière et améliorer la valeur artistique des films.

Ce serait nier l'évidence même que de nier les immenses possibilités de développement du cinéma dans l'avenir, malgré la crise et malgré les divers obstacles qui se dressent encore devant lui, d'autant plus qu'aujourd'hui le cinématographe n'est plus un agréable accessoire, mais constitue un des besoins spirituels des plus importants de la vie moderne.

Séance du mardi matin

26 avril 1932

Sous la présidence de Son Excellence le Sénateur

MARINETTI

de l'Académie Royale d'Italie

La parole est donnée à M. Léopold Sachse (Allemagne) pour la présentation de son rapport sur :

LA SITUATION DU THÉÂTRE EN ALLEMAGNE

La crise monétaire — non pas la crise du théâtre — est devenue funeste pour le théâtre (comme, du reste, pour tous les arts et pour la science) à un tel degré que l'on pourrait parler de dévastations dignes des vandales.

La Prusse a dû renoncer à trois Théâtres d'Etat : c'est-à-dire au Théâtre d'Etat de Wiesbaden, à celui de Kassel et au Schiller-Théâtre, de Berlin. Si l'on y ajoute le Kroll Oper de Berlin, qui a été obligé de fermer ses portes depuis plusieurs

mois, cela veut dire qu'il n'est pas moins de trois compagnies d'Opéra et autant d'ensembles de tragédie et de comédie ayant perdu leur rang de Staats-Oper.

L'avenir de ces théâtres est incertain. Il en est de même pour un grand nombre de théâtres dans les autres Staaten (Etats). Dans les villes c'est la même chose.

Les Stadttheater (théâtres municipaux) subventionnés par les magistrats, sont condamnés à attendre des mois avant de pouvoir préparer la saison suivante, parce que nulle part on ne sait de combien il faut réduire le budget pour éviter une clôture complète et définitive du théâtre.

Inutile de dire qu'un travail sérieux est presque impossible pour la Direction et que les artistes vivent dans un martyre d'angoisse, ne sachant pas si leurs contrats seront prolongés. Quant au public, effrayé par la menace éternelle d'une fermeture des théâtres, répandue par les journaux, il commence à perdre tout intérêt et la situation du théâtre s'affaiblit de jour en jour. C'est en vain que l'on dit qu'aux temps les plus durs, le théâtre fut un réconfort pour les cœurs ; c'est en vain que l'on rappelle au public tous les sacrifices que les artistes se sont imposés volontairement, les millions de Marks réalisés par des représentations et des concerts de bienfaisance, — et il est presque inutile de prouver que presque tout ce que l'Etat donne au théâtre sous forme de subventions, revient à l'Etat en impôts, aux commerçants par les dépenses des artistes, aux pauvres par la foule des organisations de bienfaisance : les adversaires de la culture intellectuelle, de la science et de l'art profitent de la confusion générale provoquée par les complications politiques pour crier : A bas le Théâtre ! A bas l'Art !

Ce qui fait empirer la situation de jour en jour, c'est que non seulement les ennemis habituels nous menacent, mais que les partis politiques créent de nouveaux adversaires par leur haine mutuelle. Avouons aussi que quelques hommes de théâtre se font un peu les complices involontaires de ce crime en se faisant eux-mêmes les propagandistes d'un système politique au lieu de servir l'Art uniquement.

Le célèbre Piscator, missionnaire du système communiste, a complètement échoué et est actuellement presque oublié à Berlin.

Un autre directeur de théâtre a tenté d'ouvrir à Berlin un théâtre sous l'égide des Hitlériens ; quelques semaines ont suffi pour voir arriver la clôture forcée de son « temple d'Art ».

Malheureusement, les gouvernements des villes et des provinces soumis au hasard des élections politiques, tentent d'influencer de plus en plus les directions des théâtres municipaux et des théâtres d'Etat ; d'où le résultat : ce ne sont plus les principes de l'Art théâtral qui règnent en maîtres, mais plutôt les instincts politiques, et ceci comporte une grave menace pour l'art et pour l'artiste.

Si le chiffre actuel de chômeurs dépasse déjà 7.000 et présente un résultat de la situation générale si précaire, ce chiffre sera augmenté de milliers de victimes politiques, et ajoutons : de victimes politiques qui, elles-mêmes, n'ont jamais fait de politique. Alors, l'idéal artistique en Allemagne sera irrémédiablement perdu et non seulement cela, mais la situation matérielle des artistes sera encore inférieure à celle des temps les plus durs de l'histoire théâtrale.

Mme Marie Filotti, déléguée du gouvernement roumain, présente son rapport sur :

LA CRISE DU THÉÂTRE EN ROUMANIE

L'an dernier, dans le cadre du Congrès de Paris je pouvais vous dire que la Roumanie résistait à la crise théâtrale. Mais les maladies économiques sont à évolution rapide et, cette année, la saison théâtrale de Bucarest, s'est développée sous le signe du temps : la crise.

Dès l'automne dernier nous en avons vu apparaître un symptôme caractéristique : un des deux théâtres particuliers

subventionnés par l'Etat, le théâtre « Reine Marie » s'est vu supprimer sa subvention. Quoique ce théâtre puisse s'enorgueillir d'une fort belle activité de 18 années ininterrompues, bien qu'il soit dirigé par une association de quelques uns des acteurs les plus réputés du Théâtre roumain, Mr et Mme Bulandra, MM. Storin, Maximilian, et Jancovesco, toutefois, devant la menace de suppression de sa subvention, le théâtre « Reine Marie » était acculé à la nécessité de fermer définitivement ses portes. *Ceci démontre que, dans les conditions actuelles, l'appui financier de l'Etat est impérieusement nécessaire pour soutenir de façon continue les entreprises théâtrales.* Par bonheur nombre de voix se sont élevées en faveur du théâtre menacé de disparaître. En fin de compte, l'Etat comprenant la nécessité de faire, même dans les temps actuels financièrement si difficiles, les sacrifices imposés par le rôle important d'éducation et de culture du théâtre, a maintenu la subvention de 3.000.000 lei et le théâtre « Reine Marie » a pu poursuivre son activité.

Là, ne se sont pas arrêtés d'ailleurs les sacrifices consentis par l'Etat, car la subvention du théâtre National a dû, elle aussi, être augmentée de 22.000.000 lei à 25.000.000 pour combler les vides budgétaires causés par l'acuité de la crise économique et financière. L'augmentation de la subvention a d'ailleurs été insuffisante par elle-même pour atteindre ce but, aussi la première mesure prise au début de la saison par M. Alexandre Mavrodi, Directeur Général des Théâtres, a été la compression du budget. Par une série de coupes sanglantes à tous les postes : salaires, costumes, mise en scène, la dépense par soirée qui l'an dernier était de 33.000 lei, a été cette année réduite à 22.000, donc une économie 33 %. Ce qui a permis de diminuer le prix des places et d'arriver à la veille de la fermeture de la saison, sans déficit budgétaire. Ce qui prouve que pour le moment la solution de la crise du théâtre doit être cherchée dans la réduction des budgets, et l'utilisation de ces budgets réduits pour réaliser, avec peu de moyens mais beaucoup de foi, de bons spectacles.

La crainte de l'insuccès conduit à la reprise de pièces consacrées par leur succès d'antan, par exemple « Anna Karénine », « Maman Colibri », « Le Point Noir », de Kadaberg, « Les Instituteurs » de Ernst, au Théâtre National ; « Le Voleur » de Bernstein, — « L'Amour veille » de Robert de Flers — « La petite chocolatière » de Paul Gavault, au Théâtre Marie Ventura ; « L'Amour défendu » de Pierre Wolff, « La Flambée » de Kistemaekers au théâtre Reine Marie.

Toujours en raison de la crise, les théâtres ont fait appel à une extrême variété dans le répertoire en portant leurs choix spécialement sur les pièces qui avaient donné des preuves répétées de leurs succès. Ainsi on nous a présenté parmi les pièces les plus intéressantes : « Le sexe faible » de Bourdet, « La folle du logis » de Frank Vosper ; « Vieille Maman » de J. Banie. « La voix humaine » de J. Cocteau, au théâtre Ventura ; « Bourrachon » de Laurent Doillet et « La mort en vacances » de Alberto Casella, qui a remporté un remarquable succès au Théâtre Reine Marie.

Il nous faut souligner le succès de « Bourrachon » et de « La Folle du Logis » et l'insuccès relatif de la comédie de M. Bourdet explicable uniquement par le fait que notre public ne connaît pas le milieu spécial de la pièce.

En dépit de la crise la littérature originale a continué à occuper une place importante sur les affiches des théâtres de Bucarest. Je citerai en premier lieu la nouvelle pièce de notre grand historien professeur et dramaturge, Nicolas Jorga « Un dernier rayon » jouée au Théâtre National. Cet ouvrage situé dans le cadre de l'Italie du IX^e siècle, met en scène un conflit de conscience créatrice, dans une atmosphère de sensualisme mystique et de haute poésie d'Annunzienne. C'est une belle œuvre, qui mérita amplement son succès.

De même « Take, Janke et Kadâr » de Mr Victor Ion Popa, pièce jouée au Théâtre Ventura, savoureuse image de vie provinciale, traitée dans le mode du comique attendri.

Enfin une très bonne adaptation dramatique du roman

« L'Idiot » de Dostoïewsky, œuvre d'un débutant d'avenir, M. Arcadie Baculea, et jouée avec grand succès au Théâtre National. Je note de même, la pièce « Daniela » de M. Victor Eftimiu, « Le fils du loup » de Mme Petresco, « Appolonijs de Tyane » de Mr. Adrien Vereia, « Le Diable » de M. Michel Sorbul, « J'arrive ce soir » de M. Musatesco, la pittoresque comédie « Sapte găste potcovite » de Mme Claudia Millian et « La fontaine du Seigneur » de Dragos Protopopesco.

On voit donc que, même dans ces temps de crise, de restrictions et de tâtonnements, le nombre des pièces originales, est de première importance, et leur succès de premier ordre, ce qui prouve jusqu'à l'évidence l'élan de notre jeune littérature dramatique.

Enfin je dois signaler la fixation définitive, au cours de cette année, du répertoire permanent du Théâtre National, réalisée par son directeur sur le modèle de la Comédie Française.

En résumé, pour cette saison théâtrale écoulée en pleine lutte avec la crise, le bilan peut s'établir ainsi : évidentes difficultés économiques et financières. Compression budgétaire réussissant à éviter des déficits. Instabilité du goût du public, orienté plutôt vers la comédie. Etablissement du répertoire permanent. Incontestable nécessité des spectacles de choix malgré toutes les difficultés. Elan continu de la littérature originale.

Le présent est difficile, notre espoir est dans l'avenir.

M. Al. Buzesco, administrateur général de l'Opéra Roumain donne lecture du rapport de M. I. Nonna Ottesco, recteur de l'Académie Royale de Musique à Bucarest, sur :

LE THÉÂTRE MUSICAL EN ROUMANIE

Depuis près d'un demi-siècle, l'Etat subventionnait une courte saison annuelle d'Opéra, au Théâtre National, qui durait deux mois et était soigneusement préparée par des formations d'opéra italien et, plus rarement français.

Mais la guerre mondiale ayant ramené au foyer tous les jeunes chanteurs roumains éparpillés dans les grands centres européens, dès le lendemain des hostilités, ceux-ci s'allièrent pour former la « Société Lyrique Roumaine » qui, sous la présidence de M. Ottesco, recteur de l'Académie Royale de Musique et d'Art Dramatique de Bucarest, jeta les bases de l'actuel Opéra Roumain. Car c'est en adoptant cette formation d'opéra qui était un fait accompli, que le Ministre des Beaux-Arts, le grand poète national Octavian Goga, créa l'Opéra Roumain, notre premier théâtre musical d'Etat.

Actuellement l'Opéra Roumain de Bucarest est dirigé par M. Georges Georgesco, le célèbre chef d'orchestre qui dirige aussi les destins de l'Orchestre Philharmonique, et qui partage avec M. Alexandre Buzesco, administrateur général, la direction de l'Opéra.

Dans le courant de ces 12 années d'existence, l'Opéra Roumain a représenté tout le grand répertoire lyrique italien, français, allemand et russe. Mais l'existence d'une scène offerte à leurs moyens a eu sur les compositeurs roumains une immense influence en les déterminant à écrire aussi de la musique de théâtre.

Nous avons eu l'occasion d'entendre, ces derniers temps, à l'Opéra Roumain, plusieurs belles œuvres originales dont quelques unes ont déjà été représentées à l'étranger. Notons ainsi les opéras : « Les noces tragiques » de Alexis Catargi, « Aléodor » de Victor Gheorghiu, « Malédiction » de Sabin Dragoi, « Sezatoarea » et « Le grand soir » de Brédiceanu et les ballets : « Iris » de C. N. Nottara et « Au marché » de M. Michel Jora.

Nous attendons pour bientôt l'Opéra « Œdipe » de M. Georges Enesco et l'opéra comique « L'Evangile selon Mathieu » de M. Nonna Ottesco.

A Cluj, un second Opéra Roumain d'Etat a été fondé immédiatement après l'Union de la Transylvanie à la Patrie-Mère. Pavel et Popovici-Bayreuth ont été les premiers dirigeants de cet opéra. Son répertoire est sensiblement le même que celui de l'Opéra Roumain de Bucarest. Parmi les œuvres originales qui y ont été représentées, je citerai : « Luceafarul » de Brentano ; « Crai-Nou » de Ciprien Porumbesco, et « Fat-Frumos ». Notons de même que l'Opéra de Cluj organise chaque année des tournées dans les principales villes de la Transylvanie.

Assurément l'Opéra Roumain traverse actuellement les mêmes difficultés que tous les théâtres du monde. La crise lui ravit bon nombre de spectateurs. Cela nous a forcé à réduire le budget en diminuant les salaires et en supprimant les frais superflus, sans pourtant toucher en rien aux frais nécessaires à la réalisation artistique des spectacles. Au contraire, nous avons fait tous les efforts supplémentaires pour maintenir les spectacles à un niveau impeccable d'interprétation et de mise en scène.

C'est pourquoi on peut dire que la dernière saison a constitué un gros effort. Quoique on y joue chaque soir pendant huit mois, en donnant une matinée chaque Dimanche, on est parvenu à donner aussi toutes les 2 ou 3 semaines, la première d'une œuvre nouvelle, on d'une mise en scène entièrement renouvelée des œuvres du répertoire.

On a aussi donné un bon nombre de représentations extraordinaires avec le concours de quelques uns des meilleurs chanteurs de l'étranger.

Et le fruit de ces efforts a été que la saison pourra être close sans déficit, après une série de beaux succès moraux ; de plus nous avons conjuré le péril du chômage des artistes lyriques, chômage qui jusqu'à présent n'existe pas chez nous.

M. Adrien Gual (Espagne) présente son rapport sur :

LA CRISE THÉÂTRALE EN ESPAGNE

La crise théâtrale en Espagne, c'est la crise théâtrale de n'importe quel pays. En conséquence, je ne pourrai pas vous en parler d'une façon spéciale. Je tâcherai seulement de vous faire connaître, rapidement, quelques idées personnelles à ce propos et quelques remèdes possibles.

Je dois avouer, avant tout, que je suis poète..., bon ou mauvais. Il se peut donc que j'aie des illusions.

On a tort, je crois, de rechercher les causes de la crise théâtrale dans la fatalité des événements économiques. La crise théâtrale s'est produite à partir du moment où le Théâtre ne répondait plus aux nécessités actuelles. Hélas ! c'est moi qui vous dis cela, moi qui avait mis tous mes espoirs dans le Théâtre ! Oh ! formidable disgrâce, mais c'est une vérité que nous ne devons pas ignorer !

Le Théâtre à l'école aurait sans doute un grand pouvoir pour former les hommes de l'avenir au profit de la Nation et au profit de nous-mêmes.

Mais, en attendant que cela arrive, il faudrait tenter autre chose, qui soit d'une réalisation immédiate — et voilà où je vais être poète. La société actuelle accentue chaque jour sa tendance à l'association et au groupement syndical, à la mutualité. Pour les uns et pour les autres, cela se trouve très logiquement à l'ordre du jour.

Autrefois chez les Grecs, par exemple, on faisait du Théâtre une solennité qui avait lieu une seule fois par an. Nous, nous faisons du Théâtre une solennité journalière, ou presque. Mais alors, on pourrait en faire une solennité presque journalière en s'adressant à des populations spéciales, constituées en corporations. Cela sera, si vous voulez, le Théâtre corporatif. Il y a un nombre immense de corporations ; chacune d'elles

aurait son jour de théâtre. Ce serait pour l'amour de l'Art, ce serait pour remplir un devoir.

Nous avons de grands acteurs, de grands auteurs ; il n'y a pas de crise de ce côté là. Nous devons maintenant créer un public et lui fournir un Théâtre qui ressemblera à une croyance. Alors nous serons peut être au seuil d'un triomphe définitif. Le verrons-nous ? Peut-être pas. Mais cela n'a pas d'importance. Qui sait si derrière un pauvre rêve ne se cache pas une bonne réalité ? (Applaudissements).

M. Medgyés (Hongrie) présente son rapport sur

LA CRISE THÉÂTRALE EN HONGRIE

J'espère que vous me pardonneriez si, au lieu de discours je vous apporte simplement quelques chiffres et dates précises.

Budapest, la capitale de la Hongrie, a un million d'habitants et dix théâtres réguliers. Ces dix théâtres ont fait faillite en 1932. Il y a 1.000 acteurs à Budapest, dont 500 chômeurs. Sur les 500 qui ont des contrats, 70 % touchent un salaire minimum fixé à une somme de 800 frs à peine par mois.

Ces chiffres expriment avec éloquence la misère des théâtres hongrois. Cette crise du Théâtre a pour cause l'extrême pauvreté de la population. De ce fait, les cinémas sont aussi gravement touchés que les théâtres.

La situation est pire encore en province. Je pourrais citer plusieurs cas de représentations qui n'ont pas pu avoir lieu, car il n'y avait pas de spectateurs.

Il y a 500 artistes en province, dont plus de la moitié sont sans contrat. Le mal est sensiblement aggravé par le petit nombre de théâtres dans les villes hongroises appartenant maintenant à la Tchécoslovaquie, à la Yougoslavie ou à la Roumanie — je parle de théâtres hongrois. En Roumanie, un seul citoyen hongrois pouvait faire partie de chaque troupe jouant en langue hongroise. Depuis une entente entre l'Union des artistes hongrois et l'Union des artistes roumains, cette restriction n'existe plus. L'échange artistique entre les deux pays est plus actif. Je suis sûr que notre déléguée pour la Roumanie doit y être pour quelque chose et c'est un résultat éclatant des idées de notre Société et de notre grand Gémier.

L'Union des Artistes de Budapest a fait autre chose. Le Théâtre Municipal ayant fait faillite, l'Union a aidé la troupe de ce théâtre à continuer les représentations sans directeur. Ils ont réussi à donner 160 représentations, bien que le Théâtre comporte 2.400 places. Malheureusement, à partir de la saison prochaine ils auront un directeur...

Des pourparlers sont en cours à Budapest pour réunir le Théâtre National et l'Opéra dans la même maison, car l'Etat ne peut plus payer de loyer à la Ville pour loger son théâtre dramatique.

Il est question de la fermeture du Conservatoire, d'une part pour faire des économies, d'autre part pour éviter une surproduction d'artistes.

Le Théâtre de la Gaîté, le plus ancien et le plus élégant théâtre du Budapest, en est à sa 18^{me} pièce de la saison. C'est un signe bien grave des difficultés à surmonter.

Une réussite remarquable est celle du Théâtre des Artistes, théâtre en faillite repris par le Président de la Section de mise en scène de l'Union hongroise, avec qui j'ai monté une pièce inédite de Louis, qui marche vers sa 100^{me} représentation. Après, nous aurons l'honneur de monter encore cette saison, dans ce théâtre, une œuvre du grand écrivain italien Pirandello. C'est un hommage que, moi, représentant de ce petit pays qui a donné pas mal de grands noms à l'art du Théâtre, Reinhard entre autres, (je ne parle qu'entre parenthèse des Dolly Sisters) je veux rendre maintenant à cette grande Italie qui a donné au monde l'art de la Renaissance et la Duse. (Applaudissements).

M. André Maurey, donne des nouvelles de M. Firmin Gémier retenu à Berlin. Elles ne permettent malheureusement plus d'espérer que le Président de l'Union Française de la S. U. D. T. puisse venir à Rome.

M. MARINETTI, Président. — Je propose d'envoyer, au nom du Congrès, un télégramme à M. Firmin Gémier, notre illustre et cher Président, avec nos vœux les plus affectueux pour son prompt rétablissement. (Applaudissements).

M. CLAUSETTI. (Italie). — J'ai entendu avec le plus vif plaisir ce qu'a dit M. le Ministre de l'Instruction Publique à propos de la crise du théâtre. Il a déclaré — il a été très optimiste — que le Théâtre ne peut pas mourir, parce que le Théâtre, c'est le reflet de la vie. Je suis tout à fait de son avis. Le Théâtre subit une crise passagère : on en a déjà supporté de semblables dans le passé.

Je m'associe entièrement aussi aux conclusions de l'honorable M. Mulé, au sujet des organisations nouvelles que le fascisme a créées dans les théâtres italiens.

Je voudrais faire une simple petite recommandation en ce qui concerne les artistes. En ce moment, nous avons très peu d'artistes. La voie théâtrale existe toujours. Par conséquent, il faut encourager les organisations qui existent déjà ou qui peuvent encore être créées. Il faut favoriser le plus possible les écoles qui sont à côté des grands théâtres. Par exemple, la Scala, le Théâtre Royal de Rome font en sorte qu'il y ait continuellement des artistes nouveaux ; étant en contact journalier, avec les grands artistes, ils peuvent se former et se perfectionner. C'est comme cela que l'on peut trouver les artistes qui font défaut.

En ce qui concerne les ouvrages nouveaux, les grands théâtres peuvent présenter les œuvres de débutants. Il faudrait, dans les grandes villes, affecter un ou deux théâtres à la présentation des œuvres nouvelles. Bien entendu, il faudrait aider ces théâtres dans cette présentation. Après, ces nouveaux ouvrages pourraient être lancés partout.

A l'heure actuelle, il est très difficile de lancer les ouvrages nouveaux parce que les grands théâtres ne peuvent pas être des théâtres pour débutants.

Je propose que l'on ajoute cela aux conclusions de M. Mulé. C'est-à-dire qu'en plus de la recherche d'artistes nouveaux, on s'attache à la recherche d'œuvres théâtrales nouvelles. (Applaudissements)

M. SACHSE. — Je me permets de dire que la plupart des œuvres italiennes parues dans ces dernières années ont été données en Allemagne, notamment au théâtre de Hambourg. Nous avons le plus vif désir de continuer à présenter tout ce qui est digne de l'Italie.

La situation est d'autant plus délicate que le Gouvernement a pris des mesures sans consulter de vrais experts de la Musique.

Nous devons travailler avec des moyens insuffisants. La situation est la même en France et partout, sauf peut-être en Italie où, sous l'égide du Duce Mussolini, on fait des efforts admirables pour le Théâtre de la Scala que nous aimons tous, pour le Théâtre Royal de Rome que nous admirons tous. Eh bien ! cherchons à imiter cela.

Mais, étant données les relations internationales des œuvres d'opéra, je propose que le Congrès émette le vœu tendant à la création d'une Chambre d'experts. Il faut que cette Chambre d'experts, soit à même de s'adresser aux Gouvernements qui, touchés par la crise financière, cherchent à faire des économies en diminuant le nombre de musiciens des théâtres d'opéra de 30 %, le nombre des solistes de 20 %, etc...

Jamais on ne nous consulte, nous autres artistes, lorsqu'il s'agit de construire un théâtre ou de bâtir un budget ; mais on nous rend responsables si les entreprises artistiques font faillite. On nous trouve quand il y a un krach, mais on nous ignore lorsqu'il faut améliorer les choses.

M. MARINETTI, Président. — Veuillez, je vous prie rédiger un vœu à ce sujet.

M. POLVEROSI (Italie). — En Italie nous attachons une très grande importance aux théâtres de province, parce qu'ils sont une pépinière d'artistes lyriques. Il n'y a pas de meilleure école que la scène elle-même. J'estime que les théâtres de province ont un rôle très important à remplir pour le progrès de l'art lyrique. C'est cela qu'il faut ne pas perdre de vue dans la nouvelle organisation des spectacles lyriques en vue de parer à la crise qui se profile menaçante.

Il faut également tenir compte de la T.S.F... Aujourd'hui, les spectateurs, chez eux, confortablement assis dans un fauteuil, en entendent en entier les pièces lyriques. De plus, nous sommes menacés par la télévision ; le temps est proche où les spectateurs, de chez eux, pourront même voir les artistes. Il est urgent de prendre les mesures qui s'imposent afin que les spectateurs ne puissent jouir gratuitement de beaux spectacles ; il faut les obliger à payer le plaisir qu'ils prennent. Je voudrais que la Société Universelle du Théâtre fasse quelque chose en ce sens et s'occupe rapidement de la question.

Pour terminer je voudrais qu'un vœu fût émis en vue du développement des saisons lyriques de province et que l'étude du chant fût portée au perfectionnement qu'elle a connu dans le passé, et enfin que les théâtres lyriques tinsent compte des goûts du public, sans cependant aller jusqu'à satisfaire tous les goûts de tous les publics, qui sont plus ou moins bons. (Appauvrissements)

Séance du mardi après midi 26 avril

Sous la présidence de

M. Charles MÉRÉ

président de la Société des auteurs
et compositeurs dramatiques français

M. Charles MÉRÉ Président. — Nous sommes heureux de saluer notre illustre confrère Firandello, dont nous avons applaudi hier soir une œuvre magnifique, qui fait honneur au théâtre italien et à l'art dramatique de tous les pays. (Vifs applaudissements).

La parole est à M. André Cœuroy, pour son rapport.

LES PROBLÈMES DE L'ORGANISATION INTERNATIONALE RELATIVE AU THÉÂTRE ET L'ORGANISME DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE DE LA SOCIÉTÉ DES NATIONS

Avant d'aborder l'objet même du présent rapport, il nous sera permis d'exposer très sommairement le fonctionnement et la méthode de travail de l'Organisme de Coopération intellectuelle de la Société des Nations.

Cet organisme comprend la Commission internationale de Coopération intellectuelle, les comités qui en relèvent (parmi lesquels figure notamment le Comité permanent des Lettres et Arts) et l'Institut international de Coopération intellectuelle qui représente son organe d'exécution.

La Commission internationale de Coopération intellectuelle est l'organe consultatif de la Société des Nations pour toutes les questions relatives à la coopération intellectuelle. C'est à elle que se rattachent les divers comités d'experts chargés d'étudier telle ou telle question particulière et qui lui présentent des suggestions concrètes ; après examen et approbation par le Conseil et l'Assemblée de la Société des Nations, ces suggestions sont transmises soit directement aux Gouvernements et aux administrations, soit à l'Institut international de Coopération intellectuelle pour exécution. Cet Institut prépare d'autre part les réunions de la Commission internationale de Coopération intellectuelle elle-même, et des Comités d'experts : il réunit la documentation nécessaire, mène des enquêtes auprès des centres nationaux et assure le secrétariat des comités d'experts.

M. de Reynold, rapporteur de la Commission internationale de Coopération intellectuelle, précisait ainsi dans son rapport

au Conseil de la Société des Nations, août 1930, une des principales idées directrices de la Commission :

« ... C'est donc un principe... de chercher dans chaque cas une entente, une collaboration avec ce qu'on appelle les « compétences » et ainsi, d'intéresser directement le plus grand nombre possible, et d'organisations et d'établissements scientifiques et de personnes, et aux travaux de la Commission de Coopération Intellectuelle. Par là, la Coopération intellectuelle se rapprochera toujours davantage de son but, qui est de rallier le monde cultivé à la Société des Nations, et de s'appuyer sur lui pour créer un esprit favorable à la compréhension mutuelle des peuples et à la solution pacifique des problèmes internationaux ».

Pour donner un effet pratique à ce principe, la Commission a décidé de créer, toutes les fois que cela serait utile, des Comités d'experts, soit pour l'étude des questions nouvelles, soit pour suivre des problèmes appelant un travail prolongé.

Pour les questions techniques relatives à la coopération artistique et littéraire, il a été constitué en 1931 un Comité permanent des Lettres et des Arts, dont les personnalités suivantes font actuellement partie : MM. Bela Bartok (hongrois), professeur au Conservatoire de Budapest, compositeur ; Karel Capek, (tchèque), dramaturge et publiciste ; Adolfo Costa du Rels (bolivien), homme de lettres ; Jules Destrée (belge), ancien Ministre des Sciences et des Arts ; Henri Focillon (français) professeur d'histoire de l'art à la Sorbonne ; Julien Luchaire (français), directeur émérite de l'Institut international de Coopération intellectuelle ; Salvador de Madariaga (espagnol), professeur de littérature espagnole à l'Université d'Oxford ; Thomas Mann (allemand), homme de lettres ; John Masefield, (anglais), Poète Lauratus de la (Grande Bretagne) ; Gilbert Murray (anglais), professeur de l'Université d'Oxford ; Ugo Ojetti (italien), publiciste et homme de lettres, Membre de l'Académie Royale d'Italie ; Georges Oprescu (roumain), professeur à l'Université de Bucarest ; Ragnar Oestberg, (suédois), architecte ; R. Paribeni (italien), directeur des Beaux-Arts en Italie, membre de l'Académie Royale d'Italie ; C. de Reynold, professeur à l'Université de Berne ; Mme Nini Roll-Anker (norvégienne), femme de lettres ; M. Josef Strzygowski (autrichien), Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Vienne ; Mlle Hélène Vacaresco (roumaine) femme de lettres ; M. Paul Valéry, membre de l'Académie Française ; M. Wilhem Wætold, directeur général des musées de Prusse.

Le Comité Permanent des Lettres et des Arts, réuni pour la première fois à Genève, en juillet 1931, s'est proposé deux ordres d'activité :

1^o) Une activité technique sur quelques problèmes définis de coopération en matière de lettres et d'arts, activité qui peut se traduire immédiatement par des faits, par la création d'organes de liaison et d'échange ;

2^o) Une activité générale d'ordre spirituel : à cet effet l'Institut international a été chargé de provoquer et de publier périodiquement une *Correspondance* entre représentants qualifiés de la haute activité intellectuelle et d'organiser des *Entretiens* entre les esprits du même ordre, entretiens qui seront également publiés par l'Institut.

Parmi les domaines d'activité où le Comité permanent des Lettres et des Arts a jugé nécessaire d'entreprendre une action, se placent au premier rang le théâtre, et singulièrement, son rôle international.

Au cours de sa première session, le Comité a échangé de nombreuses idées sur cette importante question. Différentes suggestions ont été formulées, notamment par Mme Nini Roll-Anker et MM. Capek, Focillon, Destrée, Ojetti, de Reynold, Paribeni et Gilbert Murray. L'Institut international a été chargé de présenter un rapport sur les divers aspects du problème. A cet effet l'Institut a procédé à une enquête sur le rôle international du théâtre dans les divers pays ; il a réuni une documentation principalement sur les points soulevés au cours de la discussion du Comité des Lettres et des Arts,

à savoir : les représentations nationales à l'étranger (tournées, subventions, facilités, etc.) ; l'organisation de troupes itinérantes ; l'édition de pièces étrangères ; l'échange international d'œuvres dramatiques modernes. Il est évident, par ailleurs, que la teneur même des textes échangés peut poser des problèmes complexes et délicats.

Plusieurs de ces questions sont déjà à l'ordre du jour de ce congrès. Les travaux de l'Institut international, du Comité permanent des Lettres et des Arts et de la Commission internationale de Coopération intellectuelle, ne pourront que bénéficier des résultats acquis par la Société Universelle du Théâtre. Sa longue expérience et sa parfaite connaissance des problèmes du théâtre, les compétences qu'elle compte parmi ses membres, désignent la Société Universelle du Théâtre pour jouer le rôle d'une sorte d'Office de renseignements et de consultation sur les diverses questions qui se posent dans l'ordre du théâtre. Elle est à même également, par l'organisation de ses unions nationales, de faire connaître à tous les milieux intéressés, les vœux et résolutions que l'Institut international de Coopération intellectuelle peut avoir à transmettre aux diverses organisations dramatiques.

De son côté, l'Institut international pourrait recueillir, au lendemain de ces rencontres internationales, les vœux exprimés, en donner connaissance au Comité des Lettres et des Arts et à la Commission internationale de Coopération intellectuelle et examiner dans quelle mesure contribuer à la diffusion et à la réalisation de ces projets.

M. Adrian Gual (Espagne) parle de

L'INTERNATIONALITÉ THÉÂTRALE EFFECTIVE

Lorsque la S. U. D. T. eut pris une forme tangible, lorsqu'elle fut organisée d'après les inspirations et les directives de son fondateur, Firmin Gémier une idée primordiale, dominant toutes celles qui constituent son « Credo », en détermina aussitôt la haute, la puissante valeur morale :

« Le Théâtre, moyen puissant d'aider les peuples à se connaître, à se comprendre et à fraterniser sous l'égide de l'art ».

Pour parvenir à réaliser la Confraternité des peuples par le Théâtre, il faut que l'œuvre théâtrale elle-même se mette toute entière au service de ce puissant idéal.

Voilà donc pourquoi nous faisons appel à notre « Société », afin qu'elle emploie toute son influence à faire de l'art du Théâtre le lien le plus fort et le plus effectif des confraternités humaines, au-delà des théories et en face des réalités que nous estimons urgentes.

En conséquence, je propose :

1° Que les Unions constituées et celles qui pourront se constituer dorénavant, s'engagent à établir un plan actif et définitif d'échanges théâtraux consistant à faire connaître des pièces étrangères sur les scènes des autres pays, traduites dans la langue de chacun de ces pays.

2° Que ces échanges soient effectués selon une proportion annuelle due à l'initiative et aux relations mutuelles entre différents pays, par exemple : *Italie joue Espagne, France joue Hollande, Espagne joue Italie, Hollande joue France.*

3° Que des gouvernements unionistes l'on puisse obtenir des subventions permettant de faciliter cette tâche temporaire et de lui donner ainsi la marque du grand intérêt national qu'elle comporte.

4° Que ces échanges puissent se développer non seulement sur la scène, mais par tous les moyens de divulgation et d'expansion théâtrale :

cours, conférences, presse

5° que le Comité International de la Société Universelle du théâtre préside dans la mesure du possible au choix des pièces et des adaptateurs, en accordant son estampille aux œuvres dont elle aura constaté la valeur artistique ; que ce Comité se

mette à la disposition des Auteurs et des Directeurs pour leur procurer tous renseignements utiles, étant donné que, ce faisant, il ne portera nulle atteinte aux prérogatives des groupements déjà existants (Sociétés d'Auteurs, de Directeurs, etc.).

Que l'urgence soit votée concernant cette dernière proposition.

Ce qu'il faut pour aboutir, c'est avoir la foi et de la bonne volonté. Douter des efforts de la « Société Universelle du Théâtre » serait la négation de son existence. Et cela n'est pas possible.

Souhaitons que mon rapport puisse aider à la réalisation de l'un des gestes les plus généreux par lequel notre Société pourrait affirmer ses principes.

M. Giordani (Italie) développe à son tour de substantielles idées sur les échanges internationaux d'œuvres dramatiques.

Et M. Mauprey (France) lit sur les relations internationales dans l'art des spectacles une intervention succincte de M. Firmin Gémier.

Il lit également une brève notice de Mme Paulette Pax directrice du Théâtre de l'Œuvre à Paris. Dans ce document Mme Pax met son théâtre au service de toutes les manifestations artistiques qui pourront entretenir les liens d'amitié entre les nations.

M. Melchiorri (Italie) donne lecture de son rapport sur :

LA RÉGLEMENTATION DE LA CLOTURE DES FRONTIÈRES AU PERSONNEL ARTISTIQUE

Les divers pays européens, dans le but d'assurer la protection de leur propre personnel artistique, ont promulgué des dispositions tendant à limiter le travail du personnel artistique étranger.

L'Italie est le seul pays en Europe dans lequel les artistes étrangers peuvent entrer et séjourner sans aucune restriction et sans accomplir de formalités spéciales.

En Italie, tous les artistes étrangers jouissent d'un régime de parfaite égalité par rapport aux artistes italiens : les Bureaux de Placement des Syndicats Fascistes inscrivent sur leurs listes les artistes étrangers à la recherche d'un emploi et pourvoient à leur placement auprès des entreprises théâtrales italiennes. Ces mêmes Syndicats Fascistes interviennent, le cas échéant, lorsqu'il s'agit de protéger les intérêts des artistes étrangers et de les défendre lorsque les contrats qu'ils ont signés ne sont pas respectés par les entreprises où ils travaillent.

Il nous semble donc opportun de profiter du fait de la convocation du VI^{ème} Congrès de la Société Universelle du Théâtre dans la Ville de Rome, mère de tous les principes de liberté et de justice, pour parler de la nécessité d'une réglementation de la clôture des frontières nationales au personnel artistique.

Permettez-moi de vous entretenir d'abord sur les mesures que divers pays ont adoptées pour la limitation du travail des artistes étrangers :

Le Gouvernement de Lettonie a interdit toute activité du personnel artistique étranger sur son territoire.

En Grande-Bretagne, le Ministère du Travail a mis à l'étude la promulgation de certaines mesures qui, en pratique, se résoudront en la clôture des frontières anglaises aux artistes étrangers, à l'exception peut-être de quelques-uns parmi les plus célèbres.

En Grèce, le Ministère des Affaires Intérieures, par sa délibération du 25 avril 1931, a interdit l'exercice de leur profession aux artistes étrangers, chanteurs et professeurs de Conservatoire et des artistes de renommée mondiale, invités à donner des concerts.

En ce qui concerne les autres Pays, l'admission sur leurs territoires du personnel artistique étranger est subordonnée à l'autorisation préliminaire des autorités politiques et syndica-

les, qui concèdent un permis de travail ou de séjour pour une période de temps limitée. On a observé toutefois, surtout dernièrement, une nouvelle rigueur dans la concession de semblables documents et on a pu constater, en outre, des cas d'arrêt à la frontière, d'artistes déjà en possession de contrats régulièrement signés avec des entreprises théâtrales.

En France, tandis que le Gouvernement procède à l'élaboration d'une nouvelle loi pour la limitation du nombre de la main-d'œuvre étrangère, les plus grandes Associations Syndicales du Spectacle se sont réunies pour étudier ce problème et ont fait parvenir aux autorités compétentes leurs vœux afin que soit limité à 10 % le nombre du personnel artistique, technique et manuel dans les entreprises de spectacle et que les prorogations nécessaires des permis ne soient pas accordées sans l'avis favorable des Associations Syndicales.

Ainsi qu'on le voit, seul le Gouvernement Italien et les Associations syndicales italiennes, malgré la crise qui sévit aussi dans notre industrie du spectacle, maintiennent un traitement d'égalité absolue en ce qui concerne les artistes italiens et étrangers.

Il est toutefois évident que l'Italie, en voyant se fermer les frontières des autres pays devant ses artistes à un moment où ces derniers ne peuvent pas trouver facilement un emploi dans leur Patrie, se verra obligée de promulguer des mesures de restriction en ce qui concerne le travail du personnel artistique étranger sur son territoire.

Pour conclure, nous faisons observer qu'une nécessité s'impose d'une entente entre les divers pays européens dans le but de réglementer et d'unifier le régime auquel est soumis le travail du personnel artistique étranger.

Une semblable initiative pourrait être prise par la Société Universelle du Théâtre, sous les auspices du Bureau International du Travail.

C'est cette proposition que je sou mets à la délibération du VI^{ème} Congrès de la Société Universelle du Théâtre dans l'espoir qu'il vaudra bien l'approuver.

M. Charles MÉRÉ, Président. — Messieurs, les Auteurs français applaudissent le rapport de M. Melchiorri. Je suis obligé d'apporter à ce rapport une petite modification et de dire que parmi les plus grandes associations syndicales du spectacle qui ont émis le vœu que soit limité à 10 % le personnel étranger qui pourrait être employé par les entreprises françaises, ne figure pas la Société des Auteurs et Compositeurs. Si on lui demande son avis, elle sera hostile à une limitation rigoureuse et peut-être à toute limitation.

M. Nicolas DE PIRRO. — On pourrait discuter immédiatement sur cette question.

M. Charles MÉRÉ, Président. — Je crois qu'il faut remettre la suite de cette discussion à demain ; demain sera ici le représentant officiel de l'Union Française des Artistes ; par conséquent, nous pourrions aborder cette question dans toute son ampleur.

M^{me} Guitta Lenart (Autriche) lit un rapport sur :

LA SITUATION DU THÉÂTRE EN AUTRICHE

D'abord, merci pour votre cordialité et salut à la radiuse Italie de la part de l'Autriche.

En premier lieu, une précision tout à fait courte sur la triste situation du Théâtre en Autriche. Ce n'est pas le manque d'intérêt, mais le véritable appauvrissement matériel qui rend cette crise générale particulièrement grave pour le Théâtre dans la capitale de l'Autriche, où l'on a dû fermer plusieurs anciens et fameux théâtres si chers aux Viennois à cause de la part importante qu'ils ont eue jadis dans l'histoire artistique et culturelle de cette ville, qu'on avait surnommée « Ville de Théâtre » « Ville de Musique ».

Dans les villes de province, trois théâtres seulement continuent à travailler. Mais les théâtres de villes importantes ont disparu. Les efforts de l'Union des Théâtres d'Autriche et de l'Union des Directeurs n'ont pas réussi à obtenir une

subvention pour la province ni du Gouvernement central, ni des Gouvernements régionaux.

Récemment, l'Union Autrichienne a entrepris de créer un fonds permanent avec le concours matériel de la Radio, qui réussirait à ressusciter les théâtres de province et appuierait aussi les deux grands théâtres si fameux par leurs glorieuses traditions : Le Bouffe-Théâtre et l'Opéra de l'Etat, qui doivent lutter quotidiennement contre le déficit et qui travaillent sous la menace permanente de fermeture. C'est le Bouffe qui a le mieux résisté à la tempête, sous une direction habile et intelligente.

Il est évident que les concerts souffrent du même malaise.

Pourtant, la Musique, et surtout la musique de chambre, de proportion plus modeste, mais si noble et humaine, serait un moyen idéal d'échanges artistiques et de rapprochement compréhensif entre les peuples. Elle est déjà internationale parce que moins limitée par la différence des langues.

La Section Autrichienne de la S. U. D. T. se propose donc d'inscrire à son programme l'encouragement des concerts. C'est dans les écoles mêmes qu'ils faudrait commencer à éduquer un nouveau futur public plus cultivé et compréhensif.

On y devrait tenir de vraies conférences sur l'histoire de la musique, sur les plus importants musiciens, et surtout illustrer ces conférences de nombreux exemples, par des artistes intelligents. A défaut de ceux-ci, on y pourrait suppléer avec des disques.

De nombreuses auditions de chansons populaires, surtout de celles qui sont l'expression plus sincère et immédiate de l'âme artistique des peuples, devraient être illustrées par la projection cinématographique, montrant les paysages où naquirent ces chansons, les coutumes, les fêtes, les danses, les habitations et les industries de leurs régions.

Pensez, par exemple, à une telle représentation de l'Ecosse, de la Sardaigne, de la Corse, des Pyrénées, de la Chine, etc...

Pour organiser un tel travail de propagande et d'éducation, on devrait former dans chaque pays, et sous l'égide de la Société Universelle du Théâtre, des troupes qui s'occuperaient de la diffusion de la musique de chambre dans les écoles. Il faudrait attirer un public plus vaste par un programme plus varié, mais de pure et sûre valeur artistique. On présenterait, dans une espèce de théâtre intime, quasi-expérimental, de petits opéras d'un ou deux actes, avec peu de personnages, de petits orchestres scénographiques synthétiques.

Le théâtre de concert, dont je viens d'esquisser le programme offrirait des possibilités nouvelles pour toutes sortes de tentatives aux metteurs en scène et compositeurs modernes, qui donneraient des œuvres par des moyens modestes et point trop coûteux.

Avant la guerre, j'avais organisé une vraie coopération avec quelques autres artistes de bonne volonté et enthousiastes de la bonne cause, sur la base coopérative. La petite compagnie était composée d'un quatuor, d'un pianiste et de quatre chanteurs. Dès qu'on avait besoin d'un orchestre de chambre, on ajoutait un second quatuor et divers autres instruments. L'idée avait tellement plu que nous avions un nombre suffisant d'abonnés.

En attendant, le Groupe autrichien de la Société Universelle du Théâtre, malgré ses moyens, réduits, a récemment organisé deux belles fêtes éducatives.

Si la petite Autriche est appauvrie, les énergies intellectuelles y sont encore actives et constituent aujourd'hui son plus haut patrimoine, par lequel elle espère pouvoir tenir une place digne parmi les nations plus grandes et plus puissantes. (Applaudissements)

M. A. G. Bragaglia (Italie) lit un rapport sur :

L'ORGANISATION D'UN MOUVEMENT DE PROPAGANDE POUR DES FORMES NOUVELLES DES ARTS DU THÉÂTRE

La victoire n'a pas encore couronné les efforts entrepris par les techniciens de la mise en scène, pour accélérer le pas

du théâtre vieux et respectable dans la voie qu'il suit à côté du cinéma jeune et agile. Le rythme de la représentation théâtrale, à l'époque du Cinéma, constitue selon l'impression des personnes les plus sensibles, la raison de ses déboires éventuels. Si l'on admet que la substance de son rythme intérieur est constituée par la représentation des faits et passions humaines concernant les problèmes sociaux actuels, on doit considérer comme certain que son rythme extérieur accéléré constituera ses bases matérielles et que les ressources techniques assureront au vieillard les moyens de sa prompte et heureuse résurrection.

Mais ces arts du théâtre, mis au point actuellement à l'aide de la technique nouvelle, pour fournir des moyens nouveaux à la poésie et de nouvelles expressions à la vie des personnages, ne doivent pas rester dans leur domaine d'origine expérimentale, comme s'ils étaient de bizarres recherches stériles. Les conceptions nouvelles et les inventions de la technique doivent se propager surtout parmi les personnes appartenant au Théâtre, c'est-à-dire parmi ceux qui s'y intéressent le moins à cause du « jemenfichisme » et d'un faux sentiment de supériorité vis-à-vis du prochain, si répandus dans ce milieu. Ce sont surtout les écrivains qui doivent se pénétrer des nouvelles possibilités et réalisations techniques à employer dans leurs œuvres, en les concevant en vue de ces nouvelles possibilités techniques acquises. Les pièces de théâtre anciennes et nouvelles, conçues en vue des systèmes anciens et représentées à l'aide de systèmes techniques modernes, ne seront jamais autre chose que des *arrangements*, des *adaptations*.

Les nouvelles techniques déterminent les nouvelles esthétiques : le moyen pratique naît toujours le premier et c'est par lui, c'est à-dire se basant sur lui que la poésie crée, en second lieu. Nous savons tous que l'origine des trois Unités d'Aristote remonte à un fait pratique, réel.

Mais les poètes font fi de la technique, tout comme des compositeurs qui mépriseraient l'instrumentation ; souvent ceux qui, d'en haut, dirigent les choses du théâtre, sont loin de connaître les conditions actuelles de leur administré, et se trouvent par conséquent dans l'impossibilité de l'arrêter sur la mauvaise pente.

Les constructeurs de théâtres — et nous le savons par suite d'expériences amères — s'occupent beaucoup plus de l'aspect de la salle de spectacle et de la façade de l'édifice que de l'aménagement de la scène qui, cependant, constitue la partie principale, le cœur de chaque théâtre. Nous n'insisterons pas sur la position de ces « impresarii » qui ne pensent qu'au présent et se désintéressent avec une inconscience brutale, de tout problème technique qui, momentanément, pourrait leur coûter de l'argent.

Nous considérons comme un de nos premiers devoirs, — vu que nous nous occupons du sort de la noble institution du théâtre à cette époque de basses concurrences —, d'élaborer un programme systématique de propagande pour la diffusion, surtout auprès des auteurs dramatiques, des connaissances concernant les progrès techniques que l'ingéniosité des inventeurs met à leur disposition dans les domaines de tous les arts ayant trait au théâtre.

C'est pour cette raison que je proposerai que soit nommée une Commission de Techniciens des Arts, collaborant avec le Théâtre. Cette Commission serait chargée de la rédaction d'un programme annuel de propagande, dont l'expression intrinsèque serait une Exposition, contenant des exemples de solutions littéraires, d'applications musicales et architectoniques, des dispositifs mécaniques et lumineux, capables de transformer les bases mêmes de l'art théâtral, si différent du cinéma, de lui donner une nouvelle expression extrinsèque, une conception nouvelle, telle que le public la désire, c'est-à-dire anticinématographique par excellence, mais, en même temps, capable de faire la concurrence au cinéma par le rythme de ses représentations.

C'est pour cette raison que je prie la Société Universelle du Théâtre d'assumer le patronage de cette initiative et d'en favoriser la réalisation, surtout dans les milieux suivants : —

le monde politique qui, d'en haut, imprime sa direction au théâtre officiel, et le monde littéraire, qui produit encore des pièces conçues selon les idées anciennes. Ce sont deux mondes qui sont responsables de l'état d'infériorité, dans lequel le noble art dramatique se débat, — état de véritable paralysie si on le compare avec l'agilité et le dynamisme illimités du Cinéma.

M. J. R. Quignon (France) présente un rapport sur :

L'ORGANISATION D'UNE EXPOSITION DES ARTS DU THÉÂTRE

Chaque année, lorsque se clôt le Congrès de la Société Universelle du Théâtre, en quittant l'assemblée avec les plus agréables souvenirs, l'on emporte en soi l'impression profonde d'une union plus affermie, et, grandie en son cœur, s'il se peut, l'assurance que le Théâtre doit être chaque jour davantage la magnifique source d'intelligence et de beauté où viennent puiser les peuples...

Or, des meilleurs moyens de connaître mieux nos mutuels travaux, il n'en est pas de plus direct, de plus efficace pour ce que l'on peut se permettre de nommer les Arts et les Métiers du Théâtre, que la formule « Exposition ».

Certes, la chose est loin d'être nouvelle et c'est même une raison de plus pour, s'appuyant sur de brillants antécédents, en affirmer davantage la réelle utilité et l'incontestable attrait.

En effet, à ce sujet, en dehors des importantes manifestations de Magdebourg, de Francfort, de Barcelone, et coïncidant avec le Congrès de 1930, il faut citer la si intéressante « *Theatergeschichtliche Ausstellung* ».

Puis, les expositions de ce genre organisées à Paris, au Musée Carnavalet, à la Bibliothèque Nationale, dans les sections particulières de différents Salons, etc...

D'autre part, il convient de souligner des efforts témoignant de l'opinion très favorable de la critique. Exemple qui nous est d'ailleurs donné au sein même de l'Union de notre pays, par une personnalité telle que M. René Chavance, qui, en particulier, s'est vivement attaché à pareille œuvre.

Donc, nous proposons essentiellement qu'une exposition des Arts du théâtre ait lieu chaque année dans la ville où se tient le Congrès, et bien entendu en même temps que celui-ci. Exposition locale à laquelle serait adjointe une section d'Exposants des autres pays.

De multiples considérations seraient à retenir sur un pareil sujet, et les raisons qui militent en faveur d'une semblable organisation sont nombreuses et péremptoires.

Ici une parenthèse doit s'ouvrir pour répondre d'avance à une question qui va être certainement posée : il n'est pas difficile d'apporter avec soi, pour les délégués des diverses Unions, les quelques documents qui puissent suffire à contribuer à l'enrichissement de cette Section internationale.

Et sans ajouter ironiquement qu'il tient déjà beaucoup de talent dans une malle, il n'est pas erroné de certifier que des affiches, des plans, des maquettes de décors et de costumes, des échantillons de tissus, des photos, ne sont pas un bagage bien gênant, ni dispendieux.

Pas plus que ne peuvent être très importants les frais d'organisation : car, n'oublions pas que par définition même cette Exposition doit être une véritable manifestation d'atelier, et comme telle — sous cette modeste étiquette — c'est là un élément primordial de compréhension mutuelle, d'union dans la poursuite d'un idéal de travail.

Le simple exposé qui va suivre n'a d'autre ambition que de servir d'armature aux idées et suggestions de tous... Et voici déjà n'est-ce pas, le travail de collaboration étroite qui commence...

AVANT PROJET

PLAN D'ÉTUDE POUR ORGANISATION.

1^o — Dans le pays où a lieu le Congrès :

Section locale ;

Groupement des Exposants par les soins d'une Commission

fournie par les sections intéressées et sous le contrôle du Comité Directeur de l'Union ;

Appel par voie de presse et appel direct aux Exposants éventuels ;

Recherche d'un emplacement favorable à l'Exposition, conjointement avec la recherche des salles de réunions ;

Elaboration du règlement local ;

Assurances. Invitations. Installation. Placement.

2^o — *Dans chaque pays, et pour la Section Internationale :*

Groupement des Exposants par les soins d'une Commission fournie par le Comité Directeur de chaque Union Nationale ;

Appel par voie de presse ;

Groupement et envoi des éléments ;

Envoi en temps voulu à la Section locale organisatrice des renseignements comportant les listes d'objets et les surfaces requises pour leur exposition ;

(Exclusion des documents encombrants ou fragiles, de cadres, glaces, de façon à ne faire qu'un ou deux colis (assurances) ;

Nécessité pour les deux sections de réduire au minimum les cotisations.

AVANT PROJET

D'EXPOSITION ANNUELLE D'ART THÉÂTRAL DE LA S. U. D. T.

Subdivision en Classes

Souvenirs et documents d'histoire du théâtre local ;

Curiosités, manuscrits ;

Presse théâtrale.

Esquisses et maquettes de décors ;

Maquettes de costumes ;

Costumes et accessoires ;

Echantillons de tissus ;

Echantillons de matières colorantes, procédés nouveaux ;

Affiches et maquettes d'affiches ;

Programmes et impressions ;

Photos.

Documents de mise en scène.

Plans de machinerie ; Dispositifs mécaniques ;

Appareils divers et accessoires de machinerie.

Lumière. Plans et appareils.

M. André Mauprey (France) lit un rapport sur :

LES ÉCHANGES DE PIÈCES, LES ADAPTATIONS — LES DROITS ET LES DEVOIRS DE L'ADAPTATEUR ET DU METTEUR EN SCÈNE

Depuis un certain temps, les circonstances, mes aspirations aussi, m'ont amené à adapter à la scène française différentes pièces italiennes, allemandes et américaines. Je devrais même ajouter que les buts de la S. U. D. T. m'y avaient également incité.

L'on voudra bien m'excuser de commencer ce rapport par quelques phrases ayant l'allure d'un plaidoyer pro domo. Elles seront très courtes et auront de plus l'excuse de ne pas s'appliquer à moi seulement, mais à tous les adaptateurs.

Cette profession n'est pas ce qu'un vain peuple pense et je

sais, hélas, que parmi ce peuple qui représente l'Opinion Publique si néfaste à Orphée, ont pris place quelques intellectuels. On croit que l'adaptateur n'est qu'un traducteur ou, comme l'a dit notre cher Tristan Bernard, un marchand de pièces. Quelle erreur ! Il m'est arrivé de travailler sur une adaptation bien plus que je ne l'eusse fait sur une pièce originale.

Lorsque l'on se trouve devant la traduction littérale d'une pièce, ou même quand on la lit dans le texte, on se sent pris d'un découragement profond ; l'on se dit : « Alors, il va falloir faire comprendre cela au public de mon pays ? ». Notez bien que la beauté de l'œuvre n'a rien à voir avec cette constatation.

Il s'agit d'une question d'ambiance, d'état d'esprit ou pour employer un terme allemand, difficile à... adapter à une autre langue, il s'agit de Stimmung.

Pour parvenir à un résultat heureux, il faut non pas traduire, mais écrire à nouveau chaque réplique. Malgré soi, l'on suit le texte et l'on est tout étonné de constater en se relisant que certaines phrases ont conservé le tour de la langue originale de l'œuvre.

Que de plaisanteries, de jeux de mots, d'expressions locales ne sont pas traduisibles ! Il faut le plus souvent trouver, non des traductions, mais des équivalences. Bien plus, il est des scènes qui, tout bien acceptées dans un pays, ne le sont pas dans un autre. Le public grave et patient de l'Europe Centrale supporte de longues controverses philosophiques ou politiques qui impatienteraient rapidement un auditoire français. Je pourrais multiplier les exemples.

Mais ceux que je viens de citer suffisent à vous prouver combien délicate est la tâche de l'adaptateur, et l'on conçoit dès lors que celui-ci doit être un auteur dramatique. Faute de quoi, il ne serait pas un adaptateur, mais un traducteur.

Les auteurs dont les pièces sont jouées dans d'autres pays que le leur doivent se pénétrer de cette idée, car je ne connais pas d'exemple de pièce simplement traduite ayant remporté un succès. J'en sais par contre dont l'échec est dû à une mauvaise traduction.

Souvent aussi à une mauvaise adaptation.

Tâche délicate, vous disais-je. Bien certainement. Car il faut adapter sans trahir.

Parfois, cette nécessité engendre entre l'auteur original et l'adaptateur de sévères discussions. Certains auteurs — ils sont rares heureusement — ne conçoivent pas de changements possibles à leurs pièces. D'autres, au contraire, laissent toute latitude à leurs traducteurs.

Mais dans ce cas, il ne faut pas abuser de cette liberté. Il faut s'efforcer de pénétrer la pensée du dramaturge et de n'y rien changer, même si l'on est parfois obligé de la présenter sous une forme nouvelle.

Lorsque l'adaptateur est un véritable auteur dramatique, nulle trahison n'est à craindre.

Seulement à côté de lui, il y a le metteur en scène. La tâche de ce dernier n'est ni moins ardue ni moins compliquée que celle de l'adaptateur.

En ce qui concerne la mise en scène, il faut considérer qu'il y a deux sortes de pièces étrangères : celles dans lesquelles on a conservé l'ambiance du pays d'origine et celles que l'adaptateur a voulu.... naturaliser. Je ne trouve pas d'autre mot.

À la première catégorie — c'est la plus nombreuse — appartiennent les œuvres sérieuses, littéraires, philosophiques ou sociales. L'atmosphère du pays d'origine y doit être conservée. En ce cas, le metteur en scène a tort lorsqu'il veut, à tout prix, chercher une présentation scénique différente de celle de la création. Neuf fois sur dix, il tombe à côté.

En ce qui concerne la seconde catégorie, l'inconvénient est moindre. Il s'agit, en l'espèce, de comédies légères, d'opérettes destinées à un public moyen dont il convient de ne point trop changer les habitudes. Ces œuvres-là gagnent à être naturalisées sous peine de ressembler à des reconstitutions.

Je reviens à la première catégorie de pièces qui est la plus importante à tous les points de vue, et dont l'échange entre nations constitue l'un des buts les plus précieux de la S. U. D. T.

Ces œuvres-là ne sont point seulement des monnaies d'échange destinées à entretenir les bonnes relations entre les pays. C'est grâce à elles que les peuples doivent apprendre à se connaître. Leur génie, leurs usages, leur musique, leur état d'esprit, doivent y apparaître sous un jour vrai. Or, vous le savez, c'est là que le metteur en scène intervient. L'ambiance créée par un décor, l'attitude et l'intonation des interprètes peuvent tout désaxer.

Je signale sans y insister le metteur en scène qui se permet de changer le texte d'une pièce. Le cas est trop rare pour que je m'y arrête. Mais en dehors de cela, il est malheureusement possible de bouleverser une pièce avec une mise en scène mal appropriée.

Le fait s'est produit en ce qui concerne non seulement des auteurs vivants, mais aussi des chefs-d'œuvre auxquels le seul titre aurait dû donner droit au respect.

Que dire par exemple des *Contes d'Hoffman* dans lesquels on a introduit des airs n'appartenant pas à la partition, et dont on a même changé le scénario ? Que l'on modernise au point de vue décoratif les œuvres de Molière ou de Shakespeare, passe encore ! Mais qu'on fasse interpréter les œuvres de ces grands classiques par des acteurs en veston ou que l'on prête à Molière des idées funèbres qu'il n'a jamais eues, qu'il n'a jamais surtout voulu introduire dans ses pièces, non !... Halte-là !

Pour ce qui est des auteurs vivants, il est une manière bien simple de procéder pour les adaptateurs aussi bien que pour les metteurs en scène : c'est de les interroger. Bien souvent j'ai compris l'idée secrète d'un auteur en causant de lui. Il ne m'a fallu ensuite que la traduire, l'énoncer en français, avec des mots équivalents et non pas ceux qu'une traduction superficielle aurait pu me suggérer.

Il arrive aussi qu'une adaptation prend les allures d'une véritable collaboration entre l'écrivain original et le traducteur, le premier exposant ses intentions profondes, le second l'aidant à les exprimer. L'œuvre transplantée avec ces garanties, possède en elle toutes les chances de succès.

Le metteur en scène n'a alors qu'un seul devoir : celui d'adapter à son tour en tenant compte des directives de l'auteur et de la manière de jouer des artistes de son pays.

Le Décorateur lui-même doit s'inspirer fortement des indications scéniques portées sur le manuscrit. Si l'adaptateur a conservé le milieu d'action scénique du pays d'origine, le peintre devra se renseigner sur place. C'est à lui qu'il incombera de donner à la présentation la couleur locale, avec exactitude.

Mes conclusions ?

Je viens de les faire pressentir dans tout ce qui précède.

Elles se rattachent à l'un des débuts les plus précieux de la S. U. D. T. et se résument en deux mots : se connaître. Cela seul répondrait à ceux qui nient l'utilité de nos Congrès.

En qualité d'auteur, j'émet le vœu que ces rencontres soient de plus en plus fréquentes.

On a dit souvent que les Sociétés d'Auteurs suffisaient pour cela ! Eh bien non ! Mes confrères ici présents le savent : les Cartels dont l'utilité est incontestable et le labeur fécond ne réunissent qu'un tout petit nombre d'auteurs et de compositeurs. La S. U. D. T. qui ne limite pas le nombre de ses délégués, peut souvent provoquer des rencontres amicales où naissent de fructueuses collaborations. Il ne faut pour cela qu'une activité plus grande des Unions Nationales. Elle se produira, j'en suis sûr.

Rencontrons-nous à Rome, à Berlin, Paris, Vienne, Londres, Bruxelles, Bucarest, dans toutes les capitales enfin. Fêtons les personnalités théâtrales qui partout nous rendront visite. Toute occasion sera bonne.

Que ces rendez-vous engendrent les grandes et belles col-

laborations. Tel est le vœu que je forme en manière d'épilogue, et qui rencontrera, j'en suis sûr l'approbation de tous ceux dont l'Art du Théâtre est la grande Patrie spirituelle.

Séance

du Mercredi matin 27 Avril 1932

Présidence de

M. Gino PIERANTONI

M. Gino PIERANTONI, Président. — Mesdames, Messieurs, je vais vous donner lecture des télégrammes que nous envoyons à M. Gémier et à M. Reding :

« M. Gémier. Congrès Société Universelle du Théâtre affecté votre absence exprime vœux fervents pour votre prompt guérison. »

« M. Reding. VI^e Congrès vous adresse salut, vous remercie nouvelle fondation Union Belge et proposition Congrès Bruxelles 1935 ».

M. Douarche (France) développe l'idée de fêtes publiques à organiser pour la propagande en faveur des grands vignobles.

En Italie, on a déjà magnifiquement organisé de ces fêtes avec défilés de chars, avec danses, avec représentations théâtrales, etc..., à l'occasion de la Fête du Raisin qui a lieu chaque année, en Italie, depuis deux ans, à la fin de septembre, dans les plus petits villages comme dans les plus grandes villes. Le résultat le voici : pendant cette seule journée de la Fête du Raisin, on a consommé, en 1930, 14 millions de kilos de raisin, et, en 1931, 26 millions de kilos. Par conséquent, plus la propagande artistique et théâtrale s'accroît en faveur de la grappe, plus le triomphe est grand, et les résultats sont inscrits dans les chiffres que je viens de vous donner.

Dans d'autres pays d'ailleurs, on fait des efforts du même genre pour associer le théâtre à la vigne et au vin. En Allemagne, j'ai assisté l'an dernier, à Oppenheim, à la fête des tonneliers, donnée sur la place publique du village, qui a gardé dans ses moindres détails son cachet moyenâgeux. Le succès de cette petite fête populaire, accompagnée de chants et de danses, a été immense : l'influence a été énorme et l'affluence aussi : plus de 2.000 personnes se pressaient sur la place publique d'Oppenheim et tous les invités buvaient du vin.

En Suisse, tous les cinq ans, la fête des vigneronns de Vevey attire les gens non seulement du pays mais du monde entier, tellement la réalisation artistique est parfaite et tellement la manifestation est belle. C'est une chose de tout premier ordre qui fait de la propagande non seulement en faveur de la vigne et du raisin, mais aussi en faveur des manifestations théâtrales et artistiques et également en faveur du tourisme et de l'hôtellerie. Toutes ces branches se trouvent associées.

En Alsace, en Espagne, au Portugal, en Roumanie, en Grèce, dans tous les pays de la vigne et du vin, j'ai assisté à des spectacles, tous réussis, ayant pour but de glorifier la vin.

En France — et vous me permettrez de citer ce fait en terminant, car il vous montrera comment nous essayons de nous diriger dans cette voie — vient de se constituer, au mois de décembre dernier, sur l'initiative de M. André Tardieu, alors Ministre de l'Agriculture, un Comité National de propagande pour le vin qui dispose, à l'heure actuelle, de cinq millions de francs et qui disposera, d'ici la fin de l'année, de sommes plus considérables encore. Sur cette somme, j'ai formé personnellement une demande pour qu'une subvention soit attribuée à une troupe théâtrale qui, partant de Bordeaux au début de juillet prochain, ira par tous les théâtres de plein air de verdure de nos Pyrénées et de nos vieilles cités du Languedoc et de Provence, donner une représentation, toujours avec le vin et le raisin comme thème.

Cette troupe ambulante, qui sera grossie des masses chorales et des danseurs ou danseuses de la région en costumes du pays, terminera ses manifestations par une représentation grandiose dans les arènes de Béziers en pleines vendanges.

M. Gino PIERANTONI, Président. — J'ai le plaisir de vous annoncer que M. Séverin vice-président de l'Union française des Artistes et M. Melchiorre Melchiorri se sont mis d'accord pour formuler le vœu suivant relatif à une question qui a été abordée hier :

« Le VI^e Congrès International de la S. U. D. T., après avoir examiné la situation qui s'est vérifiée dans les différents pays en ce qui concerne les conditions du travail du personnel artistique étranger, considère qu'une entente est nécessaire entre les divers pays dans le but de réglementer et d'unifier le régime auquel est soumis le travail du personnel artistique étranger, et charge la présidence de la Société Universelle du Théâtre de prendre les accords opportuns afin que cet état de choses soit pris en considération et que soit résolu d'un commun accord et dans le meilleur mode possible le problème des conditions du travail du personnel artistique étranger ».

La parole est à M. Marinetti, sur la publication d'une revue et d'un annuaire internationaux.

M. MARINETTI (Italie). — Mesdames, Messieurs, le caractère vraiment pratique et réalisateur du débat auquel nous assistons depuis hier m'a donné la sensation exacte de l'importance du projet que je vais exposer.

Je crois que, pour favoriser tous les problèmes qui sont en jeu et qui nous tiennent à cœur, il faudrait arriver à la publication d'un bulletin de la Société Universelle du Théâtre, bulletin qui, à mon avis, ne serait pas une chose d'une importance relative, mais d'une importance capitale, s'il est réalisé suivant mes conceptions et mes idées personnelles.

A mon avis, une revue de luxe serait inutile et lourde. Je crois qu'il faudrait un bulletin mensuel qui puisse, en quelque sorte, résumer tout le mouvement du Théâtre mondial et exposer ce mouvement dans les langues de tous les pays. Chaque pays aurait dans le Comité de rédaction, un représentant ou ses représentants ; il aurait aussi dans le bulletin, la place correspondante à sa participation aux frais.

Il faudra être très synthétique. Il sera très intéressant de lire, sous la signature des illustres écrivains et des illustres metteurs en scène que nous avons ici, trente, quarante ou cinquante lignes tout au plus donnant un résumé synthétique de ce qu'ils ont fait, de ce qu'ils se proposent de faire au point de vue soit des problèmes idéologiques, soit des problèmes techniques, soit même des problèmes économiques du Théâtre. Tout ceci sera exposé rapidement et chaque pays aura sa place à lui dans la revue.

Ce bulletin serait très utile en ce qui concerne la mise en scène, parce qu'il serait possible, sans de grandes pages illustrées, mais avec des plans, des schémas, de donner une idée de tout ce qui se rapporte au développement du plateau, de la scène et de tous les perfectionnements que peuvent proposer les illustres metteurs en scène que nous avons dans notre entourage.

Il faut que ce soit un bulletin mondial. Par exemple, il serait très intéressant d'avoir dix lignes de M. Pirandello, dix lignes de C. Vildrac, dix lignes d'un technicien de la mise en scène. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait dix pages : dix lignes suffiraient, dont la signature garantirait la compétence.

Mais il y a une chose plus importante : il faudrait que, dans la direction, les membres des différents théâtres soient d'une très grande neutralité, parce qu'il faut un bulletin international dont soit, avant tout, exclue la politique.

Il faudra également écarter des conceptions trop étroites au point de vue Art, c'est-à-dire qu'il faudra écarter les exclusivistes. Il faudra que chacun se dise : « Je vois le théâtre comme un grand éventail de spiritualité mondiale de tout ce qui se fait, depuis la tradition jusqu'à l'avant-garde, jusqu'aux formes les plus osées, jusqu'au futurisme le plus extrémiste. » Il ne faudra pas que, dans la direction, on dise : « Je ne m'oc-

cupe pas de la mise en scène de M. Un Tel parce que c'est fou, parce que c'est excessif. » Il faut présenter l'éventail complet des forces qui travaillent à l'Art du Théâtre dans un sens de neutralité absolue du point de vue idéologique de la part de la direction.

Il faudra exclure la politique, les vues trop étroites, les vues trop réactionnaires, mettre en avant surtout le principe de l'évolution continuelle du Théâtre et de ces problèmes qui exigent un échange rapide et un échange synthétique. (Applaudissements)

M. MAUPREY (France). — Je remercie notre ami Marinetti de l'idée qu'il vient d'exposer. Il y a longtemps que nous l'avions eue. Nous lui demandons simplement si l'on peut ajouter ceci : c'est qu'un rédacteur pour chaque nation soit chargé de nous indiquer, sous une forme réduite — il s'agit d'une revue synthétique mondiale — le mouvement théâtral de chacune des nations adhérentes, c'est-à-dire la liste des pièces qui, dans le mois, ont été jouées avec, si possible, une analyse extrêmement brève, en quatre lignes, de chacune de ces pièces.

M. MARINETTI. — Il y a une chose importante que j'ai oubliée : c'est que ce bulletin sera rédigé en toutes les langues, mais il comportera un résumé global en français.

M. MAUPREY (France) Je pose trois questions qui sont : 1°) lieu de publication ? 2°) forme du journal ? 3°) frais de publication ?

M. Gino PIERANTONI, Président. — En ce qui concerne les frais, je me permettrai de proposer que le bulletin ne paraisse que tous les deux mois.

M. Charles VILDRAC, (France) — Tout à l'heure, on parlait de publicité et de moyens de diffusion du bulletin. Je pense que, pour en augmenter l'intérêt pratique, on pourrait peut-être lui donner une valeur d'annuaire d'information individuelle entre les gens de Théâtre de tous les pays, et lui donner un caractère tel qu'un homme de théâtre d'Espagne ou de Paris attende ce bulletin pour y trouver des informations ou des demandes d'échange d'ouvrages.

Par exemple, nous sommes très mal informés sur ce qui se publie sur le théâtre de tous les pays. J'entends que, puisque ce serait un organe d'échange, on pourrait aussi échanger des renseignements pratiques tout à fait matériels en dehors des échanges d'idées.

M. Gino PIERANTONI, président. — Très juste !

M. Charles VILDRAC. — Ce serait un attrait de plus. Les gens s'abonneront pour avoir un certain nombre de renseignements qu'ils ne trouveront que là. (Applaudissements).

M. Gino PIERANTONI, Président. — Nous sommes d'accord sur la forme de la revue. Il y a une autre question qu'il faut résoudre : estimez-vous plus pratique de faire la publication tous les mois ou tous les deux mois?... Pour commencer, je proposerai que la publication n'ait lieu que tous les deux mois. Après, on verra.

M. PIRANDELLO. — Pour le Théâtre, c'est trop long !

M. MARINETTI. — Le Théâtre est une chose très rapide.

M. Gino PIERANTONI, Président. — Nous sommes d'accord sur la forme de la revue. Puisque S. E. Pirandello a dit trois mots, les seuls qu'il ait prononcés, je m'incline devant ce qu'il a dit et nous sommes d'accord pour que la publication ait lieu tous les mois.

M. de Pirro, d'accord avec M. Melchiorri, — les deux représentants des deux associations syndicales italiennes — diront aujourd'hui quel est le tantième que l'Italie pourra verser pour participer aux frais de la publication de la revue.

M. MAUPREY (France). — En ce qui concerne la participation de la France, je puis répondre que, jusqu'à présent, la France a été la seule à soutenir de ses deniers la publication de nos « Cahiers du Théâtre ». Je puis dire que la somme allouée aux « Cahiers du Théâtre » sera naturellement reportée sur la publication du bulletin mondial de la Société Universelle du Théâtre. (Applaudissements).

M. J-J BERNARD (France). — Il y a une question très importante qui est liée à la question des frais : c'est la question de la langue ou des langues.

M. MARINETTI. — Toutes les langues auront la place correspondant à leur participation aux frais. Le résumé sera en français.

M. MARINETTI. — Comme lieu de publication, on pourrait choisir entre Paris et Rome.

M. ARQUILLERE. — L'initiative part de Rome. C'est à Rome que doit se faire la publication,

M. MARINETTI. — Si vous voulez que ce soit Rome, nous en serons enchantés.

M. Gino PIERANTONI, Président. — Qu'en pense l'assemblée ?..

M. ARQUILLERE. — Il serait très bien que, toujours, lorsque, dans un Congrès, de belles questions sont posées par un pays, leur exécution revint à ce pays.

M. MARINETTI. L'assemblée décide-t-elle que ce soit Rome ?.. (Acclamations) Adopté !

M. Gino PIERANTONI, Président. — J'ai le plaisir d'annoncer que le Syndicat des Auteurs se rallie à la publication du Bulletin mensuel proposé par M. Marinetti et que, représenté par son illustre Président, il va contribuer aux frais de la publication (Applaudissements).

Séance du Mercredi après-midi 27 avril 1932

Présidence de

M. Charles MÉRÉ

M. Charles MÉRÉ, président. — Mesdames, Messieurs, la séance est ouverte.

Nous attendons la venue de S. E. Starace, Secrétaire du Parti National Fasciste, qui veut bien nous faire le grand honneur de venir nous parler de l'activité théâtrale en Italie.

En attendant, je vais donner la parole à M. Medgyes, qui va nous lire son rapport sur la « Mise en scène et la décoration moderne ».

LES MOYENS NOUVEAUX DE LA MISE EN SCÈNE,

(Economie, établissement de mesures conventionnelles internationales).

Dans l'histoire du théâtre, les arts plastiques ont toujours occupé une place importante. Tour à tour l'architecture, la sculpture et la peinture ont dominé le Théâtre Grec, la scène Romaine, et le plateau des XVIII^{me} et XIX^{me} siècles.

Des trois éléments, quel est le maître aujourd'hui ? C'est bien difficile à déterminer, car depuis le renouvellement de la mise en scène dans notre siècle, tous trois ont figuré côte à côte.

Le décor peint moderne triompha dans les Ballets Russes le décor plastique, dans le théâtre Reinhardt, Jessner ou Be-Geddes ; l'architecture, dans les efforts de Copeau et Dullin.

Il serait inutile de donner une préférence à l'un ou l'autre. Chacun peut se justifier ; chacun a ses avantages spéciaux et ses défauts.

Du point de vue esthétique, l'architecture et la sculpture sont sans doute les éléments principaux de la forme scénique. L'acteur est un personnage à trois dimensions qui tourne, marche, agit dans un espace de trois dimensions. L'entourer de toiles peintes de deux dimensions, c'est créer une contradiction optique.

Le décor peint est avantage par son prix de revient peu élevé, son transport facile et ses possibilités de changements

rapides si importants dans une grande partie du répertoire classique et moderne. Au Congrès de Hambourg, M. Hasait, éminent technicien de la scène, faisait un brillant exposé de la machinerie du théâtre moderne, dont le plus grand souci est de faciliter ces changements. En effet, dans les théâtres équipés avec scènes tournantes, glissantes et descendantes, les décors peints ne doivent plus exister.

Mon but sera de démontrer que le décor dans l'espace est réalisable aussi sur une scène sans machinerie moderne ; qu'en fin de compte, son prix de revient est moins élevé que celui du décor peint et que, avec des précautions et certains procédés, son transport et ses changements peuvent être opérés aussi facilement que ceux des toiles peintes, cintrées et roulées.

La solution idéale pour un véritable homme de théâtre serait de bâtir son théâtre à lui, dans un paysage urbain ou champêtre selon son désir d'expansion, sans être limité par les restrictions des lois, du terrain et des habitudes. Nous sommes loin de là. Essayons donc de découvrir les possibilités latentes de notre scène conventionnelle.

D'abord enlevons le rideau. En occupant sa place, le spectateur — s'il n'est pas en retard — aura le temps de contempler tranquillement l'ordre architectural des lieux où se déroulera l'action dramatique.

Il ne sera pas surpris par un décor inattendu ; son attention ne sera pas divisée par l'apparition simultanée d'une scène, belle ou laide, et le début d'une action ou d'un dialogue. Au contraire, il se familiarisera avec les beautés ou les particularités de la scène ; il se mettra doucement dans l'état d'âme prévu par les créateurs. Rien ne troublera l'entrée de l'acteur, ultime porteur des fardeaux du drame.

Qu'il me soit permis d'être modeste et d'avouer dès maintenant que le plus beau décor du monde ne vaut pas du point de vue dramatique, le jeu inspiré d'un grand acteur dirigé par un grand metteur en scène, dans une bonne pièce, même sur un plateau rudimentaire. Ce sont les éléments primordiaux du théâtre. Le décorateur ne crée que la structure d'acier, sur laquelle les mots et les gestes bâtiront le sang et la chair du drame complet.

Je préfère donc un décor unique pour chaque pièce, si ce n'est pas contre-indiqué par l'auteur.

Tout le monde sera d'accord pour penser qu'un décor unique, bien que construit et plastique, sera meilleur marché que les trois décors conventionnels de la même pièce. Le même cas se présentera avec le décor à éléments mobiles, mais permanents. Plateaux et colonnes, murs et piliers peuvent être regroupés rapidement et même à vue.

Si la scène est assez grande, des éléments nouveaux peuvent être ajoutés à chaque regroupement, sans trop surcharger le prix de revient, surtout s'il est possible d'employer certains morceaux dans plusieurs pièces. Là dedans, je vois le plus grand avantage économique du décor architectural. Avec un système de mesures conventionnelles, nous pouvons rapidement créer un fond de praticables et de formes plastiques, qui permettraient de composer diverses architectures abstraites ou réalistes.

Une réalisation exacte de ce principe est le « Wurfel-Bühne » de Hans Fritz, dont les éléments sont construits avec châssis en bois, recouverts de toile peinte. Ce sont surtout des cubes et leurs découpages en toutes les grandeurs se placent l'un sur l'autre comme les pièces d'une boîte de construction pour enfant.

Ce système est par trop rigide ; ces changements trop longs et trop compliqués pour satisfaire à nos intentions. En outre, les éléments sont trop fragiles ou trop lourds, et toujours d'un trop grand volume pour l'emménagement et pour le transport. Le bois et la toile — matières conventionnelles de la décoration théâtrale — devraient être remplacés.

Les éléments qui serviront à composer les décors devront être légers, résistants, de volume réduit et peu nombreux. Le prix de ces éléments dépend du nombre fabriqué. En grande série, le prix de revient des cadres en aluminium, recouverts

d'une mince toile d'aluminium est moins élevé qu'en menuiserie.

Si un grand nombre de metteurs en scène et de décorateurs pouvaient se mettre d'accord sur leur forme et leur grandeur, rien n'empêcherait la fabrication en série de ces éléments, montables et démontables à l'aide de quatre vis, faciles à magasiner et à transporter. Notre devoir est donc de chercher les meilleures formes et mesures de ces morceaux, car il faut que tout puisse être composé avec eux.

Ma proposition se compose de trois parties :

A. — *Elaboration d'un système de mesures conventionnelles internationales pour praticables.*

Actuellement, deux systèmes existent en Allemagne. L'un basé sur la convention de trois marches de 50 cm. de hauteur, avec 25 cm. de profondeur par marche, ce qui donne des praticables de 1 mètre ; 1 m.50, 2 m., etc... L'autre est basé sur des marches de 20 cm. de hauteur et de 30 cm. de profondeur, donnant des praticables de 80 cm., 1 mètre, 1 m 20, 1 m 40, etc... de haut et 90 cm. de large (la largeur de trois marches). Mais la plupart des théâtres ne travaillent qu'au hasard.

Avec un système unique adapté dans tous les théâtres d'un même ordre de grandeur, les praticables aussi pourraient être fabriqués en métal léger, en série. Les troupes pourraient voyager avec les parties individuelles de leurs décors, sûres de trouver les praticables nécessaires dans chaque théâtre. L'acteur, le chanteur, habitué à certaines grandeurs de marches, ne serait pas dépaycé à Paris, à Milan, à Berlin.

B. — *Elaboration d'un système d'éléments légers, résistants, réduits en volume, facilement montables en parties d'architecture : (colonnes, plateaux, murs, voutes, cintres, etc...) avec prix de revient.*

C. — *Elaboration de projets de décors avec ces éléments.*

Je demande que les décorateurs et metteurs en scène de chaque pays étudient ces questions et qu'ils apportent le résultat de leur travail à notre prochain Congrès. Si l'idée de mon ami Quignon pour une Exposition du Théâtre au prochain Congrès est réalisable, je propose qu'on y expose aussi ces études.

Sinon, demandons aux délégués d'apporter avec eux maquettes, dessins et projets.

Il est certain que nous trouverons un endroit pour les regarder entre nous tout au moins, et en parler pour le plus grand bien de ce que nous aimons tous : le vrai théâtre.

M. Charles MÉRÉ, Président. — Toute l'assemblée remercie S. E. Bottai, le très éminent Ministre des Corporations, qui, par sa présence, nous prouve le bienveillant intérêt que le Gouvernement italien prend à nos travaux, et toute l'assemblée salue respectueusement S. E. Starace qui, lui aussi, nous fait le grand honneur de participer à nos travaux. (Vifs applaudissements)

M. Gino PIERANTONI. — Mesdames, Messieurs, j'ai l'honneur de donner la parole à M. Achille Starace, député au Parlement, noble figure de soldat et d'homme politique, Secrétaire du Parti National Fasciste, chef de l'Opéra Nazionale Dopolavoro, une des plus belles et des plus fortes réalisations du Fascisme. (Applaudissements).

M. Achille STARACE parle en Italien.

M. Charles MÉRÉ, Président. — Nous avons été sous le charme de cette admirable parole. Je suis sûr d'être l'interprète de l'assemblée en remerciant le merveilleux orateur et le grand défenseur du théâtre que nous venons d'entendre. Dans son discours si nourri d'idées, sur toutes les questions qui sont à l'ordre du jour — sur la question de la crise du Théâtre, sur la question de la radiophonie, sur la question des échanges théâtraux, sur la question des vedettes, etc... — S. E. Achille Starace nous a donné des solutions qui sont celles de l'Italie. Nous devons souhaiter qu'elles soient adoptées un jour prochain par tous les pays d'Europe.

Nous vous remercions de votre très beau discours et nous

vous remercions de nous avoir honorés de votre présence. (Applaudissements)

La partie principale du discours de son excellence Achille Starace se trouve condensée dans un rapport lumineux, rapport qu'il a lui-même rédigé et dont voici le texte :

LE THÉÂTRE ET L'OPÉRA NAZIONALE DOPOLAVORO

L'opéra nazionale Dopolavoro, créée par la volonté du Duce, dans le but d'organiser les loisirs des ouvriers et de leur donner un caractère de distraction saine et, en même temps agréable, s'occupe tout particulièrement de l'éducation des masses des travailleurs.

Son programme est donc un programme d'éducation populaire et l'activité qu'elle déploie en faveur du théâtre correspond naturellement aux buts qu'elle veut atteindre ; par conséquent chacune de ses réalisations ayant trait au théâtre est considérée comme moyen pour aboutir à l'éducation civique et à l'élévation spirituelle des masses de travailleurs.

Je délimite ainsi l'activité de l'O. N. D. pour en préciser les buts et pour mettre en lumière sa signification et son importance. Mais je ne veux pas toutefois établir de distinction entre le théâtre éducatif et le théâtre proprement dit. Je dirai même qu'une pareille distinction serait impossible à faire. Le théâtre dans la vie des peuples, même lorsqu'il ne vise pas d'une façon déterminée la culture populaire, conserve toujours et dans tous les cas sa haute fonction éducatrice.

C'est pour cette raison que je crois en parlant ici de l'organisation théâtrale de l'O. N. D., ne pas abuser de l'attention de ce Congrès. Je crois, au contraire, être en état de signaler, moyennant cette brève exposition de faits, certains nouveaux aspects du théâtre italien, dignes de particulière attention, vu leur développement et en raison du bien que nous en attendons.

Je commencerai par dire que l'O. N. D. tend surtout à mettre en contact le théâtre avec le peuple, c'est-à-dire à donner des spectateurs au théâtre et des théâtres au peuple.

Et il a entrepris cette tâche d'une façon nouvelle et originale en créant les « Carri di Tespi » qui sont des théâtres ambulants proprement dits, qui se déplacent rapidement et peuvent, en une même journée — si nécessaire — donner des représentations dans deux localités différentes.

C'est avec les « Carri di Tespi » que l'O. N. D. a pu créer en grand le véritable théâtre populaire où le peuple et l'acteur communient dans les mêmes sentiments, où la foule qui assiste aux spectacles y prend part, et avec enthousiasme, donne la chaleur et la vie à la représentation ; où, enfin, naît cette parfaite compréhension réciproque qui est le secret de tout succès théâtral.

Depuis quatre ans ces théâtres ambulants continuent à porter dans les centres habités, même les plus petits, de l'Italie, la voix puissante de l'art. Ils constituent désormais une partie indissoluble de la vie théâtrale italienne, en sont devenus l'élément vivant et fécond qui est utile à la classe des acteurs et qui suscite un vif enthousiasme parmi la population.

Dans les villages de la Sardaigne, de la Sicile, de la Calabre et de la Basilicate, dans les régions montagneuses de l'Italie centrale et Septentrionale, l'arrivée du « Carro di Tespi » a constitué et constitue encore un grand événement dans le vrai sens du mot. Il arrive souvent qu'un « Carro di Tespi » donne des représentations devant toute la population d'un village de montagne causant un émerveillement profond doublé d'un vif enthousiasme.

Je puis affirmer — car j'ai directement contrôlé les déplacements des « Carri di Tespi » — reportant le théâtre dehors, sur les places publiques, en attirant des milliers et des milliers de spectateurs, en se déplaçant continuellement et en renouvelant toujours leur public, qu'ils ont créé une nouvelle forme de théâtre, moderne et originale.

Ce n'est pas toutefois pour en faire l'éloge, que j'ai attiré l'attention du Congrès sur les « Carri di Tespi », mais pour lui

communiquer ma conviction que si l'on désire que le peuple accoure en foule au théâtre, il est nécessaire de lui en faciliter l'accès.

En Italie comme ailleurs, le besoin s'est fait sentir de moderniser les scènes des théâtres pour les mettre en état de réaliser des effets de tous genres, mais en ce qui concerne les salles peu a été fait, pour ne pas dire rien. Un fait essentiel a échappé à l'attention de ceux qui s'occupent de ces problèmes particuliers et précisément celui que nos anciens théâtres, malgré leurs glorieuses traditions, ne sont plus à la hauteur des exigences de notre temps.

Les théâtres, même s'ils sont de construction récente, suivent tous la tradition du XVII^e siècle en ce qui concerne les salles même lorsque leur matériel scénique correspond aux exigences modernes. Or, la tradition du XVII^e siècle se distingue par certaines formalités et certaines exigences mondaines propres à éloigner le peuple du théâtre. C'est ce qu'il faut éviter.

L'expérience des « Carri di Tespi » en a donné la preuve : les « Carri di Tespi » ont toujours leur public enthousiaste qui leur fait le plus chaleureux accueil. Je souhaite que cette expérience serve d'émulation à tous ceux qui s'occupent de l'industrie du spectacle afin qu'ils commencent à partager à leur tour ma conviction, qu'il est nécessaire de transformer les vieux théâtres en de véritables théâtres modernes, de dimensions très grandes, capables de contenir plusieurs milliers de spectateurs ; cette dernière circonstance pourrait permettre aux entreprises théâtrales de réduire les prix des billets, si élevés actuellement, et de renoncer à la division des places en tant de catégories différentes ; ils pourraient partager toutes les places disponibles en deux ordres seulement et les vendre à des prix modiques. La crise actuelle ne pourra être vaincue que si l'on accepte une fois pour toutes le principe que le théâtre n'est pas destiné à l'élite, que sa vie et sa raison d'être n'est pas l'amour de peu de gens, mais celui des foules et que sa fonction n'est pas de s'adresser aux intellectuels, mais à ces dernières.

Je veux toutefois faire observer que je ne prétend pas qu'un théâtre populaire ou même surpopulaire soit créé expressément, — je ne veux pas que l'équivoque soit maintenue d'un théâtre populaire spécial, d'une espèce ou sous espèce particulière de théâtre expressément pour le peuple ; au contraire, j'affirme qu'une semblable conception du théâtre populaire serait tout à-fait erronée et en Italie on a essayé d'en donner la preuve par la création des « Carri di Tespi » qui, tout en faisant appel aux foules d'un côté, n'ont négligé d'autre part aucun effort pour rendre leurs spectacles dignes de l'enthousiasme populaire. La scène de ces théâtres ambulants est organisée selon les derniers principes techniques modernes qui permettent d'avoir recours et d'obtenir tous les effets de scène imaginables et d'avoir des mises en scène très compliquées.

En effet, les « Carri di Tespi » font concurrence aux grands théâtres stables, en ce qui concerne leur matériel, depuis la coupole « Fortuny » qui permet d'obtenir des effets lumineux merveilleux, jusqu'aux réflecteurs les plus modestes qui facilitent la distribution de la lumière, aux dispositifs de projection qui reproduisent avec une extraordinaire vérité des effets de pluie, des nuages, des reflets, de l'eau, etc., à la plateforme rotative qui permet d'avoir une rapide succession de scénarios, rien n'a été négligé pour donner aux spectacles ambulants des « Carri di Tespi » la plus grande perfection possible au point de vue technique.

Pour les « Carri di Tespi » dramatiques, des troupes spéciales ont été constituées, composées d'acteurs les plus connus. Chaque troupe compte 30 personnes environ, possède son répertoire spécial et a un directeur qui pourvoit à la mise en scène, en suivant les conseils et les suggestions qui lui sont données par le Directeur Artistique Général des « Carri ».

Une troupe spéciale a été aussi constituée pour le « Carro di Tespi » lyrique. Environ 200 personnes composent son orchestre, ses chœurs et son corps de ballet. Les artistes lyriques du plus grand renom sont engagés pour les spectacles du « Carro » lyrique, ainsi que les techniciens de la scène les plus connus. Le nombre de ces dernières personnes qui constituent le noyau de la troupe est d'environ 32.

Le « Carro di Tespi » lyrique, pour réussir dans son but hautement éducatif, tâche de ne donner que des spectacles d'une valeur artistique et d'un intérêt tout à fait particulier. Le succès obtenu dans ce sens résulte clairement des critiques très favorables publiées à l'occasion des représentations du « Carro di Tespi » lyrique dans les différentes villes italiennes, ainsi que du nombre de spectateurs qui ont assisté aux dites représentations. Je mentionnerai ici seulement l'opinion très flatteuse de la presse belge à son égard qui avait déclaré, lors de l'Exposition pour le Centenaire de la ville d'Anvers, que le « Carro di Tespi » lyrique a constitué l'attraction la plus intéressante de cette exposition. Je voudrais aussi rappeler que récemment un célèbre chanteur russe dans une interview, a déclaré que ces aspects de notre activité théâtrale dépassent toutes ses expectatives et qu'elle constitue une des plus belles et des plus nobles manifestations de l'Italie Fasciste.

Ce serait trop long de vous énumérer et de vous illustrer ici tous les succès obtenus par les théâtres ambulants de l'« Opéra Nazionale Dopolavoro ». Environ 10.000 articles leur ont été consacrés. Plusieurs institutions et personnalités étrangères ont insisté pour que des tournées de propagande des « Carri di Tespi » à l'étranger fussent organisées. Je me bornerai à déclarer qu'en 1932 les trois « Carri di Tespi » dramatiques ont parcouru 10.000 km. et ont donné 200 représentations dans 150 localités différentes avec une moyenne de 3.400 spectateurs par représentation, c'est-à-dire qu'environ 1.000.000 de personnes ont assisté collectivement à leurs spectacles au cours de l'année considérée. Au cours de la même année, depuis le 28 juin jusqu'au 12 septembre, le « Carro di Tespi » lyrique a donné 43 représentations devant une moyenne de 7000 spectateurs par spectacle, c'est-à-dire en tout devant 300.000 personnes, et a parcouru 5.000 km environ.

*

**

En dehors de cette activité qui se rapporte au théâtre professionnel, l'« Opéra Nazionale Dopolavoro » en déploie une autre par l'organe de l'organisation « philodramatique », c'est-à-dire des amateurs et dilettante de l'art théâtral. Je ne m'arrêterai pas longuement pour vous dépeindre le développement de ce mouvement ; je signalerai seulement qu'il permet de déployer une activité théâtrale, dont l'importance au point de vue de l'éducation des masses est de tout premier ordre, ainsi qu'en ce qui concerne l'encouragement et l'impulsion qu'il donne à l'art dramatique.

J'avais dit précédemment que parmi le peuple de petites communautés théâtrales s'organisent pour servir de distraction agréable et pour satisfaire le besoin populaire de spectacles théâtraux.

Ces communautés surgissent toujours d'une manière spontanée et l'« Opéra Nazionale Dopolavoro » ne les accueille dans son sein que pour les soutenir et les diriger afin qu'elles correspondent d'une façon toujours meilleure à leurs buts éducatifs et sociaux. Ces organisations locales en leur développement ont été de grande utilité pour l'« Opéra Nazionale Dopolavoro » d'une part, et de l'autre ont rendu d'appréciables services en maintenant toujours vivant l'intérêt que le peuple manifeste pour le théâtre.

L'O.N.D. tâche de faire de son mieux pour donner un vrai caractère artistique aux groupements des amateurs du théâtre ; elle ouvre de petites écoles de récitation, elle organise des concours et cherche à éveiller chez les membres des « Filodrammatiche » un esprit d'émulation qui incite à se perfectionner toujours plus dans leur art préféré.

Je vous répèterai les paroles prononcées par un orateur, lors du Premier Concours National des Amateurs du Théâtre « Filodrammatici » : « Les amateurs, a-t-il dit, ne sont pas, ainsi que l'ont cru à tort beaucoup de directeurs de troupes, des ennemis du Théâtre ; ils sont, au contraire, ses alliés naturels qui propagent, comme ils peuvent et tant qu'ils peuvent, l'amour pour le théâtre ».

Les troupes d'amateurs de théâtre « Filodrammatiche » existant actuellement sont au nombre de 1994 ; les théâtres

d'amateurs créés par l'O.N.D. sont 1.300 ; en 1931 ont été données par ces troupes il faut 13.733 représentations ; ajouter à ce dernier chiffre les 22 concours provinciaux auxquels ont participé 210 troupes d'amateurs (filodrammatiche).

En outre ont été ouvertes 37 Ecoles de Récitation et dans chaque Fédération provinciale des amateurs du Théâtre (filodrammatici) une Commission de Lecture a été créée pour le choix d'œuvres de jeunes dramaturges dont les représentations à titre d'expérience, devraient être faites par les 93 troupes modèles d'amateurs (filodrammatiche tipo) constituées spécialement à cette intention. En 1931, 160 pièces de jeunes auteurs ont pu être ainsi représentées.

Telle est dans son ensemble l'organisation donnée par la O.N.D. au groupement des amateurs de théâtre (filodrammatiche).

Ce n'est pas sans satisfaction que nous avons appris dernièrement par les « Bulletins de la Société internationale du Théâtre Populaire » qu'à l'étranger les amateurs, les dilettanti du théâtre commencent à être organisés d'une façon qui rappelle celle de l'O.N.D. qui, par conséquent, en détient la priorité, et qui tend à la création d'un théâtre populaire devant servir de source d'éducation civique et d'élévation intellectuelle des masses.

Pour conclure, je vous ferai observer que l'O.N.D. inculque au peuple l'amour et la passion pour le spectacle non seulement par l'organe des groupements d'amateurs (filodrammatiche). Elle cherche à éveiller ces sentiments dans le peuple, à la reprise de certaines fêtes et traditions populaires, elle encourage l'exécution des chants et musique populaires, le théâtre dialectal et offre de la sorte un nouveau matériel d'études des éléments constitutifs du théâtre italien.

Elle apporte une contribution très intéressante au Théâtre lyrique en fondant des sociétés chorales qui facilitent l'organisation de petites saisons d'opéras en province, en assurant l'exécution de chœurs. Au cours des années 1930/31, ont été fondées 761 écoles de chant choral. Beaucoup a été aussi fait pour le développement des ensembles orchestraux, dont 1.784 ont déjà été constitués. Mais il faut relever surtout l'action vraiment efficace de l'O.N.D. et qui a coûté beaucoup d'efforts, pour l'organisation des musiques militaires. Lorsque le Fascisme arriva au pouvoir, la plus grande partie des musiques militaires, par suite d'une nouvelle disposition législative qui abrogeait les subsides qui leur étaient assignés, étaient en voie de dissolution et peu d'entre elles subsistaient encore. L'O.N.D. a dû affronter un travail de reconstruction vrai et propre en ce qui concerne les musiques militaires, travail que l'on peut considérer aujourd'hui comme étant accompli, vu que 2.737 fanfares militaires existent actuellement en Italie. Elles déploient une très grande activité. En 1931, par exemple ont été donnés : 36.027 concerts de musique militaire, 7.833 concerts choraux, 12.189 concerts orchestraux et, en outre, 10 concerts mixtes avec participation de chœurs et d'un orchestre d'instruments en cuivre, dans diverses villes de province, auxquels 120 musiques militaires ont participé.

L'O.N.D. s'intéresse aussi beaucoup au Théâtre Lyrique Expérimental ; il suffit de rappeler à ce propos qu'en 1931 ont été données 45 représentations d'opéras expérimentales avec participation d'orchestre, de chœur, d'un corps de ballet et d'artistes de chant amateurs.

J'ajouterai encore qu'en ce qui concerne le Cinéma Educatif, l'O.N.D. a contribué d'une manière efficace à son développement en ouvrant au cours des premières cinq années de son activité 700 salles de spectacle cinématographiques dans lesquelles environ 40.000 spectacles par an sont donnés.

Les appareils radiophoniques installés par l'O.N.D. sont aujourd'hui au nombre de 1.633 et les auditions collectives contrôlées au nombre de 246.404.

Comme vous le voyez, grâce à l'activité de l'O.N.D. une riche floraison de manifestations artistiques a été provoquée.

C'est toute une richesse d'énergies nouvelles que l'O.N.D. a pu réunir et diriger. Les artistes de demain sortiront des petits théâtres créés par cette organisation ; les grands théâtres de plein air dont je vous ai parlé, attireront les grandes foules de spectateurs ; la reprise des traditions anciennes procurera de nouveaux éléments constitutifs au théâtre italien à venir ; de nouveaux auteurs, jeunes et vieux, célèbres ou inconnus, créeront de leur côté un théâtre qui reflètera la renaissance du théâtre dramatique italien et engendré par le Fascisme. Nous assisterons en somme, j'en suis sûr, à la création du théâtre italien désiré par le Chef de notre Gouvernement et le Duce du Fascisme et auquel il prodigue avec largesse tous les moyens aptes à faciliter et encourager son développement.

Séance

du Jeudi matin 28 Avril

Présidence de

M. Gino PIERANTONI

La parole est à M. Boboni, régisseur du Théâtre Royal de l'Opéra de Rome.

M. BOBONI, (Italie). — Je voudrais, moi aussi, émettre un vœu qui, peut être, dépasse les attributions du Congrès, en ce qui concerne non seulement les échanges d'artistes, mais aussi les échanges de régisseurs de théâtres.

Je voudrais également attirer l'attention du Congrès sur une question dont s'est occupé Polverosi et d'autres, en ce qui concerne la préparation des artistes lyriques. Mais l'école ne suffit pas. Il y a des saisons théâtrales de province où, après huit jours de répétitions, on a des séries de dix représentations. C'est là une bonne école pour préparer les artistes à aborder les grands théâtres.

J'ai créé, il y a cinq ans, un groupe qui a fait connaître deux opéras nouveaux au public et qui a donné de très bons résultats. J'estime que les troupes lyriques qui donnent des représentations en faisant des tournées en province peuvent aider à sélectionner de bons artistes pour les séances lyriques. Cela devrait être envisagé non seulement du point de vue national, mais du point de vue international pour faciliter la découverte de nouveaux artistes lyriques dans le domaine du Théâtre international. (Applaudissements)

M. Paul Colin (France) lit son rapport sur :

UN STATUT DU DÉCORATEUR

Les décorateurs des pays étrangers à la France sont-ils considérés comme les parents pauvres du théâtre ? C'est le cas des peintres français.

Je ne veux pas mesurer ici l'importance que prend le décor dans une pièce. Qu'il me suffise d'insister sur l'effort toujours consciencieux du peintre décorateur quand il intervient sur un plateau, pour qu'il soit considéré comme le collaborateur indispensable qui doit être soutenu et défendu dans toutes les organisations qui se chargent de maintenir le prestige de la scène.

En France, un décorateur est trop souvent considéré comme un fournisseur d'accessoires ou de bas de soie. Sa modestie n'en souffre pas, mais ses intérêts sont en jeu.

Il ne doit pas laisser confondre la valeur propre de ses créations et de sa collaboration avec la simple figuration d'un meuble loué ou le charme insignifiant de la toilette des acteurs, sous peine de perdre son autorité, déjà si atteinte.

Habitué aux choses du théâtre, il conseillerait utilement des Directeurs trop souvent incompetents. Il est rare qu'un décorateur puisse imposer sa façon de voir, ou simplement la défendre.

Son intervention est presque toujours nulle ou inefficace au moment de la création d'une pièce. L'indifférence bien connue du peintre pour tout ce qui n'est pas de la peinture, l'a amené à une situation trop médiocre au théâtre.

On ne croit pas à une étude approfondie des maquettes. On suppose que c'est un travail courant, ou même de fantaisie. On presse une livraison de décors : c'est si vite fait ! Il n'y a pas de réaction, et on est forcé de « bâcler ».

Paiera-t-on le temps passé en recherches ? Sûrement pas. Alors, on ne cherchera pas trop ; ça ira comme ça ira !

Le directeur a bien d'autres soucis et bien d'autres combinaisons à surveiller, et surtout à indemniser. Bah ! Si la pièce marche, on ne pensera pas au décor. Et si elle ne marche pas, on y pensera encore moins.

Mais à quel moment le prendra-t-on au sérieux ?

C'est à nous, décorateurs, de regagner la place que nous nous acharnons à vouloir perdre.

Personnellement, je propose un statut du Décorateur : et ce statut tiendrait en quelques paragraphes que la *Société Universelle du Théâtre* saura défendre :

— Etablissement des prix de maquettes. (Les professionnels du pinceau comprendront toute l'importance de cette proposition) ;

— Etablissement d'un barème du prix de réalisation des décors ;

— Garantie du respect et de la surveillance absolue du décor par le décorateur-reproducteur, d'accord avec l'auteur ;

— Respect du nom dans les programmes et sur les affiches ;

— Création d'un organisme de défense légale.

Quand on saura que les peintres décorateurs se sont groupés dans le but de s'élever à la place qu'ils méritent au Théâtre, peut-être songera-t-on à justifier la valeur du décor par des soins et une considération tombés depuis longtemps dans l'oubli et l'indifférence.

M. PRAMPOLINI (Italie) développe les idées d'un rapport qu'ont signé avec lui Pirandello et Marinetti sur la part que doivent prendre les auteurs et les impresari à la rénovation de la mise en scène.

M. BRAGAGLIA (Italie). — Ce rapport peut entrer dans mon programme, tout comme peut y entrer le journal de Marinetti, puisque j'ai parlé de propagande. Le projet de M. Quignon, celui de M. Medgyès, celui de M. Prampolini et le mien tendent au même but. Je propose que l'on nomme une Commission afin d'arriver à une conclusion commune.

M. GINO PIERANTONI, Président. — Entendu.

M. Léopold Sachse. (Allemagne) présente un rapport sur ;

LA CONVENTION D'OPÉRA CACHETS MAXIMA AUX ARTISTES

Pour garantir la possibilité de maintenir l'équilibre de leur budget, plusieurs théâtres lyriques se sont réunis dans une Convention dite d'Opéra qui avait pour but de régler les cachets maxima des artistes. Ce n'étaient d'abord que les théâtres de Berlin, Dresde, Munich et Hamburg qui s'engageaient les uns vis-à-vis des autres à ne pas dépasser un cachet déterminé pour les vedettes.

Puis, le Deutsche Bühnen Verein s'occupant de cette question, fixa un cachet maximum de RM. 1.000, — par soirée pour les vedettes, et de RM. 30.000, — par saison pour les artistes engagés pour la saison théâtrale. Ainsi, ce qui n'était jusqu'alors que facultatif pour quelques théâtres devint obligatoire pour tous. On fixa également un cachet maximum pour les membres de l'orchestre ainsi que pour les choristes. Le cachet maximum ne fut dépassé que par quelques grands lyriques, et ceci ne pouvait avoir lieu qu'avec une autorisation spéciale accordée par le Deutsche Bühnen Verein. Cette autorisation spéciale ne fut accordée que deux fois en ce qui concerne le cachet de RM. 1.000. — mais quant à la permission de dépasser le cachet annuel de RM. 30.000, elle fut accordée plusieurs fois à divers théâtres, surtout lorsque les cachets des artistes, avant la Convention,

dépassaient considérablement le montant fixé pour le cachet maximum.

Naturellement, les contrats en cours ne subissaient pas les effets de la Convention. Si, aux origines de la Convention, on avait restreint son effet aux seuls artistes allemands, on l'étend maintenant aussi aux artistes étrangers. Par conséquent, presque tous les artistes qui étaient accoutumés à des cachets fixés en dollars, disparurent bientôt de la scène allemande.

Pour éviter que les artistes puissent passer outre à la Convention, il fut défendu aux directions des Théâtres de louer leurs salles aux vedettes contre paiement d'un pourcentage sur la recette. La crise provoquée dans les théâtres allemands par les diverses « Notdverordnungen » obligea le Deutsche Bühnen Verein à réduire le cachet maximum de façon considérable.

Ainsi le cachet maximum des vedettes a été réduit à 650 RM et le cachet annuel à 27.000 RM.

Une condition spéciale a encore été ajoutée : la direction s'engage à ce que le nombre de représentations données dans son théâtre ne dépasse pas 60, ce qui revient à dire que les gages annuels de la vedette ne dépassent pas 60 fois 650 RM. soit 39.000 RM.

Il va sans dire que les sommes maxima de 27.000 et 39.000 RM. sont soumises aux réductions prescrites par les « Notverordnungen » vu que presque tous les théâtres sont, soit des théâtres d'Etat, soit des théâtres municipaux.

Le résultat de la Convention d'Opéra contre laquelle un certain nombre de vedettes avaient en vain essayé de protester, est que non seulement des vedettes de premier plan prêtèrent part pour l'Amérique, mais que plusieurs artistes quittent l'opéra pour se consacrer entièrement au genre léger de l'opérette. La Convention s'appliquant uniquement aux théâtres d'Opéra, personne n'empêcha les directeurs des théâtres d'Opérettes de vau-deville ou de revue d'accorder à leurs stars des cachets qui dépassaient de beaucoup les cachets maxima de la Convention. Ainsi, ces artistes apostats étaient-ils à même de gagner des fortunes considérables, puisque non seulement le cachet pour chaque représentation dépassait de beaucoup le maximum de la Convention, mais encore il était de règle de chanter trente fois par mois, tandis que dans les théâtres d'opéra, il n'était guère possible de dépasser un nombre de 12 représentations par mois, vu les efforts beaucoup plus grands que demandent les rôles de grand Opéra, ainsi que les répétitions journalières inévitables dans cette catégorie d'art musical.

Ainsi, on comprend pourquoi par exemple, le plus célèbre représentant des rôles de ténor de Mozart, Richard Tauber, ait trahi presque complètement ses origines et se contente maintenant de la gloire mieux payée de chanter des valses d'opérettes modernes et d'être l'idole adulée des deux hémisphères.

D'autres ont suivi son exemple, comme la première chanteuse légère du Staatsoper de Berlin, qui en tant que « operettenstar » touche un cachet par représentation atteignant presque le montant de son cachet mensuel d'autrefois au Staatsoper.

Cet exode vers l'opérette menace particulièrement le « Spieloper » (Opéra-Comique) puisque ce sont les artistes de ce genre qui s'adaptent le plus aisément aux conditions artistiques de la revue ou de l'opérette.

Il ne faut pas oublier non plus que le film sonore, ayant adopté pour sa production musicale le même genre léger, n'est pas moins séduisant pour les artistes qui se révoltent contre les prescriptions de la Convention d'Opéra.

Donc, en résumé, il faut avouer que la création de la Convention d'Opéra a, dans un certain sens aidé les théâtres d'opéra contre une concurrence déloyale au point de vue de l'engagement des artistes, mais que, d'autre part, un certain nombre d'artistes de premier rang, et qui n'ont guère été remplacés jusqu'à ce moment, sont perdus définitivement pour l'opéra allemand.

Le Deutsche Bühnen Verein a émis la proposition d'élargir la Convention d'Opéra au-delà des frontières de l'Allemagne et soumet ce projet à la discussion du Congrès.

M. Bremond-Philbée. — (France) présente son rapport sur :
LES AGENCES. — LA LICENCE. — LE CHOMAGE.

Mon rapport se compose de trois parties. Premier point les agences théâtrales. Je vous ait dit qu'en France, des lois réglementaient le fonctionnement des agences payantes. Nous avons combattu ces lois qui étaient constamment tournées, car les honoraires continuent à être prélevés sur les émoluments des artistes.

D'autre part, quoique l'on prétende que les agences payantes sont indispensables à la vie du Théâtre, nous protestons d'une façon formelle contre cela. La preuve en est qu'à l'heure actuelle, nous contrôlons environ 60 agences en France qui ont procuré, pour 1931, 24.000 engagements, soit en moyenne, pour chacune 439 engagements. Or, pendant le même laps de temps, le Bureau paritaire a effectué 5.762 placements, avec un chiffre d'émoluments 2.063.000 francs. Par conséquent, les chiffres parlent d'eux-mêmes. Il est évident que les agences payantes ne sont nullement nécessaires à la vie du Théâtre.

En conséquence, et pour me résumer, je dépose un vœu en ce qui concerne les agences ainsi conçu :

« Le VI^e Congrès International de la S. U. D. T. réuni à Rome « émet le vœu que dans toutes les Sections Nationales soit étudiée, le cas échéant, la question de la suppression des agences payantes et leur remplacement par des Bureaux paritaires « de placement gratuit pour toutes les catégories d'artistes « comme cela existe déjà dans certains pays »

Deuxième point : Licence. En France, comme partout je pense, les Fédérations de directeurs se sont réunies en Confédération Générale du Spectacle et luttent contre les taxes qui écrasent le Spectacle. Mais nous estimons que ce n'est pas là la seule raison pour laquelle le Théâtre périclité, car nous pensons que les Théâtres ne sont pas dirigés par des compétences, comme ils devraient l'être. Nous savons par expérience comment agissent les municipalités lorsqu'il y a un poste vacant. Malgré la crise et les cahiers des charges écrasants, il y a quinze postulants pour un poste. L'agent théâtral va dans la ville où il y a un poste libre ; il fait campagne pour son candidat ; la Commission Théâtrale, qui est composée de gens qui n'y connaissent rien, votent pour le candidat. Le tour est joué, et l'agent théâtral fait une affaire ; car il est entendu que s'il fournit les fonds pour les costumes, pour le répertoire, pour les vacances aux artistes, pour les voyages, etc. il récupère le tout rapidement en prélevant, malgré la loi, 10 % sur les honoraires des artistes. Les artistes sont protégés par la loi, mais ils n'en continuent pas moins à se laisser tondre comme des moutons.

En ce qui concerne les licences, nous estimons, quant à nous, que seules des compétences devraient présider aux destinées de l'exploitation théâtrale, ceci dans l'intérêt même du Théâtre. En conséquence, nous émettons le vœu suivant :

« Le VI^e Congrès International de la S. U. D. T. réuni à Rome, estimant qu'il est indispensable que seules des compétences puissent diriger les exploitations théâtrales, émet le vœu que les pouvoirs publics envisagent l'institution de la « licence directorale obligatoire. »

Troisième point : Chômage. La crise de chômage dont souffre notre pays affecte presque toutes les catégories professionnelles. Mais le Théâtre, passant pour un luxe, est plus frappé que toutes les autres catégories. Nous avons, en France, le secours de chômage officiel, que nous contrôlons. Malheureusement, beaucoup d'artistes n'aiment pas se faire inscrire au fonds de chômage parce qu'ils ont l'air de faire de la mendicité. Ils ont bien tort, puisque c'est grâce à eux que les caisses de l'Assistance Publique sont remplies.

En France, M. Grunbaum-Ballin, qui est président du Conseil de Préfecture, a pensé à l'organisation de représentations théâtrales qui seraient subventionnées par les pouvoirs publics. Une Commission a été nommée. Nous avons l'appui de la Commission Nationale des Loisirs.

Nous avons organisé des itinéraires pour donner des représentations lyriques, dramatiques, chorégraphiques, concerts symphoniques. Nous avons demandé une subvention. Je dois souligner ici que les pouvoirs publics ont été char-

mants, eux que l'on accuse si souvent de ne rien faire. Une subvention est votée en principe ; bientôt, ce sera une réalité.

Ces représentations doivent réussir, malgré la crise, 1^o) parce que le Comité des Loisirs apporte son concours, 2^o) parce que les organisateurs qui, somme toute, sont des gens officiels — dont je suis — n'en tireront aucun bénéfice, 3^o) comme il s'agit d'une chose officielle, nous demanderons aux municipalités de réduire les frais et d'accorder certains avantages qui ne peuvent être consentis aux impresarii, qui organisent leurs affaires commercialement.

En ce qui concerne le placement des artistes de cinéma, la question est brûlante. Il faut signaler l'effort des pouvoirs publics pour le placement des figurants. On envisage un service spécial, qui serait contrôlé par les agences officielles du Spectacle, chose à laquelle ne tiennent pas les maisons de films. Mais nous y tenons énormément, car si l'on institue un bureau privé pour le recrutement des artistes de cinéma, on continuera à toucher de la maison 60 francs par cachet pour les figurants et le recruteur de figuration continuera à n'en donner que 25, ainsi que cela se fait en France. Nous avons pu prendre des gens sur le fait.

En somme, si sérieuse que soit la situation pour les professionnels du Théâtre au milieu des difficultés de toutes sortes dont notre économie nationale est affectée, il est juste de convenir que les organismes institués pour leur venir en aide, en matière de placement et de chômage, ont contribué, sous des formes diverses, à rendre cette situation moins pénible. Sur un horizon qui s'avère particulièrement sombre pour l'ensemble de la corporation, brillent donc quelques lueurs d'espoir. Puissent-elles annoncer des lendemains meilleurs.

Et voici un troisième vœu :

« Le VI^e Congrès de la S. U. D. T. réuni à Rome, ému de « la crise qui atteint actuellement le monde du Spectacle, « émet le vœu que les pouvoirs publics des différentes nations « veuillent bien apporter leur aide pécuniaire et morale à « l'organisation de nombreuses représentations théâtrales dont « le but désintéressé apporterait un remède efficace au chômage intense qui sévit parmi les artistes de tous les pays ». (Applaudissements).

M. Séverin, vice président de l'Union Française des Artistes présente son rapport sur :

LA RÉGLEMENTATION DE LA PROFESSION D'ARTISTE DE THÉÂTRE

En France, une licence a été instituée d'accord avec la Société des Auteurs, l'Association des Directeurs et l'Union des Artistes. En principe, les directeurs ne peuvent engager que des artistes possédant la licence et les acteurs ne peuvent jouer qu'avec des camarades licenciés.

C'est parfait, à condition qu'on ne donne pas la licence à tout le monde. Or, le jour où les directeurs, dans des réunions préparatoires, ont déclaré : « On ne peut pas refuser la licence elle ne jouera que du fait qu'on pourra la retirer » la licence a été faussée et son but n'était pas atteint. En effet, comment écarter les cantatrices qui paient, les femmes du monde en mal de place, les forçats évadés, les couturiers faillis ? Je ne cite pas d'exemples pour frapper les imaginations, car je pourrais donner des noms.

Nous souhaitons que, dans chaque pays, la profession d'artiste de théâtre soit réglementée par une licence, comme sont réglementées les professions de médecin, d'avocat, de professeur, et que l'on donne à cette licence la force d'un diplôme sans lequel il est impossible d'exercer un métier. (Applaudissements).

M. Gino PIERANTONI, président. — Je donne la parole à M. Paul Gsell pour son remarquable rapport que j'ai lu et qui est très intéressant.

M. Paul Gsell (France) lit un rapport qu'il a établi avec M. Victor Larbey (France) sur :

LA PROPAGANDE RADIOPHONIQUE EN FAVEUR DE L'ART DES SPECTACLES

Parmi les moyens qui peuvent en partie remédier à la crise que traverse l'art des spectacles, nous croyons devoir signaler la propagande radiophonique en faveur du Théâtre, de la Musique et du Cinéma.

La *Société Universelle du Théâtre* a été chargée par la *Fédération Nationale de Radiophonie* de la Tour Eiffel d'organiser tous les jours au studio de notre célèbre poste national une séance consacrée à l'art des spectacles.

Cette émission dure quotidiennement un quart d'heure, de 18 h. 30 à 18 h. 45 et elle prend place dans le *Journal parlé de la Tour Eiffel*.

Notre speaker, M. Artaud, lit d'abord le programme de la soirée dans les théâtres subventionnés. Puis on traite des spectacles en cours : comédies, drames, opéra, opéras-comiques, opérettes, films cinématographiques. On étudie aussi les questions d'histoire du Théâtre.

M. Paul Gsell, Secrétaire Général de l'Union Française de la *Société Universelle du Théâtre* assure la critique dramatique ; M. Victor Larbey, compositeur de musique, secrétaire administratif de notre Société, assure la critique musicale. Paul Blanchart, auteur dramatique, fait, une fois par semaine, une conférence sur les annales de l'art dramatique. M. Matéi-Roussou a également prêté son précieux concours à ces émissions.

Ce qui semble spécialement intéressant pour entretenir chez le public l'amour des spectacles, ce sont les séances où il est rendu compte des représentations nouvelles et où des comédiens et des chanteurs viennent interpréter devant le micro des fragments des œuvres récemment créées.

M. Paul Gsell a, en effet, imaginé au studio de la Tour Eiffel une nouvelle espèce de critique qui consiste à commenter d'abord les spectacles, à les juger, puis à offrir aux amateurs de T.S.F. l'audition de passages empruntés aux ouvrages dont il vient de parler.

L'auditeur, après avoir entendu le chroniqueur analyser une pièce, en écoute un fragment interprété par les plus grands artistes de Paris et il se fait une opinion personnelle sur l'œuvre dont il s'agit.

Le public n'est donc plus obligé de croire sur parole le critique dramatique, comme lorsqu'il lit un feuilleton théâtral dans un journal imprimé. Il est en mesure de juger par lui-même d'après la scène qu'on lui soumet.

On comprend sans peine l'immense avantage que procure ici la T.S.F. à la critique radiophonique sur la critique imprimée.

M. Victor Larbey n'a pas manqué de suivre en critique musicale l'exemple que M. Paul Gsell avait donné en critique dramatique. Et cette méthode a montré son excellence tout particulièrement au sujet des œuvres lyriques dont il est si malaisé d'expliquer le caractère par des phrases et dont une exécution, même fragmentaire, donne au contraire immédiatement une idée concrète.

Deux séances sont consacrées par semaine au théâtre, deux à la musique.

Bien entendu, les directeurs de théâtre ont vu aussitôt quelle admirable publicité constituaient pour leurs spectacles ces émissions radiophoniques destinées à un public qui peut compter jusqu'à deux millions d'auditeurs et c'est avec empressement qu'ils se sont mis à la disposition de la *Société Universelle du Théâtre* pour envoyer leurs artistes au studio de la Tour Eiffel.

De même, les auteurs ont bien voulu accorder leur autorisation de transmettre des passages de leurs œuvres. En principe, la *Société des Auteurs* avait décidé qu'elle réclamerait des droits pour toutes les interprétations par T.S.F.. Mais en l'espèce elle a reconnu que la *Société Universelle* avait pour but tout à fait désintéressé de développer dans le public le goût des spectacles et elle a laissé les écrivains dramatiques entièrement libres de permettre gratuitement l'émission de leurs œuvres par le micro de la Tour Eiffel.

Et l'*Union des Artistes Dramatiques et Lyriques*, à son tour, a voulu marquer tout l'intérêt qu'elle prenait à l'effort de la *Société Universelle* en s'y associant de tout son pouvoir. Malgré l'ordre formel qu'elle avait donné à ses adhérents de ne jamais jouer ou chanter devant le micro sans rétribution, elle a fait une exception pour nos émissions de la Tour Eiffel et a inséré une note spéciale dans son *Bulletin mensuel* pour donner à ses membres toute latitude de nous apporter leur concours à titre gracieux.

Nous avons eu le grand plaisir de consacrer trois de nos émissions à la pièce italienne que M. Forzano a écrite sur un scénario de M. Benito Mussolini et que M. André Mauprey, Secrétaire Général de l'Union Française de la *Société Universelle* du Théâtre a adaptée à la scène française.

Nous avons dit que les plus grands artistes de France et du monde venaient devant le micro de la Tour Eiffel.

Nous citerons entre autres, parmi les acteurs : Firmin Gémier, président de l'Union Française de la S.U.D.T. ; Arquillière, président de la Société des Artistes, vice président de notre Union Française ; Lurville, président de l'Union des Artistes ; Tarride, Jouvet, Dullin, directeurs de Théâtres ; Signoret, Sacha Guitry, Dehelly, Francen, Fresnay, Le Gallo, Lefaur, Louvigny, Jules Berry, Gretillat, Fernand Gravey, Fain Silber, H. Beaulieu ; Mesdames Simone, Corciade, France Ellys, Jane Renouardt, Blanche Montel, Eve Francis, Yvonne Printemps, Betty Daussmond, Suzet Mais, Marie Dubas, Marguerite Jamois, Suzy Prim, Germaine Cavé, Perdrière, Germaine Dermoz.

Parmi les chanteurs, nous nommerons entre autres : Franz, de l'Opéra ; André Bauge, Boudin, Bach, Dranem, Urban, l'Autrichien Steiner, l'Italien Zennaro ; Mesdames Yvonne Brothier, Lapeyrette, de l'Opéra ; Edmée Favart, Sim Viva, Mistinguett, Rahna, la chanteuse argentine Sofia Bozan.

M. Victor Larbey, notre critique musical, a maintes fois donné des séances de musique classique. Il parle d'un grand compositeur ancien d'Italie, d'Allemagne ou de France et il en fait jouer des morceaux au piano et au violon par des virtuoses ou bien il en fait chanter des scènes. Rien n'est plus propre à former ou à perfectionner l'éducation artistique de l'immense auditoire de notre antenne nationale.

Je vous ai dit que M. Paul Blanchart faisait une fois par semaine à la Tour Eiffel une causerie sur l'histoire du théâtre. Il étudie par exemple, un auteur disparu comme Henry Becque ou Porto-Riche ou bien l'ensemble de l'œuvre d'un auteur vivant, comme notre vice-président Tristan Bernard. Il traite de toutes sortes de questions, comme la stylisation dans l'art de comédien les tendances du théâtre contemporain, les théâtres de marionnettes, etc....

Rien n'est varié et pittoresque comme ses conférences. On l'y retrouve, tel que vous le connaissez, passionné pour l'art dramatique et orateur merveilleusement attachant.

Il ne contribue pas peu à inspirer à son auditoire le désir de se tenir constamment au courant des choses de théâtre.

Vous voyez donc que la *Société Universelle* remplit en radiophonie, comme dans toutes les autres manifestations, la tâche qu'elle s'est assignée.

Cette magnifique tribune de la Tour Eiffel, elle s'en sert pour répandre autant qu'elle peut, l'amour du beau théâtre, de la belle musique, de la belle cinématographie et aussi conseiller aux nations de communier dans la religion de l'Art.

M. Lupo (Portugal). Italien qui s'est fixé au Portugal développe de très intéressantes considérations sur l'art dramatique de ce pays et souhaite que le congrès de la S. U. D. T. se réunisse, l'une des années qui vont venir, dans la ville de Lisbonne.

Le Baron Alessandro Sardi (Italie), Président de l'Institut L. U. C. E. parle de cet important organisme national de cinématographie.

L'Institut National L. U. C. E. a été créé il y a sept ans, sur l'initiative du Duce. C'est un Institut qu'on devrait appeler « Institut du Cinéma Educateur ». Au début, c'était une

très petite chose ; mais elle a grandi. Il n'est pas un domaine spirituel, industriel, commercial, un coin de l'activité de la pensée humaine qui lui soit étranger. Il n'est pas une initiative, en Italie, qui ne parte de l'Institut National L. U. C. E.

Nous tenons beaucoup à la propagande ; mais ce n'est pas là le seul but de l'Institut ; son but, c'est l'éducation.

On doit signaler, à l'honneur du Gouvernement fasciste, qu'il a été le premier dans le monde entier, il y a sept ans — et la date est intéressante à retenir — à prendre l'initiative de créer un tel Institut, un Institut d'Etat pour le Cinéma éducateur, auquel le Gouvernement a donné l'appui de sa force, de son autorité et, plus encore, l'appui financier et l'appui moral.

Je tiens à apporter publiquement mes remerciements aux producteurs, aux propriétaires de salles, etc... pour la collaboration qu'ils ont apportée à cet Institut afin qu'il atteigne son but.

Depuis sa création, cet Institut n'a cessé de se développer, et aujourd'hui il occupe une place très importante dans la production cinématographique.

Pour les étrangers qui sont ici, je vais dire comment fonctionne cet institut. Une loi spéciale a donné à l'Institut National L. U. C. E., un privilège : il touche l'argent nécessaire à son existence et tous les cinémas sont obligés de projeter chaque jour, à la fin du programme, 250 mètres, pas plus — dix minutes — de ce qu'on appelle le « Journal L. U. C. E. » ; c'est un résumé de tous les plus importants événements de la vie nationale et de la vie mondiale ; et il y a toujours dans le programme une partie éducative. Tous les cinémas doivent projeter ce film et ils paient un tarif qui, je dois le reconnaître, est assez élevé. C'est une preuve de la discipline avec laquelle les propriétaires de salles de cinéma ont accepté cette collaboration.

Avec les tarifs que nous percevons, notre production n'a pas de limite dans le domaine spirituel ; elle s'adresse à tout ce qui présente un intérêt pour la vie intellectuelle du peuple.

Nous avons tourné des films magnifiques sur l'hygiène sociale, sur les maladies, sur les travaux publics ; nous avons fait des films pour les écoles, pour l'agriculture. Nous faisons ces films en collaboration avec les Instituts intéressés en la matière. Par exemple, avec l'Institut d'Agriculture, nous avons tourné des films sur la culture des arbres, sur l'amélioration des terrains, sur l'assolement, etc... En collaboration avec le Ministère des Affaires Intérieures, qui s'occupe des questions sociales, nous avons fait des films magnifiques sur la tuberculose, sur la syphilis, sur la malaria, etc... Avec le Ministère de la Guerre, nous avons tourné des films pour l'instruction des soldats ; à ce point de vue nous ne sommes pas encore arrivés au résultat que je veux atteindre. Dans un avenir prochain, j'espère que l'on pourra voir ces films non seulement dans les salles de cinéma, mais dans toutes les casernes, sur les navires de guerre. Notre but est non seulement de distraire, mais d'instruire. J'espère que nous arriverons à instruire les recrues par le cinéma ; les jeunes soldats seront commodément assis dans un fauteuil au lieu de faire leur instruction en plein air.

Au cours de l'année 1931, nous avons tourné 260.000 mètres de négatifs et près de 3 millions de mètres de positifs ont été publiés depuis le début de l'Institut L. U. C. E..

Nous avons, à notre disposition, des autos-cinéma ; ce sont des cinémas placés sur des camions automobiles. Nous en possédons 35. Avec ces camions, nous allons dans les campagnes, dans les petites villes où il n'y a pas de salles de cinémas. Nous projetons surtout des films concernant l'agriculture. Pendant l'année 1931, nos camions ont parcouru 18 000 kilomètres et ont fait 4.000 projections dans les campagnes. Ces projections intéressent beaucoup la population, qui est très heureuse de voir non seulement des films d'amusement — cela, c'est très facile — mais des films d'éducation technique et d'éducation spirituelle.

Nous avons également une collection de photographies très intéressante. Il n'y a pas un événement quelconque de la vie

publique qui ne soit enregistré par la photographie. Nous avons des monuments dont nous sommes très fiers, qui sont notre orgueil ; eh bien ! il n'est pas un détail de ces monuments qui n'ait été photographié.

J'ai publié cette petite brochure. C'est une petite collection qui s'appelle « L'Arte par Tutti » Le titre seul donne la signification et l'explication du but que nous poursuivons. Même les plus pauvres peuvent se procurer ce petit volume qui coûte très peu.

C'est une collection à laquelle nous tenons beaucoup.

Nous avons une collection de photographies d'actualité et d'art qui comprend 77.000 négatifs catalogués. Nous avons imprimé ces catalogues ; nous en sommes au sixième volume. Ce sera une œuvre imposante comme dimensions.

Nous avons également publié le catalogue des films que nous avons tournés. Notre programme n'est pas complètement réalisé, mais je suis sûr que nous aurons un succès dans ce domaine, grâce à l'appui du Gouvernement, grâce aux encouragements du Chef du Gouvernement, grâce aussi au Ministère des Corporations et grâce à mon ami Pierantoni et à la Corporation du Spectacle.

Je pense que nos efforts ne se limiteront pas à ce que nous avons fait. Ce n'est qu'un commencement, car nous entrons dans une époque spirituelle dans laquelle le Cinéma doit jouer un rôle important. Le Cinéma ne doit pas être seulement considéré comme une distraction ; mais il a un rôle éducateur important à jouer. Le Cinéma, comme le Théâtre, a un but d'éducation artistique et spirituelle qui n'a pas de limite. Dans ce domaine, l'efficacité du Cinéma est plus grande que celle du Théâtre, parce que le Cinéma peut aller où ne peut aller le Théâtre et parce qu'il y a des millions de spectateurs qui vont au Cinéma et qui ne vont pas au Théâtre.

Je suis certain que dans le domaine du Cinéma éducateur, on arrivera à faire quelque chose qui donnera à l'époque à laquelle nous vivons l'orgueil d'avoir contribué à l'éducation du peuple, à sa spiritualité, qui est la force la plus importante pour la vie d'un peuple. (Applaudissements).

Un rapport d'un très vif intérêt a été établi par M. Georges Colin — (France sur :

LE THÉÂTRE RADIOPHONIQUE

Depuis 6 à 7 ans, en France les grands postes d'Etat et les grands postes privés ont permis à des metteurs en ondes de tenter de réaliser dans les auditorias la mise au point de drames pris dans le répertoire international et d'autres fois, dans des œuvres écrites spécialement pour le micro... Quelques uns de ces essais ont été réalisés avec beaucoup de bonheur.

Concevoir le théâtre radiophonique comme un véhicule d'idées, de poésie, est évidemment très noble, mais que mettre dans ce véhicule ? Peut-on espérer que les grands créateurs les grands dramaturges, viendront à lui directement sans passer par le théâtre d'abord...

On a écrit : « Les œuvres dramatiques du passé ou de l'actualité ne peuvent pas être présentées au théâtre radiophonique par ce fait que jadis aucun auteur dramatique n'avait prévu la révélation du théâtre par la radio. Alors que faire ? Attendre les auteurs ?... Chaque pays a eu ces dernières années des pionniers qui hardiment ont osé présenter des œuvres originales et puissantes.

En France, le Théâtre radiophonique, en quelques années, a marqué quelques points.

Le travail s'est trouvé divisé en trois parties bien nettes :

1^o — La transmission pure et simple par le micro, de pièces de théâtre (le public semblait prendre au début un certain plaisir à ce genre d'audition, dont la qualité dépendait surtout du choix de la pièce et du talent radiophonique des interprètes). Les pièces étaient lues intégralement. Naturellement,

au début, ce furent d'abord les pièces en un acte les plus célèbres qui obtinrent le plus de succès. Puis vinrent les grandes comédies, les grands drames, même les grandes tragédies antiques et classiques.

Depuis 6 ou 7 ans, le nombre de ces pièces radio-diffusées dans les postes d'Etat et privés, tant à Paris qu'à l'étranger, fut immense.

Quelques soirées furent remarquables, surtout, comme je le disais tout à l'heure, quand le choix tombait sur une pièce qui se trouvait rentrer dans la catégorie des pièces gagnant au micro une atmosphère (soit par les bruits ou la musique) impossible à réaliser maintenant au théâtre : *Le Voile*, de Rodenbach, peut-être un exemple type de la pièce dont l'atmosphère est plus facile à créer dans l'auditorium qu'au théâtre.

Quelques metteurs en ondes disposant de peu de temps, mais appartenant à des compagnies disposant d'argent, osèrent adapter toute une série de nos grands chef-d'œuvres pour le micro. Quelquefois avec l'autorisation de l'auteur, lorsqu'il était vivant, d'autres fois, il faut bien le reconnaître, sans son autorisation.

A ce moment, une grande série du théâtre de Shakespeare fut présentée dans un grand poste privé et le résultat fut magnifique.

Shakespeare aurait-il prévu le micro ?

Mais toutes ces présentations, somme toute, n'étaient que des lectures plus ou moins arrangées de pièces écrites pour le théâtre.

2° Les auditions qui réussirent immédiatement devant le micro furent des pièces où la musique apportait sa collaboration. Aussi, un grand poste, privé, possédant un grand orchestre complet, put offrir des auditions du *Faust* de Goethe, *Le Songe d'une Nuit d'Été*, *Polyphème*, etc.

Ces auditions, présentées et soutenues par le grand orchestre, obtinrent un grand succès.

3° Timidement, quelques essais de théâtre radiophonique osaient s'affirmer aussi bien dans les postes d'Etat que dans les postes privés :

Mare moto.

Les reconstitutions des séances historiques où, pour la première fois, le bruit de la foule fut inventé et remplissait parfaitement le fond du tableau radiophonique jusqu'alors vide et glacé.

Le succès de ces reconstitutions fut immense et imité dans tous les studios d'Europe et même d'Amérique.

Puis vinrent *Le Pont du Hibou*, de Paul Deharme.

L'Express 175, de Christaflour.

La Voix, de Gaston Ravel, etc. etc. etc...

Quelques grands auteurs se décidèrent :

Charles Henry Hirsch, Traïstan Bernard, Crommelynck, Léopold Marchand, etc... etc. .

Une Académie des Arts phoniques se fonda dans le but de récompenser notamment la meilleure pièce radiophonique, et récemment, tous les postes parisiens et même de province, reçurent et radiodiffusèrent des pièces inédites et écrites pour le micro.

Le prix accordé par l'Académie des Arts phoniques fut d'ailleurs partagé entre deux excellentes pièces radiophoniques.

Voilà ce qui a été fait. Le mouvement est donné. Mais il faut alimenter les programmes ; les auteurs hésitent toujours, — la question des droits n'est pas encore réglée et force est bien de retourner au répertoire du théâtre.

Sur le bureau du Congrès a été déposé également un rapport de M. Martinelli, (France) avec la collaboration de M. Drain, (France) au nom de l'union des artistes de langue Française relativement à :

A) *Suppression des taxes nées de la guerre.*

B) *Règlementation de la Profession d'Artiste par une application rigoureuse de la licence.*

C) *Augmentation des Subventions.*

D) *Etablissement de la Régie Théâtrale.*

Nous donnons ci-dessous la partie de ce rapport sur :

A) *Suppression des taxes nées de la guerre*

1° *La taxe d'état.*

Historique de la taxe d'Etat en France. Cet impôt est de date récente, puisqu'il a été institué par la loi du 30 décembre 1916. La « Taxe de Guerre » perçue sur le prix des Places des Théâtres, concerts, cinématographes, etc... a été maintenue sous le nom de taxe d'Etat par la loi du 25 Juin 1920 et les textes postérieurs.

Tarif applicable avant la loi de finances du 16 avril 1930

Avant la loi de finances du 16 avril 1930 le tarif applicable aux Théâtres, concerts, music-halls et cinémas était fixé comme suit :

1°) Théâtres, café-concerts, concerts symphoniques, cabarets d'auteurs, dioramas, panoramas, phonographes, orchestres mécaniques, musées de cire, séances de prestidigitation, d'hypnotisme, cirques, ménageries et tous autres spectacles, jeux et amusements assimilables auxquels le public est admis moyennant paiement, salons et expositions diverses, bals forains ou occasionnels.

7 frs, 20 % du prix net des places, c'est-à-dire déduction faite de la Taxe d'Etat, du droit des pauvres et de toute autre taxe communale, établie par la loi ;

2°) Music-halls, courses vélocipédiques, pédestres, nautiques, matches d'escrime et de billard :

12 % du prix net des places, c'est-à-dire déduction faite de la Taxe d'Etat, du Droit des Pauvres et de toute autre taxe communale établie par la loi ;

3°) Cinématographe :

7,20 %, jusqu'à 15.000 francs de recettes nettes mensuelles, c'est-à-dire déduction faite de la taxe d'Etat du droit des pauvres et de toute autre taxe communale établie par la loi ;

12 % pour les recettes comprises entre 15.001 et 30.000 frs ;

18 % pour les recettes comprises entre 30.001 et 50.000 frs ;

23 % pour les recettes comprises entre 50.001 et 100.000 frs ;

30 % pour les recettes dépassant 100.000 frs.

« En ce qui concerne les départements et uniquement pour les théâtres, music-halls et cinémas, l'Etat ne percevra que 50 % des taxes qu'il perçoit sur les théâtres, music-halls et cinémas exploités à Paris (2).

« Le montant de la taxe est réduit de 50 % en faveur des concerts classiques non quotidiens subventionnés par l'Etat, les Départements ou les Communes (3).

D'autre part, l'article 89 du Décret de codification (dernier alinéa), modifié par l'Art. 23 de la loi du 27 décembre 1927, prévoyait que « dans les Théâtres et concerts symphoniques qui étaient subventionnés par l'Etat ou les Villes pendant la période de trois années antérieures au 1^{er} août et auxquels sera

(1) Décret de codification du 28 décembre 1926, chap. III, art. 88.

(2) 1 bis) 19^{me} alinéa.

(3) Art. 18 : « Les concerts non quotidiens donnés par des associations d'artistes ou sociétés de concerts classiques subventionnés par l'Etat, les départements ou les communes ne paieront que le 50 % des taxes prévues au présent article ».

allouée, pour l'avenir, une subvention, et pour les représentations du Théâtre National Populaire et de la Société Nationale de musique, il ne sera perçu aucune taxe sur les places dont le prix est inférieur droit des pauvres et autre taxe communale compris, à 12 frs pour Paris et 6 frs ailleurs ; la subvention devra, dans tous les cas, résulter de contrats ou cahiers des charges contenant des obligations réciproques et, en ce qui concerne les Théâtres subventionnés par les villes, le total des exemptions d'impôts ne pourra dépasser le montant de la subvention ».

Tarif actuel. — Aux termes de l'art. 47 de la loi portant fixation du budget général de l'exercice 1930-1931, « les articles 88 et 89 du décret du 28 décembre 1926 portant codification de la législation en matière de contributions indirectes, sont modifiés comme il suit :

« Article 88. — 1^o le taux de 7 % prévu au n° 1 (théâtres, etc...), est réduit à 5 % ; il en est de même pour les concerts symphoniques récitals, et toutes autres séances de musique.

2^o le taux de 12 % prévu au n° 2 (music-halls, etc...) est réduit à 10 % ;

3^o les taux de 7,20-12-18-24 et 30 % au n° 3 (cinématographes) sont respectivement réduits à 5,10, 15,20 et 25 %.

4^o le 19^me alinéa est remplacé par le texte ci-après :

En ce qui concerne les départements, et uniquement pour les Théâtres, concerts, music-halls, cinématographes, cirques, meetings, aéronautiques et courses vélocipédiques, l'Etat ne percevra que 50 % des taxes qu'il percevait sur les mêmes spectacles exploités ou organisés à Paris ».

Article 89. — Le dernier alinéa est abrogé et remplacé par les dispositions suivantes :

« Les Théâtres nationaux, y compris le théâtre national populaire, sont exonérés de l'impôt.

« Dans les Théâtres et concerts symphoniques subventionnés par l'Etat ou les Villes, il ne sera perçu aucune taxe sur les places dont le prix, droit des pauvres et autre taxe communale compris, ne dépassent pas 12 frs pour Paris et 6 frs ailleurs. Cette exemption s'appliquera à la période ou aux représentations pour lesquelles la subvention aura été attribuée. Celle-ci devra dans tous les cas, résulter de contrats ou de cahier des charges contenant les obligations réciproques. Le total des exemptions d'impôts ne pourra dépasser le montant de la subvention.

Comme le droit des pauvres et les taxes municipales, dont il va être question, l'impôt d'Etat est perçu en sus du prix des places (1).

2^o Les taxes municipales.

Depuis 1930 « les communes sont autorisées à percevoir des taxes municipales (dont les tarifs devront être approuvés par le Préfet) sur les cinémas et les établissements publics où l'on joue de la musique et où se donnent des représentations théâtrales.

En vue de faire cesser certaines perceptions exagérées, la loi du 27 décembre 1927 a prescrit, dans son article 24 que « sous réserve des droits acquis des communes où des tarifs supérieurs sont fixés par une loi, la taxe municipale sur les spectacles ne peut excéder 50 % de l'impôt d'Etat ».

Ces taxes n'ont plus leur raison d'être du fait que la guerre est terminée. Il est, en effet, inique de considérer le Théâtre comme un objet de luxe. C'est un moyen d'éducation.

Il aide à orner l'esprit, à cultiver l'intelligence, à développer le goût de ce qui est beau, mais il ne peut être en rien comparable à un collier de perles ou à une automobile de grand luxe.

(1) Décret de codification du 28 décembre 1926, chap. III, art. 88 « quel que soit le régime et le taux d'imposition, le droit des pauvres, la taxe municipale et l'impôt d'Etat sont perçus en sus du prix des places. Etant donné qu'en pratique les taxes sont comprises dans le prix des places, le pourcentage est calculé sur la somme de 100 fr., augmentée de la taxe à prélever.

Ces taxes ôtant une partie importante des recettes, rompent l'équilibre budgétaire lequel laisserait au Directeur la possibilité de tenter des efforts artistiques et de donner au théâtre la place prépondérante qu'il doit avoir.

Un chiffre : la Taxe d'Etat a produit pour Paris en 1929 71 millions, et en province 68 millions, soit 138 millions, rien que sur les spectacles.

Additionnons le droit des Pauvres qui, en 1929, a produit 136 millions, aux 138 millions de Taxe d'Etat et nous en arrivons au chiffre effarant de 275 millions représentant la dîme exceptionnelle prélevée sur le spectacle à Paris et en Province, en sus de tous les autres impôts qui pèsent sur eux, comme l'ensemble des contribuables.

Quelle industrie pourrait vivre, se défendre, se développer aux heures de crise, si elle était écrasée par des charges aussi lourdes ?

Aucune.

Vœu. — Afin de permettre au Théâtre de faire vivre ceux qui le servent, les Gouvernements sont invités à supprimer les Taxes nées de la guerre et surnommées Taxes d'Etat, qui grèvent l'Industrie du Spectacle d'une telle manière que de l'avis le plus autorisé, toute exploitation aura disparu sous peu.

M. Silvio D'AMICO donne lecture des :

VŒUX APPROUVÉS PAR LE CONGRÈS

de Miss KATHLEEN D. Hurst (Angleterre) :

qu'une Union Nationale de la S. U. D. T. soit enfin formée en Angleterre de façon à permettre les échanges entre les théâtres de ce pays et ceux des autres nations européennes.

de Paul GSELL (France) :

que les différentes Unions de la Société Universelle adressent à l'Union française des communications relatives au théâtre, à la musique et au cinéma qui pourront être radiodiffusées par l'antenne nationale de la tour Eiffel.

qu'un résumé de la Revue Mensuelle de la Société Universelle qui doit être publiée à Rome soit radiodiffusé par les antennes nationales de tous les pays en particulier à Paris, par la Tour Eiffel.

de Ladislás MEDGYES :

que les décorateurs et metteurs en scène de chaque pays étudient les questions énumérées ci-dessous, et qu'ils apportent le résultat de leur travail à notre prochain Congrès où ils seront exposés.

A — Elaboration d'un système de mesures conventionnelles internationales pour praticables ;

B — Elaboration d'un système d'éléments légers, résistants, réduits en volume, facilement montables en parties d'architecture (colonnes, plateaux, murs, voûtes, cintres, etc.) avec prix de revient.

C — Elaboration de projets de décors avec ces éléments.

de M. CLAUSETTI (Italie).

1^o — que soient favorisés la constitution ou le développement auprès des grands théâtres, des centres et des écoles pour l'encouragement de la jeunesse à l'étude du chant et pour la formation des interprètes d'opéras ;

2^o que soit favorisée également la présentation des nouveaux opéras, surtout ceux des auteurs qui ne sont pas encore suffisamment connus, et cela moyennant l'attribution de prix et d'appuis financiers à des théâtres s'engageant à présenter ces œuvres au cours de leur saison, ou bien par des subventions spéciales accordées à des théâtres des grandes villes ou à des théâtres de province qui donneraient des saisons théâtrales ayant un caractère expérimental.

de M. BRÉMOND-PHILBÉE (France)

le Congrès estimant qu'il est indispensable que seules des compétences puissent diriger des exploitations théâtrales, émet

le vœu que les pouvoirs publics envisagent l'institution de la licence directoriale obligatoire.

du même :

que dans toutes les sections nationales soit étudiée, le cas échéant, la question de la suppression des agences payantes et leur remplacement par des bureaux paritaires de placement gratuit pour toutes les catégories d'artistes, comme cela existe déjà dans certains pays.

De M. MATEI ROUSSOU (France) :

Le Congrès constatant la dépréciation du Théâtre, qui ne jouit plus du prestige de jadis, considérant que c'est ce déplacement de plan qui est, avant tout, la source des difficultés sérieuses du Théâtre émet le vœu que les hommes de théâtre saisissent toutes les occasions, les créent à la rigueur, pour lutter en faveur de l'activité théâtrale, pour inculquer aux foules l'idée que le théâtre loin d'être un luxe, est un besoin inné et une force, utile à l'individu aussi bien qu'aux collectivités, et pour amener les gouvernements de tous les pays à s'intéresser à ce maître-art au même titre, au moins, qu'aux autres manifestations de l'activité humaine.

de M. BRÉMOND-PHILBÉE (France) :

Le VI^{me} Congrès de la S. U. D. T. réuni à Rome, ému de la crise qui atteint actuellement le monde du spectacle, émet le vœu que les pouvoirs publics des différentes nations veuillent bien apporter leur aide pécuniaire et morale à l'organisation de nombreuses représentations théâtrales dont le but désintéressé apporterait un remède efficace au chômage intense qui sévit parmi les Artistes de tous les pays.

de MM. MELCHORRI (Italie), Gaston SÉVERIN (France), Miss HURST (Angleterre).

Le Congrès après avoir examiné la situation qui s'est vérifiée dans les différents pays en ce qui concerne les conditions du travail du personnel artistique étranger, considère qu'une entente est nécessaire entre les divers Pays dans le but de réglementer et d'unifier le régime auquel est soumis le travail du personnel artistique étranger,

et charge la Présidence de la S. U. D. T. d'envisager les mesures opportunes afin que cet état de choses soit pris en considération et que soit résolu de commun accord et dans le meilleur mode possible le problème des conditions du travail du personnel artistique étranger.

de M. GUAL (Espagne) :

1^o) que les Unions constituées et celles qui pourront se constituer dorénavant, s'engagent à établir un plan actif et définitif d'échanges théâtraux consistant à faire connaître des pièces étrangères sur les scènes des autres pays, traduites dans la langue de chacun de ces pays.

2^o) que ces échanges soient effectués selon une proportion annuelle due à l'initiative et aux relations mutuelles entre différents pays, par exemple : Italie joue Espagne, France joue Hollande, Espagne joue Italie, Hollande joue France ;

3^o) que des gouvernements l'on puisse obtenir des subventions permettant de faciliter cette tâche temporaire et de lui donner ainsi la marque du grand intérêt national qu'elle comporte ;

4^o) que ces échanges puissent se développer non seulement sur la scène, mais par tous les moyens de divulgation et d'expansion théâtrale :

Cours. Conférences. Presse

5^o) que le Comité international de la Société Universelle du théâtre préside dans la mesure du possible au choix des pièces et des adaptateurs, en accordant son estampille aux œuvres dont elle aura constaté la valeur artistique ; que ce Comité se mette à la disposition des Auteurs et des Directeurs pour leur procurer tous renseignements utiles étant donné que, ce

faisant, il ne portera nulle atteinte aux prérogatives des groupements déjà existants (Sociétés d'Auteurs, de Directeurs, etc.)

de MM. Corrado Marchie (Italie), Clauseiti (Italie), Nicola de Pirro (Italie), A. Mauprey (France), Fedele (Italie), T. Sachse (Allemagne).

Le Congrès après avoir pris connaissance du rapport de M. le Député Giuseppe Mulé, et de la proposition qui y est contenue concernant les échanges internationaux d'opéras lyriques ;

approuve la dite proposition et décide que la S. U. D. T. appuie cette proposition auprès des Gouvernements des différents pays et des organisations intéressées, afin qu'elles contribuent à la conclusion d'accords et à une activité qui permettrait de faire connaître au public les opéras lyriques modernes non seulement dans les autres pays d'origine, mais aussi dans les autres pays en donnant la possibilité à ces derniers de profiter, à l'aide d'une organisation spéciale pour les échanges internationaux, du matériel de propriété des théâtres d'origine aux prix les plus modérés.

La S. U. D. T. émet le vœu que soit créée une Chambre internationale d'Experts qui pourrait donner des conseils aux théâtres d'opéra se trouvant en situation difficile, par suite de la crise financière, sur la manière de faire les économies indispensables sans altérer la valeur artistique de leurs troupes et de leurs orchestres.

de MM. Bragaglia, Colin, Marchi, Medgyes, Prampolini, Quignon avec adhésion de Leurs Excellences : Bontempelli, Marinetti, Pirandello.

1^o — A) chaque Congrès organise une exposition internationale d'art théâtral moderne sur les bases du rapport de M. Quignon par les soins du Comité international de la S. U. D. T. et le Comité local du Congrès ;

B) Cette exposition doit réunir les projets techniques résultant de la proposition de M. Medgyes pour l'établissement des mesures conventionnelles internationales et d'un système nouveau de construction de décor ;

C) Chaque pays doit à ce prochain Congrès envoyer une liste de ses artistes décorateurs et techniciens de la scène, ainsi que des propositions pratiques en vue de la création d'une Union internationale des techniciens de la scène ;

II^o — Leurs Excellences Marinetti, Pirandello, Bontempelli, MM. Bragaglia, Marchi, et Prampolini, sont chargés d'élaborer le projet pour l'institut international des Arts du Théâtre et de l'envoyer aux Unions nationales de chaque pays ;

III^o Chaque Union nationale doit former une Commission de propagande et de travail des techniciens des différents Arts du Théâtre pour amener le monde politique et littéraire à une conscience plus forte de ses notions et de ses devoirs pour une évolution des arts du théâtre.

M. GINO PIERANTONI, Président. — Excellences, Mesdames, Messieurs, le Congrès est fini. Nous devons vous dire : Au revoir, à l'année prochaine.

Je dois avouer, et je le fais avec le plus grand plaisir, que grâce à vos interventions, grâce à vos rapports et à vos discussions, le Congrès a complètement réussi. Nous avons réuni les représentants de la plupart des pays d'Europe. A tous je dis : Merci.

Permettez-moi d'adresser un éloge spécial à notre ami Silvio d'Amico... (Vifs applaudissements)... secrétaire général de notre Comité. Il a été vraiment extraordinaire.

J'espère que vous garderez un bon souvenir de votre séjour à Rome, et je suis convaincu que vous parlerez, quand vous serez rentrés chez vous, de Rome et de l'Italie Fasciste avec le même enthousiasme dont vous avez fait preuve dans nos conversations. (Applaudissements).

C'est toujours avec peine que l'on se sépare. Mais cette peine est atténuée par la certitude que nous avons de nous revoir l'année prochaine, dans la ville qui sera fixée par le Comité de l'Union.

Excellences, Mesdames, Messieurs, au revoir. (Applaudissements).

M. André Mauprey (France) demande que :

Le VI^e Congrès de la S. U. D. T. réuni à Rome « prie le « Président du Congrès d'être son interprète pour adresser « au Chef du Gouvernement italien son respectueux salut et « ses sentiments de profonde gratitude. » (Vifs applaudissements).

Banquet du 28 Avril

Un banquet a été offert aux Congressistes le 28 avril par les organisateurs italiens au Casino des Roses.

M. André MAUPREY Secrétaire Général de l'Union Française de la S. U. D. T., Secrétaire du Congrès de Rome pour la France prononce le discours suivant :

Excellence,
Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,

J'éprouve en ce Casino des Roses dont le cadre et le nom évoquent les jardins et les Muses, une émotion bien compréhensible. C'est ici qu'il y a presque 4 ans, le 27 avril 1928, Gémier et moi avons été reçus par l'élite intellectuelle de Rome.

Le déjeuner d'aujourd'hui n'est autre que le lendemain de celui que je viens d'évoquer.

Hélas, il est déjà terminé, ceci est un discours de clôture.

Chaque année, après quelques jours de contact constant, nous éprouvons — personne ne m'en donnera le démenti — une espèce de déchirement à la minute où nous devons nous quitter.

Est-ce parce que les liens qui nous unissent se resserrent chaque fois ? Il me semble que cette année la séparation est plus dure encore. C'est peut-être aussi parce que Rome, la ville éternelle, le berceau de la civilisation latine a une force d'attraction si forte qu'elle attache et qu'elle retient les cœurs.

Chaque fois par contre — et c'est là ce qu'il y a de merveilleux — nous éprouvons une forte joie en faisant le compte des résultats accomplis. Cette année nous aura donné la Revue Internationale tant souhaitée par nous. Grâce à la parole persuasive de S. Exc. Marinetti, grâce à son rapport si net et si clairement ordonné, notre revue paraîtra régulièrement à Rome redigée dans les différentes langues des nations adhérentes.

Saluons aussi la création de cette belle commission des décorateurs réclamée par les grands artistes italiens français ici présents.

Le compte-rendu de nos travaux mettra en pleine lumière les vœux si importants que vous avez votés et que le Comité International de la S. U. D. T. aura la laborieuse mission de transmettre à la S. D. N. ainsi que nous l'a si aimablement proposé M. André Cœuroy, aux grands groupements professionnels, Sociétés d'Auteurs, Unions d'Artistes — et au besoin, aux différents gouvernements.

Bref, l'œuvre du VI^{me} Congrès International réuni à Rome a été féconde et le sera plus encore.

Nous le devons, ce Congrès splendide, au gouvernement italien, et au Comité d'organisation de Rome.

Ces paroles sont le prélude des témoignages d'infinie gratitude que la Société Universelle du Théâtre se doit d'adresser aujourd'hui.

Et au moment de le faire, j'éprouve comme une sensation de vide, un peu celle que doit éprouver l'enfant qui fait ses premiers pas, à qui soudain la main maternelle fait défaut.

C'est que Gémier n'est pas là, à nos côtés.

C'est lui, qui chaque année, tirait les conclusions du Congrès. C'est lui qui, au nom de nous tous martelait de sa voix au timbre familier, les remerciements, aux bons artisans de l'œuvre dont il est l'animateur.

Gémier n'est pas parmi nous cette année.

La U. F. A. lui a demandé de venir incarner à l'écran le rôle du colonel Chabert. Depuis cinq semaines le studio lui a infligé une fatigue telle qu'au moment de partir pour Rome, les forces lui ont fait défaut. Une crise d'asthme d'abord, puis une bronchite l'ont cloué au lit. Hier, il allait mieux, mais il était trop tard pour venir. Il m'a dit au téléphone sa douleur de n'être pas venu, — et sa joie aussi d'apprendre que le Congrès s'est déroulé sans lui avec une ardeur et un brio sans pareils.

« A quelque chose, malheur a été bon, m'a-t-il dit. Depuis deux ans déjà, je vous répétais que la Société Universelle du Théâtre devait continuer avec ou sans moi. Je vous disais : L'idée est en marche, rien ne l'arrêtera, quoi qu'il advienne ». Vous voyez que j'avais raison et rien ne peut me rendre plus heureux. Les événements nous ont imposé cet essai, nullement prémédité vous le savez, puisque je me faisais une fête de venir à Rome parmi nos amis italiens. L'essai a été une victoire. Alors, dites à tous nos adeptes, à ceux de la première heure, comme à ceux qui sont venus plus récemment à nous : Marchez ! Continuez ! Vous voyez que nos efforts ne sont pas vains. Méditez ces paroles que je vous adressais à Barcelone et qui, à ce moment, avaient fait protester notre ami Gual.

N'attendez le triomphe de l'idée ni de moi, ni de personne, mais de vous seuls, de votre ardeur, de votre foi en notre grande religion : Le Théâtre »

Et maintenant, ajouta Gémier, je vais adresser un télégramme de remerciements aux merveilleux organisateurs du Congrès de Rome. Mais à la sèche bande de papier transmise mécaniquement, joignez de ma part le témoignage verbal de ma profonde reconnaissance.

Voilà pourquoi c'est moi qui ai ce matin, la tâche lourde mais heureuse de vous prier, M. le Président, de bien vouloir transmettre à S. Exc. Benito Mussolini les paroles de Gémier. Veuillez y joindre nos remerciements respectueux, ardents, sincères. Nous savons tous, et je sais mieux que quiconque, combien le rénovateur de l'Italie aime le théâtre. Dites-lui simplement que le Théâtre le lui rend bien. (applaudissements).

A leurs excellences Balbino Giuliano, Ministre de l'Education Nationale, et Giuseppe Bottai, Ministre des Corporations qui ont été les anges tutélaires du Congrès, nous adressons l'expression de notre infinie gratitude, ainsi qu'à M. le Préfet de Rome ; à S. Exc. le Comte d'Ancora, Sous-Gouverneur dont la réception grandiose en ce magnifique Capitole restera pour nous tous un inoubliable souvenir ; au Président Gino Pierantoni qui dirigea avec une maestria et une habileté digne et souple, nos travaux.

Le président de la Société des Auteurs de France, M. Charles Méré a dit à S. Exc. Achille Starace l'impression profonde que lui avait causée, que nous avait causée à tous, son admirable discours. Qu'il soit lui aussi, de notre part à tous respectueusement salué et remercié.

Que dire à Nicola de Pirro ? Et à notre ami Silvio d'Amico qui fut l'âme de ce Congrès ? C'est avec eux deux que j'eus à Rome le premier entretien d'où naquit ce Congrès. Leurs efforts furent couronnés de succès. A eux merci !

Et vous vous rappelez tous l'enthousiasme qui accueillit à la fin du déjeuner de l'Exposition Coloniale, l'invitation que nous fit Silvio d'Amico.

Le travail qu'il a accompli depuis ce jour, vous devez vous rendre compte qu'il a été formidable. Je le sais de façon certaine. Entre secrétaires généraux on se comprend, n'est-ce pas mon cher d'Amico ?

Il me faut aussi remercier toutes les notabilités de la grande Italie qui honorèrent nos travaux de leur présence notamment le maître Luigi Pirandello qui est au moins aussi célèbre à Paris qu'à Rome, et dans le monde entier, ce qui n'est pas peu dire ; — M. le docteur Davanzati, commissaire à la présidence de la Sté Italienne des Auteurs, M. Gustavo de Sanctis que nous devons féliciter de sa haute compétence administrative ; l'honorable Giuseppe Muël à qui nous devons un si beau rapport ;

MM. Melchiori Melchiorre, Polverosi qui eux aussi ont conçu des rapports qui sont des documents précieux pour notre art

Je dois oublier des noms. Que l'on me pardonne.... mais je crois que je devrais dépasser d'une heure, les 15 minutes réglementaires si je citais tous les Italiens à qui nous devons de la reconnaissance.

Et je m'en voudrais de ne pas dire toute votre affectueuse gratitude à nos amis des autres nations : au docteur Alfred Kerr qui est venu tout exprès de Berlin avec sa charmante femme pour nous apporter la magie de son verbe et la puissance spirituelle de son art de la critique ; à notre cher Léopold Sachse, technicien incomparable, ardent apôtre de la cause des artistes ; à mon grand ami Adrian Gual qui dans son âme généreuse allie la flamme du poète à la clarté du réalisateur ; à Madame Marie Filotti la grande comédienne roumaine à qui nous devons l'Union de Roumanie et qui mérite les plus grandes félicitations pour son zèle ardent et sa foi en nos idées ; à la charmante Miss Hurst dont les rapports si documentés font une véritable historiographie du théâtre anglais ; au sympathique Ladislas Medgyès, délégué de Hongrie et technicien remarquable lui aussi. Enfin au grand tragédien Louis de Vriès, merveilleux artiste gloire de son pays qui nous a fait miroiter l'espoir de nous réunir à Amsterdam, ville de la Paix et de l'Art et que nous applaudirons tous ce soir au théâtre Argentine dans sa belle interprétation de l'Henri IV du maître Picarello.

Pour nos amis de France, je ne veux point faire de palmarès. A tous je leur dis le merci que Gémier leur adresse, et j'y joins notre salut au grand littérateur André Cœuroy délégué de l'Inst. de Coopération Intellectuelle.

Mais je tiens à dire de la part de Gémier et de notre part à tous, à Charles Méré président de la Sté des auteurs de France quelle affectueuse gratitude nous lui devons.

Cédant aux instances de son collègue à la Commission, Jean-Jacques Bernard qui est l'un des pionniers de la première heure de la Société Universelle du Théâtre, et aussi aux miennes, il est venu à Rome. Il a présidé plusieurs séances. En un mot, il fut des nôtres. Qu'il sache combien nous lui en sommes profondément reconnaissants et qu'il veuille bien dire à notre grande Société, qu'avec lui, avec ses idées, nous avons travaillé dans l'intérêt du théâtre.

Charles Méré, mon cher Président, merci de tout cœur en notre nom à tous.

Maintenant c'est fini. Veuillez m'excuser d'avoir été si long, ce qui n'est point mon habitude. Mais si j'avais été plus court, il aurait fallu taxer la Société Universelle du Théâtre d'ingratitude.

La voie nous est merveilleusement tracée par ce brillant congrès. Au travail avec plus d'ardeur que jamais !

Comme les peintres et les musiciens, nous sommes venus chercher le baptême de Rome qui sera pour nous et notre cher Théâtre l'aube d'un nouvel essor vers l'amour universel créé par l'Art et la Beauté. (applaudissements).

M. Alfred Kerr, le grand critique allemand, parle au nom des délégations étrangères.

M. Louis de Vriès le célèbre acteur Hollandais, remercie Rome de l'accueil qu'elle a fait aux congressistes.

M. Arquillière, vice-président de l'Union France de la S. U. D. T. exprime l'hommage du respect de la Société Universelle à leurs Majestés le Roi et la Reine d'Italie et au Gouvernement du Duce Mussolini (l'assistance se lève et applaudit longuement).

M. Charles Méré président de la Société Française des Auteurs :

Je veux simplement vous dire, au nom de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques de France, de Belgique et de Suisse, qui nous a délégués, mon excellent ami Jean Jacques Bernard et moi à ce Congrès si intéressant du Thé-

tre, que nous avons été émerveillés par ce que nous avons vu ici.

Je veux tout d'abord, au nom des Auteurs Dramatiques français qui sont ici, au nom de Jean-Jacques Bernard, au nom de Machard, de Vildrac, au nom de Florent Schmit, adresser un salut cordial aux Auteurs Dramatiques italiens, à toute la nouvelle école et à vous, mon Cher Maître, le plus glorieux, le plus illustre d'entre nous, à vous Pirandello... (App'audissements)... qui n'êtes pas seulement l'orgueil du Théâtre italien, mais qui êtes l'orgueil du Théâtre dans toutes les langues, du Théâtre avec un grand « T ». (Applaudissements).

Oui, ce que nous avons vu ici nous a émerveillés. Nous avons vu un Gouvernement jeune, puissant et fort, qui a conscience, lui, de l'importance du spectacle dans la nation. Nous avons vu tout ce que ce Gouvernement a fait et tout ce qu'il veut faire encore ; nous savons comment a été organisée, sous la magnifique impulsion de S. E. Bottai et sous la présidence éminente de Gino Pierantoni, cette Corporation du Spectacle, qui a réalisé l'union de tous les travailleurs intellectuels et manuels de l'industrie théâtrale et cinématographique. (Applaudissements).

S.E. Starace nous a dit hier tous les bienfaits qu'apportait dans la vie intellectuelle de votre Nation l'Opéra Dopolavoro. Et ce matin, le Baron Sardi nous a dit comment fonctionnait ce merveilleux Institut L.U.C.E. que nous voudrions avoir dans toutes nos patries. Tout cela nous a émerveillés.

Nous avons été émerveillés aussi en voyant votre splendide Théâtre de l'Opéra, dont la merveilleuse machinerie et les décors peuvent faire envie à tous les théâtres du monde.

Ce matin, mon cher Président, dans votre éloquent discours de clôture, vous avez dit : « Il faudra répéter chez vous ce que vous avez vu ». Eh bien ! soyez tranquille : ce que nous avons vu, nous le dirons. (Applaudissements).

Et maintenant, comme un vieil auteur dramatique, je vais vous demander l'indulgence du public.

(M.C. Méré termine son discours en italien).

La place nous manque pour rendre compte comme il conviendrait des réceptions à la fois solennelles et cordiales qui furent faites aux Congressistes durant leur séjour à Rome et aussi des merveilleuses représentations qui furent données en leur honneur dans divers théâtres de la Ville Eternelle.

Nous énumérons donc trop brièvement ces réunions et ces fêtes dramatiques inoubliables.

Visite du plateau de l'Opéra Royal sous la conduite du directeur M. Forzano.

Visite des studios de Cinès, organisation cinématographique romane.

Représentation de la *Traviata* à l'Opéra Royal.

Représentation d'une pièce de Pirandello et d'un « mélodrame » de métastase au Théâtre Valle.

Représentation d'*Henri IV* de Pirandello par l'acteur hollandais Louis de Vriès et sa troupe.

Déjeuner offert au Palais Farnèse par son excellence M. de Beaumarchais, ambassadeur de France.

Réception offerte au Capitole.

La dernière journée du Congrès fut marquée, après le banquet de clôture par une admirable excursion au port d'Ostie où les Congressistes visitèrent les fouilles archéologiques de la Ville antique ainsi que la charmante ville nouvelle.

A leur retour, ils furent reçus avec une fraternelle courtoisie à la Maison de la Presse Etrangère à Rome. M. Alfred Kerr y prit la parole pour remercier les journalistes de la sympathie qu'ils avaient témoignée aux travaux du Congrès.

SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE

Cahier du Théâtre N° 9

VI^E CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

à ROME, du 25 au 28 Avril 1932.

COMITÉ D'HONNEUR

Président d'Honneur : S. E. BALBINO GIULIANO, Ministre de l'Education Nationale.

S. E. Dino GRANDI, Ministre des Affaires Etrangères.

S. E. Alfredo Rocco, Ministre de la Justice ; Président de la Commission Int^{le} pour la Coopération Intellectuelle.

S. E. Giuseppe BOTTAI, Ministre des Corporations.

S. E. Achille STARACE, Secrétaire du Parti National Fasciste.

S. E. Francesco BONCOMPAGNI-LUDOVISI, Gouverneur de Rome.

S. E. Emilio BODRERO, Vice-Président de la Chambre des Députés, Commissaire de la Confédération Nationale des Syndicats Fascistes des Professions libres et des Arts.

S. E. Francesco MONTUORI, Préfet de Rome.

S. E. le Comte Paolo d'ANCORA, Vice-Gouverneur de la Ville de Rome.

S. E. le Baron Alessandro SARDI, Président de l'Institut « L. U. C. E. »

Le Conte Enrico di SAN MARTINO, Sénateur, Président de l'Académie de Ste-Cécile.

Hon. Antonio S. BENNI, Président de la Confédération Générale Fasciste de l'Industrie italienne.

Hon Bruno BIAGI, Commissaire de la Confédération Nationale des Syndicats Fascistes de l'Industrie.

Hon. Prof. Pietro de FRANCISCI, Recteur de l'Université de Rome.

D^e Roberto FORGES DAVANZATI, Président de la Société Italienne des Gens de Lettres et des Editeurs.

PRÉSIDENT DU CONGRÈS

Hon. Av. Gino PIERANTONI, membre de la Chambre des Députés, Président de la Corporation du Spectacle.

COMITÉ EXÉCUTIF LOCAL

Président : S. E. F. T. MARINETTI, Membre de l'Académie Royale d'Italie.

Vice-Président : Prof. Comm. Giovanni DETTORI, Commissaire de l'Association Nationale Fasciste de l'Industrie du Spectacle.

Membres : Comm. Av. Gustavo de SANCTIS, Secrétaire de la Corporation du Spectacle.

Prof. Giuseppe MULE, Membre de la Chambre des Députés ; Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Ste-Cécile, Secrétaire du Syndicat Nat. Fasciste des Musiciens.

Comm. Av. Nicola de PIRRO, Président du Consortium Italien du Théâtre Lyrique ;

Secrétaire général de l'Association Nationale Fasciste de l'Industrie du Spectacle.

Comm. Melchiorre MELCHIORI, Secrétaire de la Fédération Nationale des Syndicats Fascistes du Spectacle.

Comm. Manfredi POLVEROSI, Secrétaire du Syndicat National Fasciste des Artistes du Théâtre Lyrique.

Secrétaire général du Congrès : D^r Silvio d'AMICO.

Rapporteurs : MM. G. BRAGAGLIA

Paolo GIORDANI

Enrico PRAMPOLINI.

DÉLÉGATION OFFICIELLE au CONGRÈS de ROME

ALLEMAGNE : MM. Alfred KERR

Léopold SACHSE.

ANGLETERRE : Miss Kathleen D. HURST.

AUTRICHE : Mmes Gutta LENART-VAGO

Gabrielle PETRASOVICS.

ESPAGNE : M. Adria GUAL

FRANCE : MM. ARQUILLIÈRE, Vice-Président de l'Union Française de la Société Universelle du Théâtre.

André MAUPREY, Paul GSELL, Victor LARBEY, Secrétaires gén. de la S. U. D. T.

Jean-Jacques BERNARD, Auteur dramatique.

BREMOND-PHILBEE, Directeur du Bureau Paritaire.

Paul COLIN, Artiste décorateur,

Alfred MACHARD, Homme de lettres,

Charles MÉRÉ, Président de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques,

PIAULT, Ingénieur électricien,

J. Roland QUIGNON, Artiste décorateur,

Matéi ROUSSOU, Auteur dramatique,

Florent SCHMITT, Compositeur,

Gaston SÉVERIN, Vice-président de l'Union des Artistes,

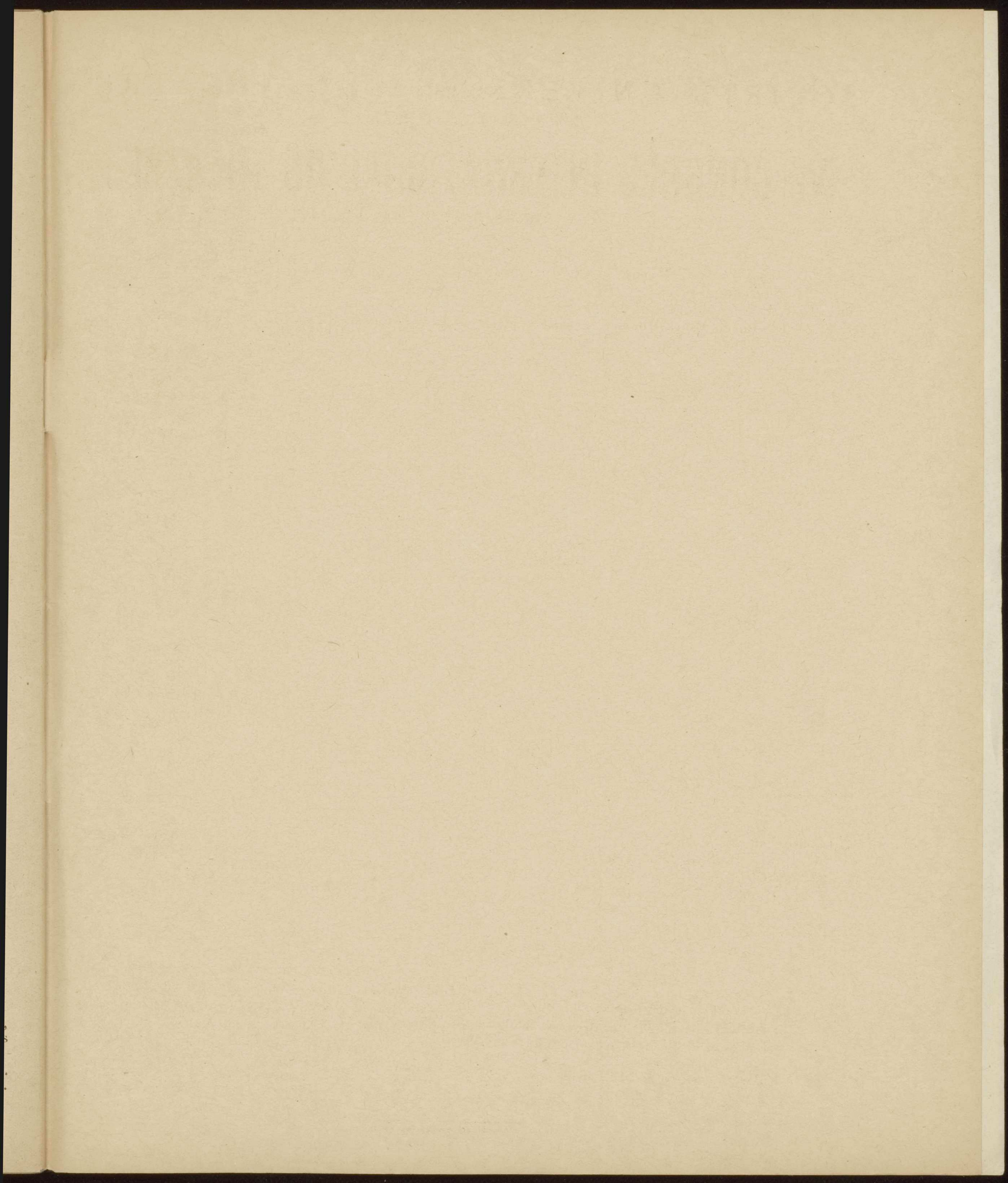
Charles VILDRAC, Auteur dramatique.

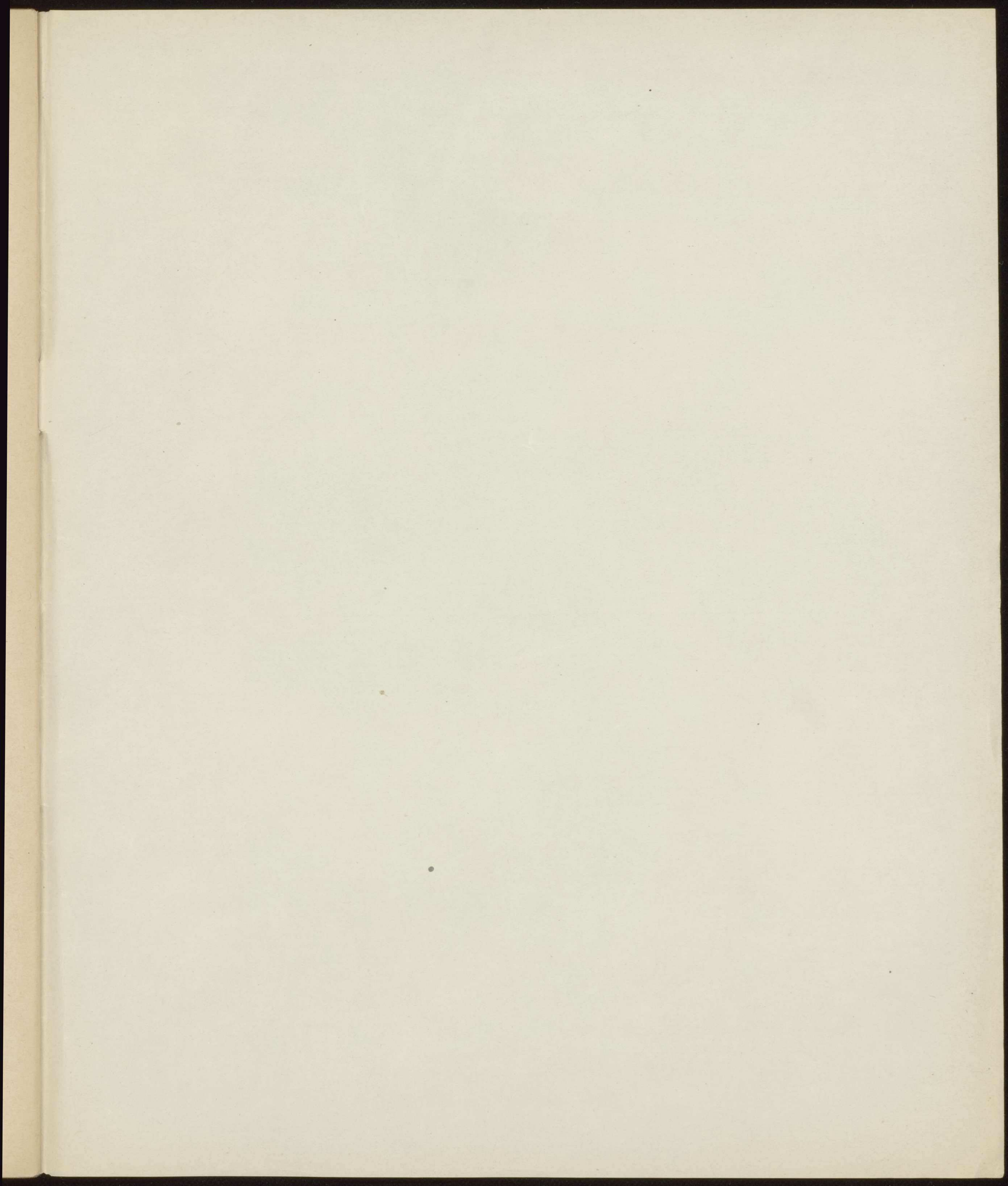
HOLLANDE : Louis de VRIES, Artiste dramatique.

HONGRIE : MEDGYES, Artiste décorateur.

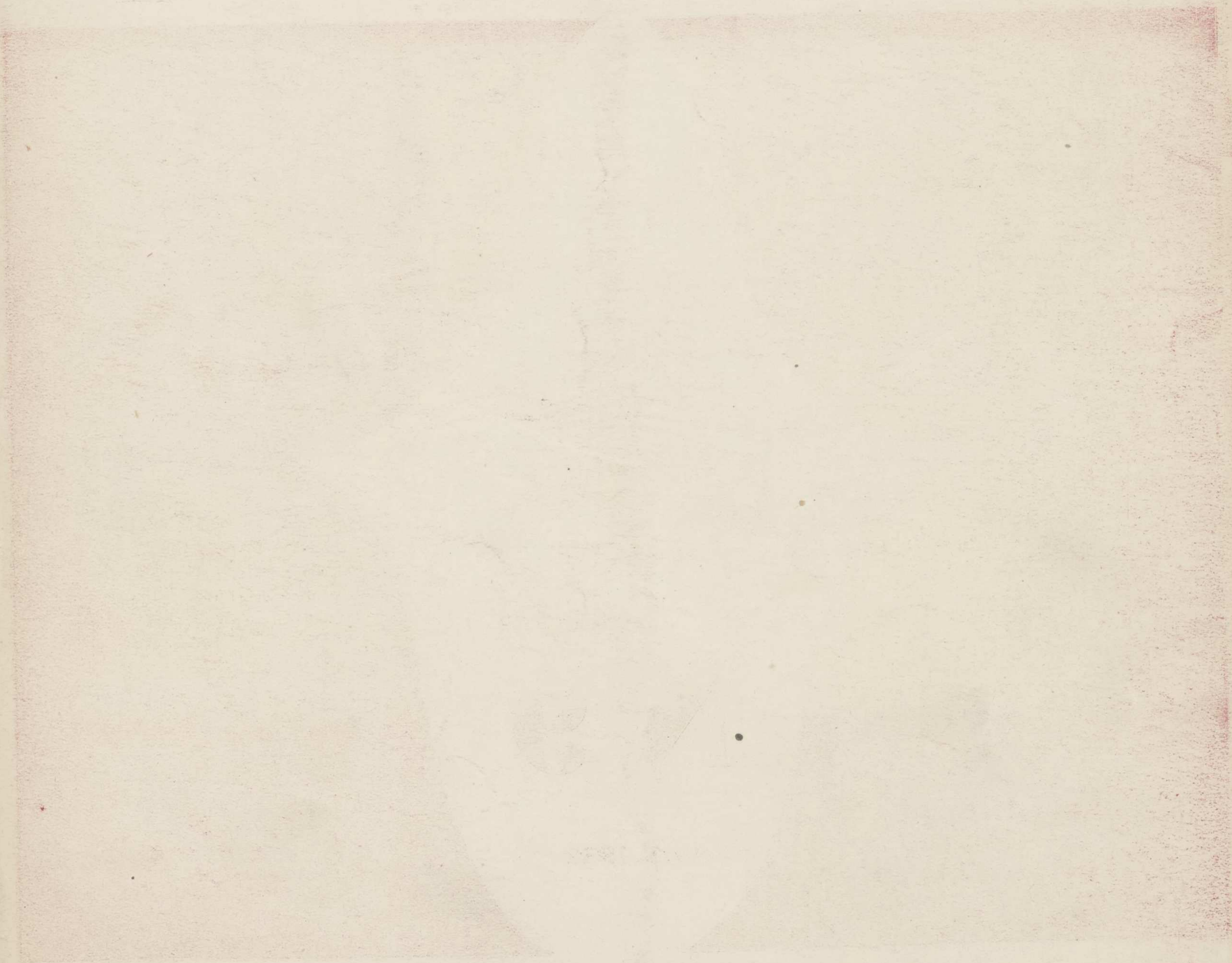
ROUMANIE : Mme Marie FILOTTI, Artiste dramatique, Présidente du Syndicat des Artistes dramatiques et lyriques.

M. Alexandre BUZESCO, Directeur adm. de l'Opéra et du Théâtre Ventura.





THEATRE



3^e ANNÉE - N° 3

AVRIL 1938

PRIX : 15 FRs

BULLETIN INTERNATIONAL DU THEATRE

Le
X^e
Congrès
International
du Théâtre
à Paris



5-10 Juin 1937

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE

37, RUE BERGÈRE, PARIS-9^e

Téléphone : PROvence 41-62

1847

1847

1847

SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE

DIXIÈME CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

PARIS

5-10 Juin 1937

SOMMAIRE

	Pages		Pages
Réceptions et Représentations en l'honneur des Congressistes	2	Rédaction des vœux	80
Liste des Délégués officiels au X ^e Congrès	4	Réunion du Comité International	85
Séance inaugurale, 5 juin, matin	5	Sous-Commission du Théâtre pour la jeu- nesse	86
Séance du 5 juin, après-midi	8	Séance de clôture	87
Séance du 7 juin, matin	22	Les Réceptions	89
Séance du 7 juin, après-midi	29	Inauguration du Buste de Firmin Gémier ..	96
Séance du 8 juin, matin	38		
Séance du 8 juin, après-midi	49		
Séance du 9 juin, matin	61		
Séance du 9 juin, après-midi	75		

HORS CONGRES

Rapport de M. Paul Pedroza, Délégué offi-
ciel du Brésil : « Le Théâtre Brésilien » 100

Réceptions et Représentations en l'honneur des Congressistes

SAMEDI 5 JUIN

A 18 heures : Vins de France offerts aux congressistes par Mme Paulette Pax, directrice du Théâtre de L'Œuvre, en son studio.

Soirée offerte par le Théâtre de l'Œuvre :

Un homme comme les autres, de M. Armand Salacrou.

DIMANCHE 6 JUIN

A 21 heures : A la Comédie des Champs-Élysées :

Gala offert par la Compagnie Louis de Vries :

De Despoot

Pièce en 3 actes de M. Henri Clerc, jouée par Louis de Vries et sa Compagnie.

A Minuit : à l'issue de la représentation, réception en l'honneur de M. Louis de Vries au Foyer de la Comédie des Champs-Élysées.

LUNDI 7 JUIN

A 17 h. 30 : Réception à l'Hôtel de Ville par le Conseil Municipal de Paris (Voir a).

A 21 heures : Dîner offert aux Congressistes par la S.U.D.T. et les H.B.V. sous la Présidence de M. Jules Romains, au Cercle Interallié.

PAYS REPRESENTES

Allemagne, Autriche, Belgique, Danemark, Egypte, Espagne, Catalogne, Etats-Unis, Finlande, France, Grande-Bretagne, Haïti, Italie, Lettonie, Mexique, Norvège, Pays-Bas, Pologne, République Dominicaine, Roumanie, Suisse.

MARDI 8 JUIN

A 16 heures : Opéra : visite de la Bibliothèque, des Archives et du Musée.

A 17 heures : Opéra : Visite de l'installation scénique.

Soirée : Différents théâtres de Paris.

MERCREDI 9 JUIN

A 18 heures : Réception des Congressistes par le Rassemblement Universel pour la Paix (Voir b).

Soirée : Différents théâtres de Paris.

JEUDI 10 JUIN

A 13 heures : Banquet de clôture à Trianon-Palace de Versailles, sous la Présidence de M. Georges Huisman, Directeur des Beaux-Arts (Voir c).

A 16 heures : Représentation offerte aux Congressistes par la S.U.D.T. au Théâtre Montansier, à Versailles.

Les Comédiens du Théâtre-Français joueront :

La Double Inconstance, de Marivaux.

DISTRIBUTION :

MM. Georges Le Roy.....	<i>Un seigneur.</i>
Pierre Bertin	<i>Arlequin.</i>
Debucourt	<i>Le Prince.</i>
Bonifas	<i>Trivelin.</i>
Mmes Madeleine Renaud	<i>Silvia.</i>
Vera Korène	<i>Flaminia.</i>
Marcelle Brou.	<i>Lisette.</i>

Orchestre du Théâtre-Français sous la direction de M. Charpentier. Décor nouveau de M. André Boll.

A 20 h. 30 : Théâtre National de l'Odéon (second Théâtre-Français) :

La Dame aux Camélias, d'Alexandre Dumas Fils.

DISTRIBUTION :

Mmes Suzy Prim.....	<i>Marguerite Gauthier.</i>
Blanche Dars.....	<i>Prudence.</i>
Eva Reynal	<i>Olympe.</i>
Paulette Marinier	<i>Nichette.</i>
Germaine Duard	<i>Nanine.</i>
MM. Roger Clairval	<i>Armand.</i>
André Wasley	<i>M. Duval.</i>
Louis Seigner	<i>Le Comte de Giray.</i>
Raymond Girard	<i>de Varville.</i>
Darras	<i>Saint-Gaudens.</i>
Guy Parzy	<i>Gustave.</i>
R. Murzeau	<i>Gaston Rieux.</i>
Chamarat	<i>Le Docteur.</i>

Décor et Costumes de M. Alexandre Benois.

A Minuit : Au foyer de l'Odéon :

(Voir d).

Inauguration du buste de Firmin Gémier,
Président-Fondateur de la S.U.D.T.

Souper

DIXIÈME CONGRÈS INTERNATIONAL DU THÉÂTRE

PARIS 5-10 Juin 1937

Sous le haut patronage de
M. Albert LEBRUN, Président de la République
Président d'Honneur : M. JEAN ZAY, Ministre de l'Education Nationale,
Président du Congrès : M. JULES ROMAINS.
Commissaire général du Congrès : M. ANDRÉ MAUPREY.

COMITE D'HONNEUR

- | | |
|---|--|
| M. JEANNENEY, Président du Sénat. | M. PAUL ABRAM, Directeur du Théâtre National de l'Odéon. |
| M. EDOUARD HERRIOT, Président de la Chambre des Députés. | M. PIERRE BENOIT, de l'Académie Française. |
| M. YVON DELBOS, Ministre des Affaires Etrangères. | M. TRISTAN BERNARD. |
| M. PAUL BASTID, Ministre du Commerce. | M. HENRI BONNET, Directeur de l'Institut International de Coopération intellectuelle. |
| M. RAOUL AUBAUD, Sous-Secrétaire d'Etat à l'Intérieur. | M. ROBERT BRUSSEL, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique. |
| M. LÉO LAGRANGE, Sous-Secrétaire d'Etat de l'Organisation des Loisirs et des Sports. | M. EDOUARD BOURDET, Administrateur Général de la Comédie-Française. |
| M. HENRY BÉRENGER, Président de la Commission Sénatoriale des Affaires Etrangères. | M. STÉPHANE CHAPELIER, Président de la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique. |
| M. JEAN MISTLER, Président de la Commission des Affaires Etrangères, ancien ministre. | M. LOUIS LUMIÈRE, de l'Institut, membre du Conseil d'Administration du Cinéma Educatif. |
| M. RAYMOND LAURENT, Président du Conseil Municipal. | M. MARX, Directeur du Service des Œuvres françaises à l'Etranger, Ministre des Affaires Etrangères. |
| M. MARRANE, Président du Conseil Général de la Seine. | M. MAX MAUREY, Président de la Fédération Parisienne du Spectacle, Président d'honneur du Syndicat des Directeurs de Théâtres. |
| M. EDMOND LABBÉ, Commissaire Général de l'Exposition. | M. CHARLES MÉRÉ, Président de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. |
| M. GEORGES HUISMAN, Directeur Général des Beaux-Arts. | M. HENRI RABAUD, de l'Institut, Directeur du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique. |
| M. PAUL LÉON, Commissaire Général adjoint de l'Exposition. | M. ROMAIN ROLLAND. |
| M. PIERRE MORTIER, Commissaire général-adjoint de l'Exposition. | M. JACQUES ROUCHÉ, de l'Institut, Directeur de l'Académie Nationale de Musique et de Danse. |
| M. DARRAS, Directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris. | M. FLORENT SCHMITT, de l'Institut. |
| MM. les Ambassadeurs d'Allemagne, d'Argentine, de Belgique, du Brésil, d'Espagne, de Grande-Bretagne, du Japon, de Pologne, de Turquie. | M. EDMOND SÉE, Président de l'Association de la Critique Dramatique et Musicale. |
| MM. les Ministres de l'U.R.S.S., d'Autriche, de Bulgarie, de Cuba, de Danemark, d'Egypte, d'Estonie, de Finlande, de Grèce, de Guatemala, de Haïti, de Hongrie, de Lettonie, de Lithuanie, de Luxembourg, du Mexique, de Norvège, des Pays-Bas, du Portugal, de Roumanie, de Suède, de Suisse, de Tchécoslovaquie, d'Uruguay, du Venezuela, de Yougoslavie. | M. FORTUNAT STROWSKY, de l'Institut. |
| | M. ROBERT TRÉBOR, Président du Syndicat des Directeurs de Théâtres. |
| | M. PAUL VALÉRY, de l'Académie Française. |

BUREAU DE LA S.U.D.T. :

Président : M. JULES ROMAINS.

Vice-Présidents : MM. HENRI CLERC et ARQUILLIÈRE.

Secrétaires généraux : MM. ANDRÉ MAUPREY et PAUL GSELL.

Trésorier : M. BRÉMOND-PHILBÉE.

SECRETARIAT DU GROUPE

Secrétaires : MM. SIMON LISSIM, PAUL BLANCHART.

Secrétaire adjointe : Mme MARCELLE VIDAL.

LISTE DES DELEGUES OFFICIELS AU X^e CONGRES

- ALLEMAGNE : MM. LUDWIG KÖRNER, Président de la Reichstheaterkammer. LOTHAR MÜTHEL, artiste dramatique d'Etat ; HEINRICH K. STROHM, Intendant Général de l'Opéra d'Etat de Hambourg ; OSKAR WALLECK, Intendant Général des Théâtres d'Etat de Bavière.
- ANGLETERRE : M. PHILIPPE CARR, critique ; Mlle KATHLEEN D. HURST, critique ; Mme VIRGINIA VERNON, auteur dramatique ; M. FRANK VERNON.
- AUTRICHE : M. le Conseiller FRANZ HERTERICH, Directeur du Burgtheater.
- BELGIQUE : MM. MAX ALEXYS, compositeur ; ROGER AVERMAETE, auteur dramatique ; PAUL BAAR, critique théâtral de l'Indépendance ; CHARLES DESBONNETS, auteur dramatique ; RENÉ COENS, directeur de théâtre ; MICHEL DUCHATTO, auteur dramatique wallon ; ROBERT DE SMET, auteur dramatique ; CHARLES MAHIEU, impresario ; CAMILLE POUPPEYE, homme de lettres, historien théâtral ; HENRI SOUMAGNE, auteur dramatique ; HERMAN TEIRLINCK, auteur dramatique.
- CATALOGNE : MM. JEAN ALAVEDRA, Directeur de l'Institut du Théâtre de la Généralité de Catalogne ; MICHEL-JOSEPH MAYOL.
- DANEMARK : M. PAUL REUMERT, artiste dramatique.
- EGYPTE : M. ZAKI TELIMAT, Inspecteur Général du Théâtre au Ministère de l'Instruction Publique du Caire.
- ESPAGNE : MM. MAX AUB, auteur dramatique ; JOSÉ BERGAMIN, auteur dramatique ; EDUARDO UGARTE, co-directeur du théâtre « La Barraca ».
- ETATS-UNIS : M. JAMES DOUGLAS HAYGOOD, directeur du Petit Théâtre de Gainesville ; Mme MARGARET HAYGOOD, metteur en scène du Petit Théâtre de Gainesville ; Mlle SELINSKY, artiste dramatique, New-York.
- FINLANDE : M. E. KALIMA, directeur du Théâtre National de Helsinki.
- FRANCE : MM. les Membres de la Section Française de la S.U.D.T.
- HAITI : MM. DANTÈS BELLEGARDE, FÉLIX COURTOIS, LÉON LALEAU, Légation de Haïti.
- ITALIE : M. CESARE VICO LUDOVICI, Ministère de la Propagande et de la Presse.
- LETTONIE : MM. LUDOLFS LIBERTS, décorateur ; ROJLAPA, de Riga, décorateur en chef de l'Opéra National.
- MEXIQUE : MM. le Professeur JOSÉ NUNEZ Y DOMINGUEZ, RENATO ZIVY, Légation de Mexique.
- NORVEGE : Mme GERDA RING, artiste dramatique.
- PAYS-BAS : MM. LOUIS DE VRIES, artiste dramatique ; Mme ANNIE DE VRIES-FOLLENDE, artiste dramatique ; M. WOLF, critique et directeur.
- POLOGNE : M. JEAN LECHON, conseiller à l'Ambassade de Pologne ; Mme IRÉNA LORENTOWICZ, décorateur ; M. le Docteur MIECISLAS TRETER, directeur de la Société d'Expansion d'Art Polonais à l'Etranger.
- REPUBLIQUE DOMINICAINE : M. VIRGILIO TRUJILLO-MOLINA, envoyé extraordinaire et Minsitre Plénipotentiaire.
- ROUMANIE : Mme MARIE FILOTTI, représentant officiel de Roumanie et de l'Enseignement Théâtral Roumain ; M. le Professeur JEAN I. LIVESCO, Président du Syndicat des Artistes Dramatiques et Lyriques de Roumanie.
- SUISSE : M. TREICHLER-PETUA, Président du Conseil d'Administration du Stadtheater de Zurich.

SÉANCE INAUGURALE

Samedi 5 juin

en présence de

M. LE PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE

sous la présidence de

M. JEAN ZAY, Ministre de l'Education Nationale

La séance est ouverte à 11 heures.

M. JEAN ZAY, Ministre de l'Education Nationale, déclare ouvert le X^e Congrès du Théâtre et donne la parole à M. JULES ROMAINS, président de la S.U.D.T.

DISCOURS DE M. JULES ROMAINS

Monsieur le Président de la République,
Excellences,
Messieurs les Ministres,
Mesdames, Messieurs,

En organisant ce dixième Congrès International, la Société Universelle du Théâtre continue de remplir la mission qui est inscrite dans sa formule et qui lui a été, dès l'origine, assignée par son fondateur. Je dirai même qu'un Congrès de cette nature n'est pas pour elle ce qu'il serait pour une autre institution : un événement brillant peut-être, mais épisodique. Pour notre Société, c'est beaucoup plus, c'est quelque chose qui touche à l'essentiel de son activité, à sa profonde raison d'être.

Quelle est cette raison d'être ? Sur quels principes vivons-nous ? Je ne crois pas inutile de le rappeler, dans cette circonstance pour nous très solennelle, puisqu'elle nous rassemble au lieu même d'où est parti notre mouvement, puisqu'aussi, selon nos espérances, selon toute probabilité, elle marquera un nouveau point de départ, le début d'une existence plus large, plus énergique, plus effective.

J'aperçois deux grands principes.

Le premier pose que le théâtre est une activité synthétique, qu'il est le type même de l'activité synthétique. Il n'y a pas un autre art, fût-ce l'architecture, qui fasse appel à la fois à autant de formes du génie et du travail. Et je me demande s'il y a une autre activité sociale quelconque qui puisse, à cet égard, lui être comparée. Aucune.

Pour qu'une œuvre de théâtre reçoive l'existence, en effet, il faut d'abord un auteur, c'est-à-dire un écrivain, un homme qui apporte avec lui les ressources de la création littéraire et, dans son cas, ces ressources doivent être très diverses, car il doit posséder l'aptitude à concevoir l'ensemble, l'art de subordonner les détails de l'idée-mère, autrement dit de composer, l'art d'évoquer des figures vivantes et de leur donner un contenu psychologique dont la vérité subira un contrôle d'autant plus sévère que ces figures nous seront présentées sous les espèces de personnages réels, respirant et vivant dans notre espace, tout pareils à ceux dont nous avons l'expérience. Il doit posséder encore l'art du langage et l'art du dialogue, qui ne sont pas aisément conciliables, puisque l'art du dialogue vise au naturel et, au contraire, l'art du langage à la beauté formelle et au style. Il doit enfin posséder même l'art du silence et du sous-entendu.

Il faut ensuite un metteur en scène, c'est-à-dire un homme qui, placé en face du texte d'une œuvre et le méditant profondément, soit capable de voir surgir peu à peu, par une sorte de féconde hallucination, tout ce que cette œuvre devra être devenue le jour où elle pa-

raîtra devant le public. C'est lui qui doit entendre d'avance, les voix des acteurs, leur timbre, leurs inflexions, les voir eux-mêmes bouger sur la scène, discerner les moments aigus de leur physionomie ; il doit pressentir le poids de leur présence ici ou là et le distribuer. Il doit voir les lieux, leur dimension, leur structure, jusqu'à la place d'une porte dans un salon, d'un arbre dans un paysage. Il doit préférer pour chacun de ces lieux une couleur, une atmosphère, une heure du jour, une incidence, une qualité de la lumière, un subtil éclairage, de la joie et de la tristesse, un réglage encore plus subtil du réel et du spirituel, de ce qui doit être imitation des choses et de ce qui doit être projection de l'idée. Il doit penser au rythme du spectacle, à la durée de chaque partie, même à certains intervalles, donc aux problèmes de machinerie et, simultanément, à de tout autres problèmes, ceux-là de psychologie collective : combien de temps après tel acte de la pièce le public devra-t-il être laissé à lui-même pour se détendre suffisamment, mais pas au point de perdre toute tension et d'exiger ensuite un nouvel effort complet de recharge ?... Problèmes auxquels parfois s'en ajoutent d'autres plus humbles, comme de se dire : jusqu'où puis-je raccourcir le deuxième entr'acte sans que le concessionnaire du bar proteste auprès du Directeur ?... Bref, le metteur en scène doit être à la fois une sorte de visionnaire génial ; magicien, voyant, somnambule, sorcier, rebouteux, toutes ces spécialités lui conviennent ! Un brin d'illusionniste et de charlatan n'est même pas de trop pour boucher, au besoin, les vides de la sorcellerie.

Il faut encore, il faut surtout des acteurs. Ai-je besoin de le dire ?... C'est avec les acteurs, quand elle s'est accrochée aux acteurs, que l'œuvre commence vraiment à vivre. Ils sont la chair de l'œuvre de théâtre, et avec tout ce que la chair comporte tour à tour de charmant, de brûlant, d'adorable, de rebelle, d'indomptable, de brusquement glacé. Sans les acteurs, avant les acteurs, l'œuvre de théâtre est un fantôme, une âme inquiète qui erre dans les limbes à la recherche d'un corps. Quand elle n'a plus les acteurs, elle les rappelle constamment, pareille aux ombres exilées de l'Enfer d'Homère. Et le véritable auteur dramatique non seulement aime ces acteurs, se plaît à travailler avec eux, mais ne songe pas un instant à gémir de cette nécessité vitale qui veut que les personnages, en passant du texte dans la chair de l'acteur, deviennent quelque chose d'un peu nouveau, de relativement imprévisible. Que penseriez-vous d'une âme qui, incarnée dans un corps humain et introduite par lui à la destinée humaine, à la magnifique destinée humaine, se plaindrait d'un peu d'imprévu ? Vous penseriez qu'elle n'a pas très profondément la vocation d'être une âme vivante.

Il faut des décorateurs, et permettez-moi de prendre le mot dans son sens le plus large : ceux qui sont au lieu, au cadre matériel et à l'atmosphère de l'œuvre ce que sont les acteurs au texte, des agents d'incarnation, agents indispensables.

Oui, nous en avons tout à fait fini avec une période d'acétisme ou, comme on l'a dit parfois, de jansénisme, qui prétendait ramener l'œuvre dramatique au maximum de dépouillement et de nudité, la priver de tous les ornements et agréments matériels, considérés comme des pièges du démon et faire de la récitation théâtrale la récitation intelligente d'un texte devant des rideaux de velours uni.

Que cette période d'austérité ait constitué une réaction très utile, très nécessaire contre des excès antérieurs, contre un enfoncement de l'œuvre dans la matière, dans un réalisme minutieusement puéril, ce n'est pas douteux. Mais ce culte de purification ne pouvait pas s'éterniser sans menacer d'une anémie mortelle l'art dramatique. Nous aurions bientôt assisté à la

même décadence qui l'a frappé dans l'antiquité romaine quand, aux magnifiques et complets spectacles du théâtre grec, se substituèrent les récitations de tragédies livresques devant de petits auditoires d'amateurs blasés. Aujourd'hui, cette récitation honorable ne connaît plus guère d'adeptes, et ce sont les auteurs les plus riches de poésie qui proclament eux-mêmes que leur œuvre a soif de s'incarner dans de beaux décors, dans de beaux costumes, dans de beaux éclairages. Le décorateur proprement dit, le costumier, l'électricien et, quand il y a lieu, l'ingénieur de la scène sont des collaborateurs respectables et succulents dont nous entendons bien ne plus jamais nous passer. A nous tous, je veux dire à tous les intéressés, public compris, de veiller à ce qu'un nouvel excès ne s'introduise pas. Le metteur en scène, il est vrai, en serait le premier responsable, plus que le décorateur, car le décorateur, si fêru soit-il de son métier, n'est point suspect de rêver que l'œuvre dramatique devienne un jour le simple prétexte à montrer des décors, le canevas servant à les enchaîner. Mais le metteur en scène, le visionnaire et le magicien dont nous parlions tout à l'heure pourrait, assis à ce clavier de grandes orgues que sont les moyens scéniques actuels, se laisser enivrer par sa puissance, par tous ses prestiges disponibles et, comme un virtuose, s'abandonner à une improvisation en forme de pièce sur un thème. Le déclin de l'art dramatique serait au bout, comme il était au bout d'un culte d'ascétisme trop prolongé.

Mais je n'ai pas encore énuméré tous ceux que l'œuvre de théâtre requiert et mobilise. Il y a les travailleurs manuels de la scène : le peintre, auquel on confiera le soin de traduire ingénieusement, sur de vastes surfaces, les indications d'une maquette, et qui aura parfois le mérite de suggérer l'emploi d'une certaine matière, la substitution d'un ton à un autre ; les menuisiers, à qui on demande d'improviser, en toute dernière heure un chassis de praticable ; le machiniste surtout qui, depuis les répétitions dans le décor jusqu'à la dernière représentation, devra prendre sur lui la solution pratique quotidienne de toutes sortes de problèmes, comme la lutte avec le temps, la lutte avec le bruit. Il arrive que l'effet d'une pièce tienne au passage miraculeusement facile et silencieux d'un tableau à un autre, à la préservation de l'état de grâce où le public avait été mis. Et ceux qui ont vu travailler les machinistes amoureux de leur métier, qui ont travaillé à côté d'eux, savent de quelle prestidigitation ils sont capables quand on réussit à leur donner la conscience et l'orgueil de la part qui leur revient dans l'œuvre commune.

Cette œuvre commune se réserve encore de faire appel au musicien, au compositeur, au chef d'orchestre, à l'exécutant. Je ne parle pas de l'œuvre essentiellement musicale, où leur rôle acquiert une prépondérance légitime et à propos de quoi il faudrait redire d'eux tout ce que nous disions plus haut de l'auteur et de l'acteur ; je pense aux cas, de plus en plus nombreux, où la musique est invitée à parfaire un spectacle, à fournir la quatrième dimension du décor. Là aussi, nous sommes guéris de l'ascétisme, et si nous estimons que c'est une faiblesse de multiplier les ingrédients quand ils sont hors de saison et qu'ils ne servent qu'à masquer la pauvreté du mets en corsant la sauce, nous refusons, quand il y a lieu, de nous priver d'un charme très efficace, le charme musical, que le théâtre a su manier depuis ses origines. Et notre époque, entre autres signes de renaissance, a connu un renouveau bien remarquable de la musique de scène.

Pour que l'œuvre dramatique reçoive l'existence, il faut encore des architectes et des architectes spéciaux, eux aussi gens de théâtre. Les lieux où se déploie le spectacle, où la foule est conviée, n'est pas un conte-

nant quelconque, il est strictement exact de soutenir qu'un certain état de l'architecture de théâtre et qu'un certain état de l'art dramatique se conditionnent mutuellement. Donc, si l'homme qui construit le théâtre, côté scène et côté salle, ne collabore pas en particulier à chacune des œuvres qui y seront créées, il y collabore en général, il en rend certaines possibles, il en rend certaines autres impossibles. C'est dire combien il est capital qu'un contact spirituel soit établi et maintenu entre les architectes et les autres participants de la création dramatique.

Mais il y a encore des gens que je tiens à ne pas oublier et qu'on oublie trop. Eux aussi travaillent à constituer pour l'œuvre dramatique des conditions générales d'existence ; eux aussi peuvent être appelés agents d'incarnation. Ce sont eux qui ont tiré l'œuvre des limbes, l'ont arrachée à sa situation d'âme disponible à la recherche d'un corps ; ce sont eux qui permettent à l'œuvre de s'accrocher non pas seulement à la chair des interprètes, mais au public, de s'enfoncer dans le public, dans le milieu social. Ils font le lien entre l'œuvre et la société. D'eux aussi, de la façon dont ils comprennent leur rôle dépend la fortune de l'art dramatique et sa dignité. Je pense aux directeurs de théâtres, aux animateurs d'entreprises théâtrales, à tous ceux qui ont la charge de ramasser les ressources matérielles, de les gérer, pour les tenir à la disposition d'un art qui, nous le savons, a gros appétit, d'un art qui dévore beaucoup. Oui, je pense à ces directeurs qui ne sont presque jamais de purs gagnants d'argent, qui, neuf fois sur dix, en gagneraient plus ailleurs ou en perdraient moins, qui presque tous font leur métier parce qu'ils l'aiment, parce qu'ils aiment le théâtre — bien ou mal —, parce qu'ils y croient, souvent pour de bonnes, parfois pour de mauvaises raisons, et il n'en a jamais manqué pour se ruiner avec héroïsme et enthousiasme. (*Applaudissements*). Ils ont droit, eux aussi, à notre considération, à notre amitié. Ce que nous devons souhaiter seulement, c'est que tous ils aiment le théâtre le mieux possible et pour les meilleures raisons. Il est donc essentiel qu'ils participent pleinement à ce courant d'échanges spirituels que nous voulons voir régner à travers tout l'édifice théâtral.

Notre second principe, je l'indiquerai beaucoup plus rapidement, car la formule en est suffisamment éloquente, c'est que le théâtre est l'œuvre commune d'une civilisation et non pas seulement d'un peuple.

D'aucun art plus que de celui-là, il n'est vrai de dire que s'il est national par ses racines, par certaine saveur de la sève, il est international par son épanouissement et son influence, international par les formes qu'il adopte, les crises qu'il traverse, les problèmes qu'il rencontre et qu'il résout. D'aucun sujet les esprits représentatifs des différentes nations ne peuvent s'entretenir avec plus de chance de s'intéresser mutuellement, de se trouver des points de contact, mieux encore de se reconnaître des différences séduisantes, de s'apporter les uns aux autres des nouveautés, des singularités utilisables, je dirai même de se donner des leçons.

En d'autres domaines, les leçons se donnent de mauvaise grâce et sont reçues de mauvaise humeur. Celles que le théâtre distribue d'un peuple à l'autre profitent d'un merveilleux régime d'exception.

Tout à l'heure, quand nous insistions sur le caractère synthétique de l'œuvre théâtrale, nous rejoignons, en somme, une observation qu'ont faite certains esprits très pénétrants, quand ils ont considéré cette œuvre comme celle, de toutes les créations de l'homme, qui imite le plus, qui symbolise le mieux, par son caractère organique, la vie totale de la société. Et il est bien vrai que sous les aspects les plus agréables, voire les plus frivoles, la représentation théâtrale garde partout les traces d'une espèce de cérémonie où la collectivité

vient se complaire en une image ramassée d'elle-même et, en quelque sorte, s'exciter à vivre.

Or, nous voyons maintenant que cette vertu significative de l'œuvre de théâtre ne s'arrête pas là. Nous venons de rappeler, en invoquant notre second principe, qu'elle est capable de donner aux divers peuples, membres étroitement associés d'une même civilisation, mais qui savent si mal encore en prendre conscience et en tenir compte dans leurs actes, l'exemple de ce que pourrait être aussi, par la collaboration des individualités nationales au sein des œuvres collectives de l'humanité, de ce que pourrait être même, par l'émulation, la recherche légitime de la gloire, une culture non malfaisante de l'orgueil. En un mot, le Théâtre enseigne à la fois la solidarité sociale et la solidarité internationale. Il les enseigne plus éloquemment que toute théorie, parce qu'il les démontre à l'aide de modèles. Mais il les enseignera, il les démontrera d'autant mieux qu'il en sera lui-même plus conscient.

Eclairer et raffiner cette conscience, tirer des grands principes que nous avons reconnus les conséquences indéfiniment fécondes qu'ils contiennent, en poursuivre la vérification et l'application jusque dans les derniers détails techniques, baigner tout ce travail dans la foi et l'enthousiasme, telle a été, depuis l'origine, la mission de notre Société Universelle du Théâtre, tel a été le but de Firmin Gémier, son fondateur, tels seront l'inspiration et le lien de nos travaux de cette année, dont le programme, que vous avez entre les mains, vous permet d'apprécier d'avance la diversité et la précision concrète. Ce sera aussi le ressort de notre action prochaine, car, à la liste des travaux qui figurent au programme, il faut en ajouter un qui ne sera pas le moins important et qui est de caractère constitutionnel : étudier comment nous allons reprendre l'effort de développement et de propagande de notre Société. Et, à cet égard, le Congrès qui s'ouvre aujourd'hui doit marquer le début d'une nouvelle période.

Quant aux lignes générales de cet effort à venir, elles ne sont pas plus douteuses que nos principes. Appeler à notre rassemblement tous ceux qui doivent en faire partie, réveiller les sections nationales là où elles se sont un peu endormies, les susciter là où elles n'existent pas encore, assurer par des mécanismes plus élaborés la cohésion de l'ensemble et le fonctionnement de l'organe central, bref, rendre autant qu'il se pourra notre Société Universelle du Théâtre égale au nom magnifique qu'elle porte à la charge d'idéal dont elle a pris la responsabilité.

A vous, Messieurs les Délégués étrangers, je m'adresse tout spécialement pour vous prier de nous aider dans cette tâche et de nous éclairer de vos conseils. Nous vous remercions d'être venus si nombreux. C'est l'éclat de vos noms, c'est votre autorité, c'est le rayonnement et l'influence que vous exercez à travers le monde qui feront le succès de ce congrès et qui en assureront les durables résultats. (Applaudissements).

DISCOURS DE M. JEAN ZAY

Ministre de l'Education Nationale

Monsieur le Président de la République,
Mesdames, Messieurs,

Le X^e Congrès de la Société Universelle du Théâtre s'ouvre dans notre capitale au moment où celle-ci devient plus que jamais la vaste scène offerte à la curiosité des spectateurs de l'univers. Nous nous réjouissons des circonstances heureuses qui donnent à votre assemblée un éclat particulier. La présence de M. le Président de la République, auquel j'exprime notre respectueuse gratitude, n'est-elle pas la plus haute consécration que vous puissiez recevoir et ne traduit-elle pas

l'affectueuse hospitalité que Paris et les Français se réjouissent de vous donner ?... (Applaudissements).

Le Gouvernement se joint au Chef de l'Etat pour saluer les délégués étrangers qui représentent avec tant de distinction bien des pays divers, que marquent les nuances de leur génie particulier, mais qu'unit le service commun de l'idéal et qui savent que l'art théâtral est le trait-d'union le plus pacifique et le plus puissant entre les peuples. (Applaudissements).

J'ai pu mesurer personnellement, en septembre dernier, à Vienne, l'importance de votre Association, l'utilité de son action, la noblesse de ses débats. J'ai gardé le meilleur souvenir de l'atmosphère cordiale et bienveillante dans laquelle vous travailliez. Je sais que vous la maintiendrez très facilement chez nous et que votre Congrès de 1937 vous offrira la douceur d'un retour, puisque vos premières délibérations se déroulèrent à Paris, en 1927. Bien des noms français qui nous sont chers demeurent inscrits dans vos annales. Nous honorerons jeudi l'un des plus grands, celui de ce créateur prestigieux qui fut votre fondateur, Firmin Gémier, enfant du peuple, apôtre incomparable et inoublié. (Applaudissements).

Nous venons d'applaudir votre président, notre cher Jules Romains, dont l'œuvre comme la personne éclairent vos travaux et qui sut unir sur la scène tant de classique harmonie à tant d'art vivant et actuel. (Applaudissements).

Il rassemble autour de lui, dans cette salle, un si grand nombre d'hommes éminents, que toute nomenclature m'est interdite. Laissez-moi seulement constater avec fierté que vous avez conduit, une fois de plus, sur les bords de la Seine une de ces élites incontestées qui représentent à la fois de précieuses réalisations et de vastes espoirs.

C'est le théâtre qui vous occupe et c'est du théâtre que vous allez parler. Bien des raisons se conjuguent pour que le Gouvernement, auquel j'ai l'honneur d'appartenir, lui témoigne une particulière affection. Le théâtre occupe dans la vie de toute nation civilisée une place essentielle ; mais celle qu'il s'est créée dans l'histoire française n'est-elle pas spécialement large et les circonstances présentes ne nous appellent-elles pas à la préserver avec une grande sollicitude ? Il est un des éléments les plus brillants de notre patrimoine intellectuel et c'est dans ses chefs-d'œuvre que se retrouvent avec le plus de fidélité l'image de notre passé.

Il alimente aujourd'hui une activité sociale importante et groupe dans ses multiples dépendances des milliers de salariés que la spécialisation de leur emploi fixe et retient. Il représente enfin, à l'heure où des réformes de générosité humaine imposent l'utilisation des loisirs, un des délassements les plus sains et les plus profitables que nous puissions offrir au public populaire, l'un de ceux qui contribuent le mieux à son perfectionnement intellectuel.

Par une série de mesures, dont j'ai eu l'occasion de parler à Vienne et qui, depuis, se sont précisées, par le dépôt, notamment, d'un projet de loi sur le droit d'auteur et le contrat d'édition, qui protégera les intérêts légitimes de la création dramatique ou lyrique, et dont j'ai lieu d'espérer le vote prochain, projet qui a reçu, je tiens à lui en dire ici ma très grande gratitude, le précieux appui de Jules Romains, par l'étude attentive de la situation fiscale des salles de spectacles à laquelle procède actuellement mon collègue M. le Ministre des Finances, bref, par un effort d'ensemble, souvent difficile, mais destiné à des résultats pratiques, et efficaces, notre Gouvernement a veillé et veillera de son mieux sur le destin du théâtre.

Au reste, ne serait-il pas cruellement paradoxal que celui-ci fût compromis par les charges matérielles, alors que son éclat et son prestige trouvent dans notre

époque de nouvelles raisons de briller ? S'il est vrai qu'il se produise un renouveau au théâtre, ne tient-il pas à des causes très profondes ? Dans un temps où trop souvent comptent seules les apparences, le théâtre est parfois plus vrai que la vie. Les merveilles de la science moderne, le déroulement d'événements sensationnels ont aboli l'invraisemblable. Il faudrait aux dramaturges désormais beaucoup d'imagination et de hardiesse pour créer des situations qui ne se puissent sûrement pas produire dans la réalité. Le drame, le vaudeville, la comédie, l'épopée sont si souvent joués au naturel sur la scène du monde que nous allons maintenant au théâtre pour nous y détendre devant le possible et y trouver l'apaisement. Tandis qu'une époque riche en événements inattendus nous habitait à toutes les surprises, le théâtre moderne se faisait sans cesse plus humain. Ainsi la distance entre le théâtre et la vie s'est-elle infiniment réduite. Et ce n'est pas par hasard que notre première scène dramatique représentait « *L'Illusion Comique* » de tous les chefs-d'œuvre, celui où se manifeste de la façon la plus troublante l'étroite union entre le chimérique et le réel, la féerie et la nature. C'est peut-être pour de telles raisons que le théâtre nous émeut de plus en plus et qu'il nous procure sans cesse de nouveaux plaisirs. (*Applaudissements*).

Mes fonctions m'ont appris à connaître, depuis un an, ce monde du théâtre où fourmillent les personnages sympathiques, où abondent les amitiés et le dévouement, avec tant de talent et de désintéressement, ce petit univers qui comporte, certes, ses défauts et ses médiocrités, mais qui résume le grand, et où se retrouve, comme une image fidèle, le reflet de tout ce qui est humain. On y rencontre quelques-unes des plus hautes vertus, qui s'appellent le courage et la fidélité, la conscience professionnelle. On y pratique plus qu'ailleurs la solidarité, car on pourrait dire, paraphrasant un mot célèbre, que si un peu de fiction éloigne de la vie, beaucoup de fiction y ramène, et c'est pourquoi les comédiens ont toujours multiplié les œuvres sociales, où leurs camarades malheureux reçoivent assistance et réconfort.

La France connaît la joie de vous accueillir, Mesdames et Messieurs, au moment où s'achève une saison théâtrale qui fut pour elle brillante, et dont les représentations données à travers Paris, pendant l'Exposition, constitueront l'éclatant couronnement. Une équipe de jeunes auteurs dramatiques, sur lesquels peuvent se fonder de vastes espoirs, nous a donné des œuvres de qualité. Et cependant, nos chefs-d'œuvre classiques n'ont pas été négligés.

J'ai la joie de constater que nos Théâtres d'Etat ne sont pas restés en dehors de ce rajeunissement. Ouverte à quelques hommes d'aujourd'hui qui, depuis quinze ans, ont gagné de rudes batailles, la Comédie-Française connaît un nouveau printemps.

J'entends dire quelquefois que la mise en scène, se relevant d'un discrédit trop longtemps prolongé, prend sa revanche sans modestie. Je crois ce reproche injuste, et il est des réactions salutaires. Mais s'il est bien vrai que la mise en scène doive demeurer au service du texte, rester épouse sans devenir servante maîtresse, le juste équilibre est en train de s'établir et il nous donnera la collaboration harmonieuse qui doit unir l'un et l'autre. (*Applaudissements*).

Au surplus rien de ce qui est mouvement, expérience, tentative ne doit nous effrayer, et personne n'oserait soutenir que le théâtre moderne doive demeurer à l'écart des vastes renouvellements qui marquent les temps présents et auxquels la France entend participer dans tous les domaines, avec le respect suprême de la liberté. (*Applaudissements*).

Je salue dans le dixième congrès international de la

Société Universelle du Théâtre un espoir et un encouragement. Vous nous apportez la preuve qu'une des plus anciennes formes de l'art n'est pas en péril. Vos délibérations nous diront comment protéger et étendre son prestige, et nous recueillerons vos conseils avec soin.

S'il demeure fidèle à sa mission, le théâtre n'est point menacé de décroître, et cette mission lui assigne un rôle propre, très différent des arts nouveaux, et notamment du cinéma qu'il aurait tort de tenir pour un jeune rival et auquel ne doit point l'opposer une compétition absurde et funeste.

Cette mission n'est-elle pas aussi de se faire aimable, séduisant, jeune, distrayant, capable d'apporter aux hommes tourmentés d'aujourd'hui le stimulant d'un sourire ou même d'un éclat de rire, puisque jamais son rôle social n'a été plus certain ?... Les traits d'une époque, a-t-on dit justement, se retrouvent dans son théâtre. Puisse la nôtre, Messieurs, laisser, grâce à vous, un témoignage digne d'estime ! La haute conscience avec laquelle vous assumez une tâche si noble nous en donne, dès à présent, la certitude. (*Applaudissements*).

Je déclare la séance inaugurale levée.

La séance est levée à midi.

Séance du Samedi 5 Juin 1937

à 15 heures

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 15 heures.

M. LE PRÉSIDENT. — Mesdames, Messieurs, la séance de travail est ouverte. Nous allons procéder à nos travaux dans l'ordre où ils sont inscrits au programme.

Le programme comporte l'étude de la question :

LE ROLE DES ARTISTES AU THEATRE

avec plusieurs subdivisions. La première étant :

La situation sociale des artistes

Nous devons entendre trois communications :

Celle de M. Ludwig Köerner, délégué d'Allemagne ;

Celle de M. le Prof. Jean I. Livesco, délégué de Roumanie ;

Celle de notre ami Charles Martinelli, pour la France.

Je donne la parole à M. Ludwig Köerner.

M. LUDWIG KÖERNER (Allemagne) :

Monsieur le Président, Messieurs les Délégués, Mesdames, Messieurs,

J'ai l'honneur de parler en qualité de premier délégué des Dramaturges allemands, réunis en Chambre Théâtrale du Reich. Mais, de plus, j'ai le grand avantage de vous transmettre mes meilleurs vœux pour le succès du Congrès de cette année comme Président du Cartel des gens de théâtre allemands, comme Président des Unions Professionnelles des Artistes, officiellement reconnues en Suisse, en Tchécoslovaquie et en Autriche. Nous exprimons notre désir et notre intention, — et notre présence vous le démontre — de traiter et de résoudre avec vous les problèmes du Théâtre ; et cela pour le bien des gens de théâtre de toutes les nations et pour le bien de l'art théâtral, que nous aimons tous si passionnément.

Je vais d'abord parler de :

L'AIDE SOCIALE A L'ARTISTE

Dans le cadre de la nouvelle politique sociale qui a pour but une réforme des conditions générales de la vie, la pension de retraite joue un rôle prépondérant à

côté de l'aide sociale donnée à l'artiste pendant son activité artistique.

Pour offrir à l'artiste créateur tout ce qui peut faire de lui un collaborateur joyeux dans le cadre de l'art théâtral, la Chambre Théâtrale d'Etat (Reichstheaterkammer) — organisation de tous les artistes allemands — est déjà parvenue à de grands résultats.

I. — Dans le domaine de l'aide professionnelle, fonctionnent les organisations spéciales ci-dessous :

1° Don « Künstlerdank » ;

2° « Fondation Göbbels pour les vieux artistes » ;

3° Caisses de retraites :

a) L'Institut de retraite des théâtres allemands, Munich (Corporation officielle reconnue).

b) L'Institut de pension pour le théâtre, le film et la radio, Berlin (Société privée d'assurances).

4° Caisses de retraites locales à Berlin, Chemnitz, Dessau, Dresde, Francfort-sur-Mein, Hambourg, Karlsruhe, Kassel, Meiningen, Stuttgart, Weimar, Wiesbaden, etc.

5° Maisons de retraite pour les artistes allemands ;

a) Fondation Emmy-Göring, Weimar ;

b) Fondation Marie-Seebach, Weimar.

6° Assurances sur la vie.

7° Fonds de secours.

II. — Institutions pour l'aide sociale générale :

a) Assurance d'Etat pour les employés ;

b) Assurances sociales.

Voici les développements que comportent les points ci-dessus :

1° Le don « Künstlerdank » est une fondation de 2 millions de reichsmarks qui doivent être employés dans le courant d'une année pour le secours individuels aux créateurs culturels ;

2° La « Fondation Göbbels pour les vieux artistes » a pour but de secourir les vieux artistes qui ne peuvent plus travailler, et de créer des maisons de retraite et de repos. C'est une fondation reconnue d'utilité publique ;

3° La pension de retraite aux artistes, et dans un sens plus étendu, aux créateurs culturels est en train de se développer rapidement, grâce à l'attention particulière que les milieux compétents attachent à ces problèmes. On essaie d'obtenir et de garantir que les particularités qui signifient pour les artistes (et dans un sens plus étendu pour tous les métiers culturels créateurs), un commencement d'incapacité professionnelle et qui n'ont aucun rapport avec la notion d'invalidité, soient prises en considération, de sorte que la retraite soit en rapport vivant avec la profession.

Pour les groupements professionnels pris en considération, surtout pour les créateurs théâtraux, on a garanti, par l'introduction de l'assurance obligatoire, que le fonds pour une vieillesse assurée soit créé dès le début de la carrière artistique. Un aperçu du travail des assurances est intéressant. Notre institution de retraite comporte :

a) Secours de repos (pension) ;

b) Assurance pour les veuves ;

c) Secours aux orphelins ;

d) Secours de décès.

Les détails en sont fixés dans des statuts. Il faut noter pourtant que les cotisations pour l'institution de retraite sont versées par moitié par la direction du théâtre et par l'artiste-membre et que l'attribution de la rente est attribuée comme une pension de vieillesse en plus de l'assurance nationale des employés, chiffrée sur une base spéciale, selon la profession.

Les caisses de retraite locales qui étaient soutenues précédemment par l'idée que la communauté d'exploitation devait aussi exister dans la camaraderie en faveur de la vieillesse, ont été rassemblées par la création de l'assurance obligatoire dans les retraites générales pour la vieillesse, c'est-à-dire qu'elles restent des institutions pouvant donner un secours *supplémentaire* local.

Sur le point 5°, on peut dire : Maisons de retraite :

La Fondation Emmy-Göring, maison de retraite ouverte

à Weimar à la fin du mois de mai, pour les vétérans du théâtre, prévoit l'admission de trente pensionnaires allemands pris parmi les solistes, les directeurs ou les metteurs en scène. Les candidats doivent avoir au moins 60 ans.

Par cette admission on leur prépare jusqu'à la fin, une existence si possible, libre de soucis.

La deuxième maison de retraite (Fondation Marie-Seebach Weimar) est également destinée à recevoir trente vétérans et a essayé depuis des années par une activité prospère et prouvée, de donner aux vieux artistes une vieillesse sans soucis.

En plus des fondations pour la vieillesse existantes, il a été prévu la création d'une ou plusieurs maisons de convalescence destinées tant aux anciens artistes ayant cessé toute activité professionnelle, qu'à ceux encore en activité. Là on offrira des possibilités de repos soit complètement gratuites, soit moyennant des versements minimes, aux camarades professionnels nécessiteux ou ayant de petites ressources.

6° Assurance sur la vie :

En cas de décès, certaines institutions garantissent un versement de 500 à 1.000 marks. L'adhésion à cette institution n'est pas obligatoire. Les ressources sont fournies soit par des répartitions, soit par des versements réguliers. Le montant de cette assurance permet des obsèques convenables et enlève aux parents le souci de faire au défunt, un enterrement selon son rang.

7° Fonds de secours :

Le fonds de secours existait précédemment à l'union professionnelle et existe maintenant dans une plus large étendue comme fonds de secours de la Reichstheaterkammer, en partie grâce à l'aide de l'Etat.

Dans des cas particuliers, certains prêts ou secours sont accordés par décret en cas de chômage ou de nécessité ; aide aux femmes en couche, avances sur les frais de voyage d'un engagement à l'autre ; aide pour un supplément de costumes, ou une acquisition quelconque même pour l'achat fréquemment important de photographies). Il n'y a pas de cas d'un besoin quelconque ou le nécessiteux social ne trouve pas le chemin de son organisation professionnelle et il existe — je peux le dire avec fierté — très peu de cas où l'aide attendue ne lui soit pas apportée.

Il ne faut pas oublier à cette occasion les aides locales aux artistes de plusieurs grandes villes comme, par exemple, l'Aide aux Artistes de la ville de Berlin.

Ici aussi, d'accord avec la Reichstheaterkammer, les situations particulièrement nécessaires sont aidées de façon efficace.

Ces fondations sont certainement parmi les institutions sociales les plus utiles en faveur des artistes de théâtre.

Parmi les institutions de secours social, nous devons citer l'Assurance d'Etat pour les employés.

Il s'agit là d'une institution nationale ainsi que son nom l'indique qui est prévue pour tous les employés recevant des appointements inférieurs à 600 marks par mois, au-dessus desquels ils peuvent souscrire une assurance volontaire.

Chaque assuré reçoit cette assurance à partir de 65 ans ou, s'il est à jamais incapable de continuer d'exercer sa profession soit en raison d'infirmités corporelles, soit en raison de diminution de ses forces physiques ou intellectuelles. L'incapacité professionnelle est reconnue quand la capacité de travail est au moins inférieure à la moitié de celle d'un assuré sain de corps et d'esprit de même culture, de mêmes connaissances et capacités. L'assuré d'incapacité temporaire dont l'incapacité dure, en tout cas, vingt-six semaines ininterrompues, reçoit un secours de repos pour la suite de la durée d'incapacité.

L'assuré reçoit le secours aux invalides après l'âge de 65 ans ou à la suite de maladie et d'autres infirmités entraînant son invalidité durable.

On considère comme invalide celui qui n'est plus en

état — compte tenu de son instruction — d'exercer sa profession et dont l'activité proportionnée à ses forces et à ses capacités, ne lui permet pas de gagner plus d'un tiers de ce qu'une personne saine de corps et d'esprit de la même profession, de la même instruction, dans la même région peut gagner par son travail.

L'assuré, qui n'est pas un invalide permanent, mais qui a été invalide pendant vingt-six semaines ininterrompues ou qui est encore invalide après l'échéance du secours au malade, reçoit une rente d'invalide pour la durée future de son invalidité.

La pension est payable :

a) Après un délai de dix ans ;

b) En cas d'incapacité professionnelle.

L'incapacité professionnelle est prise en considération :

1° Quand les assurés doivent renoncer à leur activité artistique à la suite d'infirmités physiques ou intellectuelles ;

2° Quand, après 65 ans, ils n'exercent plus leur profession artistique ;

3° Quand les assurés qui ne sont plus des artistes en exercice et qui, sans être incapables d'exercer leur profession artistique, ont choisi une autre profession et ne sont plus en état de gagner un tiers de leurs appointements moyens, calculés sur les dix dernières années, en raison de l'activité répondant à leurs forces et à leurs capacités, en tenant compte de leur instruction et de leur activité précédente ;

4° Quand les femmes mariées qui n'ont plus d'activité artistique et ne sont plus en état de s'occuper des soins ménagers sans aide essentielle à la suite d'infirmité physique ou intellectuelle (§ 1356 B.G.B.) ou, à la suite de maladie ou d'accidents, ont une incapacité supérieure à six mois.

Les mêmes conditions sont appliquées par la Caisse d'assurance de Munich.

Celui qui est frappé d'incapacité pour exercer sa profession dans l'avenir, mais qui peut être considéré comme capable d'exercer une profession entrant dans la catégorie de son groupe, reçoit une pension, s'il ne peut obtenir le moyen de déployer sa nouvelle activité.

a) Cette pension est versée pendant trois ans s'il a été assuré pendant quinze ans, même avec interruption.

b) Pour la durée du chômage, si pendant au moins vingt ans il a été employé dans les théâtres.

Au cours de la semaine théâtrale du Reich qui doit avoir lieu prochainement à Cologne et à Dusseldorf, une nouvelle réglementation définitive sera arrêtée au sujet de laquelle je ne peux aujourd'hui malheureusement donner de précisions.

Mais il est une chose que je puis déclarer avec fierté, c'est qu'à l'aide sociale apportée à l'artiste de théâtre en Allemagne, n'a point aujourd'hui d'équivalent dans le monde. Chacun profite de l'aide sociale dans la mesure du possible sous toutes les formes : secours dans les cas de négociations d'engagements, conseils juridiques, secours de maladie, retraite de vieillesse. La situation de l'artiste de théâtre et dans un sens plus étendu du créateur culturel en Allemagne est apprécié non seulement par les professionnels en Allemagne, mais aussi — ainsi que je peux l'affirmer en ma qualité de président de l'Union des Cartels des gens de théâtre allemands, union qui comprend les théâtres de langue allemande de la Suisse, de l'Autriche, de la Tchécoslovaquie et de l'Allemagne — par les professionnels des pays ci-dessus.

Je ne puis que désirer voir ces acquisitions devenir bientôt internationales. (*Applaudissements.*)

Le Président. — Je donne la parole à M. le Professeur JEAN LIVESCO.

LE ROLE SOCIAL DE L'ARTISTE

Le chômage et autres communications relatives au mouvement artistique en Roumanie

Je suis très heureux de transmettre le salut de la

Roumanie au X^e Congrès de l'Union française de la Société Universelle de théâtre, — et à Paris, — au nom de l'Académie royale d'art dramatique ou je remplis les fonctions de professeur et en ma qualité, de président du Syndicat des Artistes dramatiques et lyriques.

Dans le cadre d'une affiliation à ces Congrès et à l'Institut de coopération intellectuelle auprès de la S.D.N., la Roumanie représente des obligations d'ordre professionnel et répond à l'appel spirituel d'une nation sœur.

Ces réunions qui, par leur caractère interprofessionnel et international ont pour but de concentrer nos forces dans un élan d'expansion de la solidarité de notre art, — sont appelées à réaliser les aspirations artistiques qui synthétisent d'innombrables idées élevées, d'innombrables désirs d'une compréhension supérieure régnant entre les peuples par l'intermédiaire suprême de l'art.

Le rôle essentiel de l'art est un impératif d'évolution sociale. Les artistes doivent utilement contribuer, par leur présence et leur apport spirituel à l'orientation d'une certaine activité civilisatrice, culturelle.

Le mouvement théâtral souffre, presque partout, bien entendu, dans des mesures différentes, de son accaparement par une tendance d'utilisation commerciale que lui imposent des directeurs improvisés. Ceux-ci subordonnent tout : lignes classiques, répertoires, réalisations et talents artistiques supérieurs à un programme, qui, destiné uniquement à faire aller les affaires, n'a rien de commun avec l'art.

Les artistes, le plus souvent, restent impassibles par une coupable modestie, au lieu de réagir en revendiquant l'initiative pour les plus éclairés d'entre eux.

Les artistes et les auteurs, par une collaboration directe, pourraient être les promoteurs d'un mouvement artistique digne de ce nom et d'une tenue distinguée, qui devrait être à la base du mouvement intellectuel d'un pays. Toutes les corporations ont un mot décisif à dire dans leurs assemblées ; tous se conduisent d'après les aptitudes qui les distinguent, en exprimant leur opinion en vue d'une harmonieuse collaboration dans l'intérêt de l'état et de l'organisation sociale.

Les artistes seuls se montrent inférieurs à cette tâche en se livrant, dans les théâtres particuliers, — à des directeurs, dont la majorité, — sous le masque de l'art, exploitent les faiblesses du goût public. Des candidats, en quête d'engagements, se voient obligés de sacrifier leur dignité et leurs aspirations pour un morceau de pain. Dans les théâtres officiels, où la direction est confiée aux politiciens, les représentants des artistes deviennent de simples marionnettes au service des intérêts personnels du moment, sans aucune possibilité de se solidariser.

La faveur politique peut n'être pas très nuisible dans la nomination des candidats à des postes scientifiques où une compétence déterminée appartient plus ou moins à tous ceux qui se mettent sur les rangs. Mais à la direction d'un théâtre est souvent nommé un incapable à qui l'on ne demande aucun titre.

Un artiste n'a jamais eu la prétention de conduire une clinique mais les cliniciens de la politique de parti invoquent toutes sortes de hautes protections pour se cramponner à une direction de théâtre.

Et que font les artistes ? Leur rôle social doit-il être réduit à celui de simple interprète ?

Il fut un temps, où dans la société roumaine, l'estime, et la considération du public sont allées jusqu'à proclamer dans une grande ville comme Craiova l'artiste Theodorini, premier artiste du théâtre local, premier citoyen de la ville en le nommant maire de Craiova. Dans la capitale du pays également, le professeur St. Velescu, élève de Régner obtint, de hautes dignités analogues.

De même que les grands financiers dirigent la politique économique d'un pays, l'initiative artistique et culturelle doit être confiée aux artistes, qui connaissent leurs

propres besoins, mieux que les autres, peuvent prendre des mesures plus équitables et peuvent réaliser un programme culturel adapté aux exigences d'un art élevé.

Voilà pourquoi je plaide pour la solidarité de toutes les forces artistiques, dans le cadre de notre Syndicat. Ainsi l'artiste mettrait en évidence sa personnalité, ses droits, ses obligations et sa dignité en supprimant le bon plaisir des politiciens.

C'est un bonheur pour notre pays, que le souverain aimé, S. M. le roi Charles II s'intéresse très vivement aux intérêts et aux progrès des arts et des lettres. C'est bien pourquoi et à très juste raison son peuple l'a surnommé : le prince de la Culture roumaine.

On prétend qu'il existerait une incompatibilité entre la scène et le studio et que les mêmes artistes ne pourraient jouer à la fois au théâtre et au cinéma.

Examinons, au préalable si les artistes dramatiques se forment dans les studios, ou si les artistes de la scène ont été appelés à collaborer au cinéma.

C'est un fait indubitable que les artistes se sont formés et se forment au théâtre, proprement dit, et que les réalisations supérieures d'art pur, appelées à donner au public des émotions esthétiques, sont le produit du laboratoire de la scène.

Le film a pour but de rendre la vie réelle, ses conflits et ses problèmes complexes, son évaluation des actions humaines, toutes les subtilités d'interprétation, qui servent l'œuvre. Le studio, sans doute, grâce à l'habileté ou à la fantaisie des régisseurs, grâce à l'exhibition de certaines vedettes dont les formes plastiques peuvent être un attrait pour les yeux ou un divertissement sensuel apporte au film de précieux éléments de succès. Mais, en ce qui concerne les caractères — on aura beau les chercher, ce n'est pas dans les studios qu'on les trouvera, mais à la scène, c'est-à-dire au théâtre.

Il est inutile d'énumérer ici tant de grands artistes, dont la réputation et le renom ont été acquis dans le monde du théâtre et qui ont prêté à l'écran leur gloire antérieurement, gagnée sur la scène. Que d'illustres acteurs de théâtre ont réussi à rendre des films célèbres, grâce à leur renommée, à leur talent à pénétrer l'être humain et à leur expérience qui leur a facilité leur jeu cinématographique.

Dans les films parlés, qui sont montés dans les grands studios américains, à côté des metteurs en scène et des décorateurs, les répétitions sont toujours contrôlées en ce qui concerne la direction et la marche de l'action par un artiste dramatique célèbre, ou par un directeur de scène, pris dans les grands théâtres.

Nous ne voyons donc aucun inconvénient à ce que l'artiste dramatique joue à la fois sur la scène et à l'écran.

Il est semblable à un médecin, qui travaille à la grande clinique de l'hôpital mais qui accorde avec générosité ses consultations à tous ceux qui ont besoin de son assistance et qui évitent les risques des improvisations.

Le chômage, provoqué en grande partie par les calculs mesquins en vue d'un plus grand profit des directeurs, qui détiennent en même temps un ou plusieurs théâtres, surmenant le même personnel et le harcelant d'un théâtre à l'autre, soit à de doubles spectacles en matinée et le soir, soit en lui faisant jouer un acte dans un théâtre et le reste dans un autre, tout cela pour des salaires de misère, le chômage — dis-je, peut être diminué par des mesures énergiques prises par les syndicats.

Deux pays peuvent nous servir d'exemple à ce sujet. L'Italie, d'une part a organisé son activité artistique et a réduit ainsi le chômage au minimum possible par la création « d'équipes théâtrales » qui, en dehors des théâtres établis des grandes villes, font des tournées nombreuses pour l'éducation des masses dans les campagnes. L'U.R.S.S. d'autre part, ignore le chômage, car plus de 10.000 théâtres fonctionnent.

En Roumanie nous avons un chômage assez apprécia-

ble, surtout depuis la fermeture de trois théâtres officiels. En notre syndicat seul, est placé l'espoir des chômeurs, car ils y peuvent trouver, selon les cas, les aides financières, médicales ou judiciaires.

Nous espérons, grâce à l'action énergique du mouvement artistique actuel, que l'Etat rouvrira les théâtres, là où il a commis la faute d'en réduire le nombre et qu'il en créera de nouveaux dans d'autres grands centres, où le besoin s'en fait sentir d'une façon pressante.

Il est peut-être intéressant de vous faire savoir que grâce à l'hospitalité traditionnelle de la Roumanie, le syndicat a délivré du 1^{er} avril 1936 au 31 mars 1937, 456 permis de travail à des artistes de nationalités diverses, leur accordant tout son appui, chaque fois que cela a été nécessaire pour l'exécution ou le respect des contrats.

Des troupes constituées, comme la troupe de « l'Opéra-Comiques de Paris, les troupes Viennoises, du « Theater der Komiker », du « Josef Stadt-Theater », « Wiener Kammerspiele », la troupe Hans Moser, de Mme Lily Darvas, la compagnie allemande sous la direction d'Albert Basserman, ont obtenu les autorisations du Ministère des Arts et ont donné leurs représentations, dans la capitale et en tournées, accompagnées par toute la sollicitude de notre syndicat.

Comme conclusion, je désirerais que, des discussions de ce Congrès, il résultât une fédération de nos intérêts corporatifs desorte que la situation des artistes en reçût un nouveau gage et que l'art en fût ennobli.

Les artistes roumains ont souvent contribué par leur talent, à l'éclat de l'art français comme le regretté de Max, ou comme des artistes actuels, tels que : Marie Ventura, Elvira Popesco, Yonnel, Alexandre Mihalesco.

Il serait donc à souhaiter que d'autres vinssent en France. Des échanges de spectacles, mettraient ainsi en évidence la parenté de nos deux styles et rapprocheraient encore l'art roumain de l'art français, dans un amour et une estime réciproques. (*Applaudissements.*)

Le Président donne la parole à M. Martinelli, président de l'Union des Artistes de France qui donne lecture du rapport suivant :

LA SITUATION SOCIALE DES ARTISTES EN FRANCE

Messieurs,

En France nous vivons à une époque où le syndicalisme présente une puissance qu'il n'a jamais atteint jusqu'à ce jour.

Le Gouvernement y puise ses directives et les nombreuses lois sociales votées dernièrement intéressent toutes les catégories de salariés.

Aussi, fatalement, une question s'est-elle posée.

L'artiste est-il un salarié ? Et, de ce fait, peut-il bénéficier des lois sociales ?

L'Union des Artistes a répondu par l'affirmative, et aujourd'hui le principe est admis et ne soulève plus de discussion.

Je vais avoir l'honneur de vous exposer nos arguments le plus rapidement possible.

Exposé des motifs

Qu'il exerce son métier sur la scène, au studio ou à la radio, l'artiste dramatique et lyrique est un salarié.

En effet, il est dans l'état de *dépendance* et de *subordination* qui fait le salarié : on l'engage pour interpréter un rôle déterminé, dans une œuvre qu'il n'a pas choisie, au milieu d'autres artistes qui lui sont également imposés. Il doit se plier à la mise en scène, à l'horaire indiqués, respecter le texte qui lui est fourni et s'interdire toute addition, toute « *tradition* », sans l'agrément de la direction.

Certaines décisions judiciaires ont contesté à l'artiste la qualité de salarié, en invoquant la part d'initiative

personnelle qu'il doit sans cesse apporter dans son travail d'interprétation.

La raison n'est nullement pertinente, car elle devrait faire refuser également le caractère de salarié au musicien d'orchestre, et dans l'administration au rédacteur ou au chef de service, dans l'industrie à l'ingénieur, dans le commerce au directeur de la vente, voire au chef de rayon... Or ce caractère ne leur est point contesté.

L'importance du cachet ne saurait davantage être retenue. Outre que les gros cachets ne concernent qu'une minorité d'artistes et que, en raison des intervalles qui séparent les engagements, il y a fort peu d'artistes dont les appointements atteignent ou dépassent les traitements d'un haut fonctionnaire, d'un employé supérieur de banque, d'un inspecteur de grand magasin, desquels la qualité de salarié n'est pas discutée, on ne saurait juridiquement faire dépendre le statut personnel du montant du salaire.

Au surplus, comment pourrait-on contester encore la qualité de salarié aux artistes dramatiques ou lyriques, alors que de nombreuses lois ou décisions administratives la leur ont formellement reconnue.

Nous citerons seulement :

Les décrets du 23 mars 1908 et 20 mars 1910 qui ont classé les artistes dramatiques et lyriques au nombre des ressortissants de la juridiction prud'homale, dont la compétence est limitée au contrat de louage d'ouvrage (article 1, Livre IV du Code du travail.)

La loi du 17 juin 1919 qui a fait rentrer les artistes dans les bénéficiaires du privilège en cas de faillite ou liquidation judiciaire (art. 549 du Code de commerce).

La loi du 13 juillet 1925, qui, créant une taxe d'apprentissage, l'a appliquée à l'industrie théâtrale.

La législation sur la main-d'œuvre étrangère (Loi du 11 août 1926) qui régit les artistes comme tous les travailleurs.

L'avis émis par la Direction générale des Contributions directes le 2 mars 1927 qui, assimilant les artistes à des employés, les rend passibles de l'impôt sur les traitements et salaires, et non pas de la cédule des bénéfices des professions libérales.

La Loi du 16 mars 1928, qui fait rentrer dans le droit commun des agences de placement, les agences théâtrales et ainsi a consacré l'identité de condition des artistes et de l'ensemble des salariés.

La loi du 5 avril 1928 sur les assurances sociales qui comprend les artistes parmi les assujettis obligatoires, constitués exclusivement par des salariés (art. 1.)

Le décret du 9 juin 1928 relatif à l'application de la loi du 26 avril 1924 sur l'emploi obligatoire des mutilés de guerre, englobe les artistes parmi les salariés auxquels s'applique cette disposition législative.

La loi du 5 février 1932 relative aux règlements intérieurs des magasins et ateliers, ainsi qu'à l'interdiction des amendes sans autorisation spéciale de l'inspecteur divisionnaire du travail, est applicable aux artistes et aux théâtres.

Enfin, et pour ne pas allonger démesurément cette énumération, il y a lieu de noter que les acteurs ont été admis, à Paris et dans de nombreuses villes, à bénéficier des allocations de chômage sur le fonds commun dans les mêmes conditions que les autres salariés.

Que l'artiste de théâtre et de l'écran soit un salarié, d'une façon générale, et sauf des cas exceptionnels où il apparaît échapper à sa condition de dépendance et de subordination, cela ne semble donc discutable ni en fait ni en droit.

Ceci posé, on ne saurait nier que par la diversité de son emploi, l'inégalité de sa rémunération, le caractère généralement fragmenté de son travail, le caractère particulier de son industrie, l'artiste ne diffère de l'ensemble des salariés, et que la législation édictée pour l'ensemble des travailleurs ne doive, en certains cas,

prévoir pour lui des modalités spéciales d'application. C'est le cas, notamment, des lois dites sociales.

Mais, surtout, à défaut de ce statut précis et net, on assiste aux contradictions les plus absurdes, aux abus les plus criants.

Des compagnies d'assurances acceptent des primes pour garantir les directeurs de théâtres ou de productions cinématographiques contre les accidents du travail de leurs artistes, puis soutiennent, quand les indemnités sont dues, que la loi sur les accidents du travail n'est pas applicable aux artistes.

Les tribunaux, suivant le jour et l'endroit, reconnaissent ou refusent aux artistes ce droit au bénéfice de la loi de 1898.

Le fisc fait peser sur les directeurs le poids de la taxe d'apprentissage, hors de proportion avec ce que lui coûtent réellement les écoles professionnelles ou conservatoires. En fait, il s'agit d'un impôt de plus qui, s'ajoutant aux taxes d'exception, dont le spectacle est frappé, alourdit les exploitations et accroît le chômage parmi les artistes.

Ceux-ci sont reconnus comme privilégiés pour leurs salaires en cas de faillite ou de liquidation judiciaire (art. 549 du Code de commerce), puis on prétend leur refuser le privilège spécial créé pour les derniers salaires dus par un décret Laval du 8 août 1936, sous le prétexte qu'ils ne sont ni ouvriers, ni employés, ni représentants de commerce, bénéficiaires énumérés dans ce décret.

Le droit des artistes aux indemnités de chômage leur est généralement reconnu, comme aux autres salariés, mais, par suite des exigences particulières de leur profession et notamment de la rareté des contrats de six mois, ils se trouvent hors des conditions imposées pour bénéficier de ces indemnités de chômage.

Les artistes sont contraints à cotiser aux assurances sociales, puis le moment venu de bénéficier des avantages de cette institution, on leur oppose la durée insuffisante de leur travail, ou l'importance de leur salaire, qui dépasse le plafond prescrit, voire l'instabilité de leur domicile.

Ces considérations justifient, ces abus rendent nécessaires l'établissement d'un statut particulier de l'artiste dramatique ou lyrique.

Ce statut trouve d'autre part, et tant qu'une licence directoriale n'aura pas été instituée, une justification supplémentaire dans le caractère particulier des industries théâtrales et cinématographiques qui attirent certaines initiatives patronales d'individualités peu qualifiées, moralement, financièrement ou professionnellement et qui exposent par suite, à des risques spéciaux, les travailleurs de ces industries.

On peut invoquer, enfin, pour souhaiter l'établissement de règles précises qui réduisent au minimum les conflits dans l'activité artistique, l'importance culturelle de cette activité et le rayonnement que théâtre, cinéma, radio donnent à la nation, pour ne point parler de la façon dont, par des taxes d'exception, dont nous voulons souhaiter la disparition, on fait de cette activité l'aliment principal d'un budget indispensable, celui de l'Assistance publique qui, par suite, subit directement la répercussion de tout ce qui affecte la vie artistique.

Nous avons essayé d'établir, en dépit de la difficulté d'une telle tâche, un projet dont voici les grandes lignes :

PROJET DE DISPOSITIONS

Qu'il travaille sur une scène, au cinéma ou à la radio, quels que soient l'importance de sa vedette et le chiffre de ses appointements et même si ceux-ci sont constitués en partie ou en totalité par un pourcentage sur les recettes, l'artiste interprète, incorporé dans une troupe, est un *salarié*.

L'artiste dramatique ou lyrique, travaillant dans une troupe, cesse d'être considéré comme salarié lorsque :

1° participant aux pertes comme aux bénéfices, c'est-

à-dire exploitant son travail en association, il est un véritable co-directeur;

2° travaillant pour le compte d'un patron, il a dans son contrat une clause lui assurant le droit d'être consulté sur le choix de la pièce ou du film, d'accepter ou de refuser le rôle proposé, ainsi que de contrôler le recrutement de la troupe. Il cesse en effet, dans ce cas, d'être dans l'état de dépendance ou de subordination qui définit le salarié.

L'artiste dramatique ou lyrique se produisant seul, dans un tour de chant, de poésie ou de récitation, au théâtre, au concert, au music-hall ou au micro, doit être considéré comme un salarié qu'il soit ou non l'auteur des œuvres interprétées.

Le fait d'être salarié entraîne pour l'artiste toutes les conséquences de droit.

Toutes les dispositions législatives, administratives ou réglementaires, régissant les salariés employés lui sont applicables, notamment la législation sur les accidents du travail, sur l'hygiène et la salubrité du travail, sur les agences de placement, sur le privilège et le super-privilège concernant les salaires, sur la protection de la main-d'œuvre nationale, ainsi que celle sur le chômage, sur les assurances sociales, sur les quarante heures, le repos hebdomadaire, les congés payés, etc.

Je vous passe comme inutile dans cette courte étude, le chapitre ayant trait aux dépôts de garantie tant pour le théâtre que pour le film, aux remises de contrats, aux assurances sociales, aux allocations familiales, aux conventions collectives, aux contrats à durée déterminée et indéterminée, aux inexécutions de contrat, aux arbitrages.

Mais je ne puis passer sous silence l'article ayant trait à la reproduction mécanique.

En vertu du droit spécial de l'exécutant, l'artiste ne pourra, en aucun cas, voir, sans son autorisation, son travail utilisé à d'autres fins que celles pour lesquelles il a été engagé et payé.

En conséquence et notamment toute reproduction mécanique de son interprétation exige son consentement qu'il s'agisse de radio-diffusion d'une représentation théâtrale, d'un enregistrement sur disque ou sur bande de cette représentation ou d'une émission radiophonique en studio.

Il en sera de même s'il s'agit d'utiliser tout ou partie de la bande visuelle ou sonore d'un film cinématographique, en dehors de la projection du film pour lequel l'artiste a été engagé et rémunéré.

Ce consentement pourra être subordonné à une rémunération au profit de cet artiste et éventuellement à son contrôle sur la qualité artistique de cette reproduction.

La radiodiffusion d'un disque nécessite l'autorisation préalable de l'artiste.

J'ai résumé très brièvement cette question primordiale de la reconnaissance du droit de l'exécutant qui est aujourd'hui à l'étude au Bureau International du Travail.

Je me suis borné à en poser le principe qui nous est cher et que nous désirons voir établir parce qu'il sera la sauvegarde de nos intérêts vitaux.

Pour conclure cette étude, nous avons été amenés à envisager un projet de statut légal du théâtre dont voici les points principaux :

La corporation du théâtre, en raison du haut intérêt national et culturel de sa production — bien que librement et démocratiquement organisée par entente entre les groupements représentatifs de ses diverses branches, doit être contrôlée par la collectivité et par l'Etat.

En conséquence, nous demandons qu'il soit créé au ministère de l'Education nationale un Office national du Spectacle dont la compétence engloberait le théâtre, le cinéma et la radio. En ce qui concerne le théâtre, cette compétence s'étend à tout ce qui rapporte aux entreprises ou établissements théâtraux de l'Etat, des départements ou des communes.

La soumission aux dispositions du présent statut est

une condition expresse de l'octroi d'une aide financière ou morale par ces personnes administratives à une entreprise théâtrale privée.

L'organisme consultatif obligatoire de l'Office national du Théâtre est le Conseil supérieur du Théâtre.

Sous forme tripartite, le Conseil supérieur comprend des représentants :

- 1° des producteurs,
- 2° des usagers et fournisseurs,
- 3° de la collectivité.

a) Les délégués des producteurs (auteurs, directeurs artistiques, artistes, artisans, enseignement dramatique et musical) sont élus et révocables par l'organisation professionnelle la plus représentative de chaque catégorie. En cas de compétition, c'est au Conseil national économique qu'il appartiendra de désigner la plus représentative.

b) Le Conseil national économique désigne les organisations d'usagers et de fournisseurs (architectes, décorateurs, notamment) appelés à se faire représenter.

c) Les représentants de la collectivité (Etats, départements, communes) sont à la nomination du ministère compétent.

**

Le C. S. T. a pour rôle essentiel de réunir la documentation utile, de fixer les directives générales du théâtre, de contrôler l'application de ces directives, de présenter au ministère compétent la liste de candidature aux postes des directeurs et sous-directeurs pour le théâtre dramatique et des directeurs et sous-directeurs pour le théâtre lyrique et la musique, d'entériner les conventions collectives de travail, les cahiers des charges, les décisions des commissions des licences, de faire toutes propositions relatives à la répartition des crédits spéciaux du théâtre, de juger en appel les décisions arbitrales des commissions théâtrales régionales.

Le C.S.T. aura à sa disposition tous moyens nécessaires d'information.

Le C.S.T. est présidé par délégation du ministre de l'Education nationale, par le Directeur général des Beaux-Arts, qui est directeur général de l'Office national du Théâtre.

Dans l'intervalle des sessions du C. S. T. une délégation permanente de ce conseil assiste le Directeur général.

**

Le territoire français est divisé en régions théâtrales.

Au centre de chaque région est instituée une Commission théâtrale tripartite composée d'éléments locaux, suivant la règle adoptée par le Conseil supérieur du Théâtre.

La C. T. T. a pour rôle de réunir la documentation utile sur la région, de contrôler dans la région l'application des directives du C. S. T. de faire toutes propositions au sujet de la répartition des crédits spéciaux affectés à la région, d'arbitrer les conflits s'élevant au sujet des conventions collectives de travail et des cahiers des charges.

La C. T. T. est présidée par un directeur régional de l'Office national du Théâtre choisi par le ministre compétent sur une liste de candidats présentés par la C.T.T.

**

Les moyens financiers de l'Office national du Théâtre consistent en une caisse autonome dont les règles de fonctionnement seront prévues dans un plan financier.

**

La Direction générale de l'Office national du Spectacle comprend deux directions : une direction pour les affaires dramatiques et une direction pour les affaires lyriques.

De la première dépendent les affaires dramatiques de

Paris et la licence des directeurs artistiques dramatiques avec un sous-directeur pour les tournées et la propagande française.

* *

De la seconde dépendent les théâtres lyriques de Paris, les concerts classiques, le conservatoire de Paris et la licence des directeurs artistiques lyriques avec un sous-directeur pour les théâtres et les conservatoires de province.

* *

Les services de l'Office national du Théâtre sont les agents d'exécution des décisions prises par le Directeur général de l'Office national sur avis conformes du Conseil supérieur et des commissions générales tripartites.

Nul ne peut être chargé d'une direction artistique s'il n'est titulaire d'une licence délivrée par la Direction générale de l'Office national sur avis conforme de commissions spéciales instituées à cet effet.

De même les artistes devront pour exercer leur profession être porteurs soit de la carte de l'Union des Artistes, soit d'une carte délivrée par une commission tripartite composée : 1° de membres de la Société des Auteurs; 2° de directeurs appartenant à la Fédération des Directeurs de spectacles de France. Du Syndicat des Directeurs de Théâtre de Paris ou de la Fédération de la Cinématographie; 3° de membres de l'Union des Artistes.

Cette carte sera délivrée à la majorité, chacun des trois groupement ayant une voix. Le refus en devra être motivé. Il ne pourra résulter que de causes sérieuses et jamais de la non-adhésion à un syndicat professionnel.

Messieurs, j'en ai fini.

J'espère vous avoir convaincus de notre qualité de salariés qui nous fut parfois contestée et qui, aujourd'hui, est, en France, une chose acquise.

J'espère vous avoir intéressés par cette ébauche un peu sèche il est vrai du statut du comédien et du statut légal du théâtre.

Si nous n'étions pas restés dans cette sécheresse, nous eussions dû entrer dans des développements beaucoup trop vastes et qui seraient sortis du cadre d'un exposé qui ne réclamait que la clarté.

Permettez-moi de remercier la Société universelle du Théâtre dont j'ai l'honneur de faire partie en qualité de membre du Comité directeur, et son très illustre président de la confiance qu'ils ont faite au président de l'Union des Artistes, en l'autorisant à vous exposer un point de vue qui nous tient tant à cœur, parce que nous pensons qu'il doit régler une fois pour toutes une profession qui réclame une méthode et de l'ordre pour être menée à bien.

(Applaudissements.)

Le Président. — Je donne la parole à Mlle KATLEEN HURST.

Mlle HURST. — Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs,

Avant d'aborder le sujet qui nous occupera aujourd'hui, je désire exprimer ici mon hommage profondément ému à notre ancien président, Firmin Gémier. C'est le premier congrès auquel j'assiste depuis sa mort dont je ressentis très vivement la douleur. Je tiens donc à dire combien j'ai estimé l'honneur de le connaître. Je suis certaine que, comme moi, vous ne l'oublierez jamais. Notre devoir est d'essayer de rendre ces discussions dignes de lui.

I. LA SITUATION SOCIALE DES ARTISTES

Ce sujet offre un moyen excellent pour protester utilement contre l'encombrement excessif et pernicieux de la scène en Angleterre. Cette protestation est opportune parce que, tout aigu que soit le chômage parmi les

acteurs de profession, la pression de dehors n'a jamais été aussi grande qu'elle n'est aujourd'hui. La scène de Londres se trouve dans l'impossibilité de donner du travail à au moins 50 % des artistes qui y ont déjà fait leurs preuves. La position dans les provinces est encore pire, et elle a empiré du point de vue du professionnel, parce que certains rôles sont pris par des acteurs amateurs, ou quasi tels. Il faut faire remarquer qu'il y a en Grande-Bretagne 275.000 personnes occupées dans les sociétés dramatiques et représentations d'amateurs, lesquelles ont une assistance annuelle de neuf millions de personnes.

Puisque le théâtre vivant a naturellement besoin d'interprètes vivants, il peut offrir un efficace remède au chômage, tandis que dans plusieurs autres industries c'est la machine qui domine. Pourquoi, alors, y a-t-il tant de chômage parmi les acteurs de mon pays ? La réponse véritable, c'est qu'en Angleterre il n'y a jamais eu d'entrée régularisée dans la profession dramatique. Il n'y a pas d'examen qualificatif pour cet art, comme pour la médecine, le droit et l'architecture, etc.

La scène a des institutions académiques, il est vrai ; mais seulement un petit nombre des prétendus acteurs et actrices essayent de se qualifier par ce moyen à une carrière extrêmement exigeante. La grande majorité de la foule d'aspirants ne voit nulle forme d'entrée régularisée leur faire obstacle. Il leur semble qu'ils n'ont qu'à passer par des portails magiques pour accéder à la scène et y jouer. Beaucoup d'entre eux arrivent à le faire parce qu'il n'y a aucune barrière professionnelle. Voilà la faiblesse fondamentale dont la scène britannique est elle-même coupable. Elle aurait dû, depuis longtemps défendre ses portes ; c'était un devoir important envers elle-même et également envers le public dont son existence même dépend, un public, d'ailleurs, qui a justement droit, comme prix de son soutien, au meilleur jeu des artistes qui se présentent à lui.

A vrai dire pour ce qui concerne la scène de Londres, « l'entrée régularisée » est un fait accompli. Sous l'égide du Conseil du Théâtre de Londres (que j'expliquerai plus tard), il existe l'enregistrement des acteurs et actrices et aussi des directeurs ; l'un des effets de cet enregistrement, c'est que les interprètes inexpérimentés ne peuvent paraître sur les théâtres de Londres. Assurément, cela est fort bien, mais n'a aucun rapport avec le problème de l'encombrement. Les personnes sans instruction dramatique et sans expérience ont rarement pu jouer sur la scène de Londres. La véritable cause de l'encombrement se trouve dans les provinces. Depuis des années, le système des troupes ambulantes débordait d'un torrent perpétuel de jeunes gens, qui viennent de ça et là, avec peut-être un peu d'argent, mais sans but défini, sans vrai talent, sans études préliminaires, sans direction, ayant seulement le désir de se pavaner sur une scène publique. Le système des compagnies ambulantes les a accueillis pour des raisons diverses — parce que ces jeunes acteurs étaient prêts à payer des primes, ou parce qu'ils coûtaient très peu, ou parce que le jeu des petits rôles était censé être très peu exigeant. On ne peut plus ainsi user — ou abuser — du système des troupes ambulantes. Les provinces ne veulent plus de ces troupes très faibles. Pourtant, la foule des aspirants à la scène reste toujours grande.

On a grand besoin de mesures pour obvier à cet encombrement. Un conseil des théâtres de province ou une branche provinciale de la « British Actor's Equity » pourrait faire beaucoup, au moyen de l'enregistrement professionnel, pour protéger les vrais artistes et sauvegarder leur position. Il faut du recrutement à toutes les professions. Mais, en Grande-Bretagne, comme partout ailleurs, la quantité des recrues devrait être réglée par les besoins.

Pour résoudre ce problème urgent et difficile, on propose les solutions suivantes :

- 1) Nulle entrée dans la profession sauf au moyen des écoles d'art dramatique.
- 2) La « British Actor's Equity » décidera du nombre des recrues annuelles.
- 3) Un comité de juges de l'Equity décidera de l'entrée des étudiants dans la profession.
- 4) La situation et le nombre des étudiants et des autres membres non payés des troupes hors de Londres seront examinés et régularisés.
- 5) Une carte d'association d'Equity sera la seule preuve reconnue comme affiliation à la profession.
- 6) Nul directeur de théâtre n'offrira de situation à une personne qui ne saurait montrer une telle carte.

La chose la plus remarquable dans l'histoire du théâtre est peut-être la formation du Conseil du Théâtre de Londres. Ce conseil réunit le directeur de théâtre, le régisseur et l'acteur dans un but commun : celui du bien du théâtre. Pour cela, le conseil doit maintenir l'organisation entière du théâtre, faisant remplir toutes les obligations et insistant sur les bonnes conditions de travail. Ce conseil a dix représentants des directeurs de théâtres et dix acteurs choisis par la « British Actor's Equity », sous un président approuvé par le ministre du travail. Les secrétaires de ce conseil sont : le secrétaire de la Société des Directeurs de Théâtres de Londres et le secrétaire de l'Association « British Actor's Equity ». Ce conseil sert d'exemple, non seulement aux autres sections du spectacle, mais aussi à toutes les industries de la Grande-Bretagne. Les historiens loueront à juste titre la valeur du travail de la « British Actor's Equity » des directeurs de théâtres et du Ministre du travail, pour leur prévoyance et leur désintéressement à former ce conseil.

L'Association « British Actor's Equity », dont les membres sont les acteurs de Londres, constitue au fond le registre officiel des artistes dramatiques. C'est le syndicat des acteurs anglais. Il a approuvé un contrat général avec la Société des Directeurs de Théâtres de Londres qui assure le paiement des répétitions, un salaire minimum et un nombre maximum de représentations à exiger pour ce salaire minimum.

II. — LE CHOMAGE

La question du chômage parmi les acteurs expérimentés est très sérieuse, et ceux qu'elle touche de près sont seuls à en connaître le caractère tragique.

La médiocrité artistique, à côté des prix énormes, ayant chassé du théâtre beaucoup de personnes intelligentes, il devient de plus en plus difficile de produire de bonnes pièces avec la possibilité de réussir. Par suite, la phrase « donner au public ce qu'il veut » signifie, en réalité, donner à une minorité vulgaire ce qu'elle a appris à désirer.

Avec l'échec perpétuel de pièces et la dissolution de troupes, les acteurs deviennent à tout moment des chômeurs... (Par suite du malheureux système de notre pays, les acteurs ne sont pas pris pour la saison, mais pour la durée de la pièce, et sont sujets à recevoir leur congé une quinzaine d'avance, après quatre semaines de durée de la pièce.) Dans ces circonstances, il arrive assez souvent que des acteurs compétents, ou même renommés, ne travaillent que la moitié ou les deux tiers de l'an. Les effets de cette situation, au point de vue moral et artistique aussi bien que financier, sont des plus lamentables.

On dit que là où une porte se ferme, une autre s'ouvre. Cela est vrai en général du spectacle aujourd'hui. Je crois que le public de nos jours demande à se divertir tout autant qu'il le faisait par le passé. Seulement, il achète son plaisir sur un marché différent — le Cinéma et la T.S.F.

Au studio de Cinéma, il pourrait donc y avoir du tra-

vail pour les acteurs de choix. Malheureusement l'orientation des bons acteurs de théâtre sur le cinéma est très mal organisée.

Le ministère du Travail a annoncé l'ouverture prochaine d'un bureau du travail à l'ouest de Londres qui ne s'occupera que des membres moyens de la profession dramatique. Tant mieux !

Personne ne pourra se faire enregistrer au nouveau bureau dramatique sans une carte d'assurance qui montrera que le porteur a déjà travaillé comme artiste théâtral. Sans doute la « British Actors' Equity » sera représentant des artistes au comité et s'assurera que chaque candidat est un comédien authentique.

III. ALLOCATION DE CHOMAGE

Si quelqu'un a besoin d'aide, ou n'a pas de travail, ou seulement du travail de temps en temps qui ne lui rapporte pas assez pour vivre, il peut demander une allocation de chômage, pourvu qu'il soit entre l'âge de 16 à 65 ans, qu'il soit capable de travailler et que son travail ordinaire soit susceptible de versements selon les règlements relatifs aux pensions de veuves, d'orphelins et de vieillards.

L'assurance de chômage de personnes faisant partie de la profession dramatique dépend des règles législatives en vigueur pour l'assurance nationale. En général, les acteurs doivent être assurés, conformément aux lois de National Health, Contributory Pensions et Unemployment Insurance.

Cependant, la position de l'artiste est loin d'être satisfaisante sous ces lois. En général, les artistes et autres membres d'une troupe qui travaillent selon un contrat, doivent s'assurer d'après la loi, non seulement pour la durée de la production, mais aussi pendant les répétitions, pourvu que leur paiement ne dépasse pas une somme qui ferait deux cent cinquante livres par an. On voit qu'une somme de £ 4 17 s. par semaine, à base des cinquante deux semaines de l'an, dépasse deux cent cinquante livres par an. Mais on ne saurait juger ainsi, car il faut se rappeler le nombre des semaines où l'artiste chôme. Il a peut-être vingt semaines où il joue, à un salaire atteignant jusqu'à sept livres par semaine. Quelle est alors sa position ?

Son revenu total n'est pas de deux cent cinquante livres par an. Mais il dépasse le maximum par semaine et ainsi ne doit pas se faire assurer selon la loi. On compte non seulement les paiements de la production de la pièce même, mais aussi les répétitions. Un artiste répète pendant quatre semaines et la pièce dure quatre semaines ; pour les répétitions, il peut avoir deux livres par semaine, et pour la pièce sept livres. Ainsi, son salaire pendant les huit semaines est de trente-six livres, soit quatre livres dix par semaine. Faudrait-il que cet artiste se fasse assurer ? On voit la difficulté.

Un autre fait anormal se trouve dans la situation des artistes de music-hall qui sont dans une autre catégorie. Ils n'ont pas le contrat habituel et sont en dehors des lois. Cependant, ils doivent faire des versements dans le cas où ils emploient des « assistants » et, si ceux-ci font un travail manuel, il faut les assurer, même s'ils gagnent plus de deux cent cinquante livres par an. Le mot « assistants » comprend aussi les artistes qui soutiennent le principal dans son jeu. Ainsi, tandis que lui ne peut pas avoir de contrat, eux en ont, et sont compris dans la loi.

Il existe heureusement beaucoup de fonds de bienfaisance dans le monde du théâtre et du music-hall, avec des buts différents, plusieurs d'entre eux faisant des allocations de chômage.

Les fonds principaux sont : The Actors' Benevolent Fund ; The Royal General Theatrical Fund ; The Theatrical Ladies' Guild ; The Variety Artists' Benevolent Fund ; The Variety Artist' Ladies' Guild ; The Grand Orders of Water Rats and Lady Ratlings ; The Actors'

Day Society ; The Catholic Stage Guild ; The Green Room Club ; et The British Actors' Equity Association, etc.

IV. AU POINT DE VUE SOCIAL ET ARTISTIQUE, LE CUMUL AU THEATRE ET AU CINEMA PEUT-IL ETRE ADMIS ? — UN ARTISTE DRAMATIQUE OU LYRIQUE PEUT-IL, DANS LA MEME PERIODE, JOUER ET TOURNER ?

80 % des acteurs anglais de l'écran viennent du théâtre. La plupart des acteurs trouvent difficile de résister à la tentation d'accroître leurs revenus incertains en passant tout le temps qu'ils peuvent au studio. Quelques acteurs et la plupart des directeurs trouvent impossible de combiner le travail du studio, le jour, et sur la scène, le soir. Beaucoup d'acteurs se moquent de l'écran ; mais au moins il les libère des tracasseries financières et leur permet de jouer dans les théâtres de Londres. Le jeu de l'écran reste un métier plutôt qu'un art. Il y a des détails techniques qu'on peut facilement acquérir. Avec du temps et de la patience, un bon directeur de film pourrait obtenir un jeu admirable d'un singe.

Pourtant, le théâtre survit. Il est si robuste, malgré ses difficultés extrêmes, que le film périrait s'il arrivait au théâtre de mourir. Le film tient sa vie de la scène. Les fabricants de films eux-mêmes s'en aperçoivent, et ont l'habitude de renvoyer leurs comédiens au théâtre réapprendre à jouer. Si, donc, le cinéma tuait le théâtre, tout le métier du jeu disparaîtrait. Un acteur de film n'éprouve jamais l'influence des assistants, ne reçoit jamais l'élan qui soutient tous les soirs l'acteur de scène. Lorsque le film est donné à l'assistance, l'acteur n'est plus là. Il ne reste que sa photographie, qui ne peut pas éprouver cette émotion coulant des assistants à l'acteur et de l'acteur aux assistants, et formant l'essence même du jeu. L'acteur de film, lorsqu'il voit son film, n'y est plus un acteur ; c'est un spectateur. Il est raisonnable de croire que, si l'acteur ne bénéficie jamais de ce flux d'émotion venant des assistants aux interprètes, il perd les nuances de son métier, et perd bientôt son métier lui-même. Il n'a plus le sentiment de son jeu, et s'il n'en a pas le sentiment, il ne peut pas jouer. Le besoin qu'éprouve l'acteur de cette émotion est, de lui-même, suffisant pour nécessiter la survivance du théâtre. Il est certain que le film tire sa vie de la scène, et qu'il en a besoin, mais la scène ne tire pas sa vie de l'écran, et n'en a pas besoin. On peut se figurer le Théâtre sans le Cinéma, comme par le passé, mais non le Cinéma sans le Théâtre.

Faudrait-il défendre aux acteurs de jouer aux films, pendant qu'ils jouent au théâtre ? On ne devrait jamais restreindre la liberté d'un artiste, mais beaucoup de gens voudraient voir une telle règle établie. Aujourd'hui, le directeur de théâtre élève le jeune artiste au film gratuitement, sans que cela coûte rien au fabricant de film ou à l'artiste lui-même. C'est une mauvaise politique.

Notons d'ailleurs que le Théâtre menacé de mort par le cinéma (ouvrant le dimanche à Londres, ce qui est défendu au théâtre) est obligé de prendre comme acteurs les restes du cinéma. Il est curieux qu'un acteur qui prendrait des convulsions de fureur si on lui demandait de jouer deux fois par soirée, s'en aille docilement au studio, y commence le travail à huit heures du matin, y reste toute la journée à faire des corvées tout à fait assommantes, et arrive au théâtre le soir donner le bout de ses forces au jeu. Quelques acteurs ont même dû faire un excès de vitesse pour arriver du studio au théâtre avant l'ouverture du rideau. Les répétitions sont prolongées ou bouleversées parce que des joueurs importants n'y peuvent pas assister à cause de leur travail de film. Le Théâtre permet au Cinéma de le manger tout vif et, en même temps, il attire l'attention du Cinéma vers ses meilleures forces.

Il n'y faut point de compromis. Il faut défendre formellement aux principaux acteurs, de travailler aux films, pendant leur jeu au théâtre. En guise de récompense, il faudrait une amélioration des conditions de travail. Il serait bon de reprendre l'ancien système de contrats pour une saison et non pour la durée de la pièce. Le plus grand salaire ne devrait pas dépasser cinquante livres par semaine, avec un pourcentage des profits. On suggère surtout que les directeurs de tous les théâtres et de toutes les troupes du pays se rassemblent et tracent une politique commune. Il est inutile qu'un directeur seul réduise ses prix, par exemple. Cela ne ferait que l'exposer au soupçon que ses pièces sont inférieures.

En conclusion, je dois répéter que, malgré tous ses défauts, le Théâtre anglais fait un effort magnifique, du point de vue de l'art, et qu'il attire un bon public. Si j'ai semblé insister sur les défauts, ce fut sans aucune idée de dénigrement, mais parce qu'un congrès est après tout un lieu où l'on discute les défauts et où l'on cherche à les corriger. Tel est notre devoir à tous, et non de répéter béatement : « Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. » (Applaudissements).

LE PRÉSIDENT. — Etant donnée la question si intéressante qu'a soulevée le dernier orateur dans son rapport, je tiens à le féliciter pour sa netteté et son éloquence, je crois bien faire en donnant tout de suite la parole à M. Max Maurey, qui va reprendre le problème au point où l'a laissé Mlle Hurst.

RAPPORT DE M. MAX MAUREY

On parle beaucoup de la crise du Théâtre. A vrai dire on en a toujours parlé pour la simple raison que le succès au Théâtre dépend, avant tout, de la valeur de l'œuvre dramatique représentée. Or le nombre des véritables bonnes pièces n'a jamais été fort élevé.

La pièce qui est, en somme, la matière première de l'industrie théâtrale, a ceci de particulier que l'on n'en peut vraiment connaître la valeur commerciale qu'après qu'elle a subi l'épreuve du public. C'est là, bien certainement, la raison majeure qui rend souvent si difficiles nos exploitations théâtrales.

Une bonne pièce, intelligemment distribuée, peut, naturellement, avoir plus ou moins de succès.

Sa réussite totale est fonction du talent des interprètes, de l'ingéniosité de la mise en scène, du choix de la musique et même de la discipline de la troupe et du personnel.

Certes ! on peut à l'avance choisir les comédiens les plus fameux, commander aux meilleurs des artistes décors et costumes, mais l'intervention de ceux-ci et la renommée de ceux-là ne serviront à rien, si l'œuvre qu'ils doivent animer n'est pas de qualité.

Ce matin, notre éminent président Jules Romains a su, de la plus magistrale façon, indiquer les conditions nécessaires au succès d'une œuvre dramatique.

Jamais, peut-être, nous n'avons entendu une étude sur le Théâtre aussi éloquente, aussi originale, aussi riche d'enseignements que cet admirable discours.

Nous souhaitons, pour le bien et l'éducation de tous, que les paroles de Jules Romains soient répandues le plus largement possible chez nous et à l'étranger.

Il n'y a pas que les charges fiscales pour gêner, dans certains pays, la bonne marche des exploitations du Théâtre. Le Cinéma lui suscite de sérieuses difficultés. Non pas à cause de la concurrence directe que l'Ecran fait à la Scène. Nous croyons, au contraire, que le Cinéma donne au public le goût de sortir davantage. Aucune raison, d'ailleurs, parce que l'on ira, un soir, applaudir un film que l'on se privera du plaisir d'aller voir une pièce le lendemain.

Le Cinéma est une grande et belle industrie naissante qui a droit à tous les encouragements.

Que de services elle peut rendre dans le domaine ar-

tistique et social, n'est-ce pas l'instrument merveilleux mis au service des peuples pour se mieux connaître et par voie de conséquence pour s'estimer et même pour s'aimer.

Mais, si le Cinéma possède toutes ces qualités, il a aussi certains défauts. Celui, notamment, de recruter ses comédiens avec un sans-gêne, plutôt nuisible, aux intérêts du Théâtre.

A peine un auteur est-il un peu connu au Théâtre qu'il est littéralement kidnappé par le Cinéma ou plutôt producteurs de films. Ils ne se donnent pas la peine de former des artistes... ils se contentent de rôder autour de nos salles, de guetter les meilleurs de nos comédiens, de se jeter sur eux, et de les entraîner chargés de chaînes d'or au fond de leurs studios.

Il en résulte que nos troupes s'amointrissent et que la distribution d'une pièce est devenue aujourd'hui d'une difficulté insoupçonnable et si grande que bien des auteurs délaissent le Théâtre pour le Cinéma.

D'ailleurs, si le Cinéma s'obstine à n'utiliser comme artistes que du Tout-fait, il ne tardera pas à être sa propre victime en épuisant très vite le talent de ceux qu'il emploie.

Vous me direz : le Théâtre n'a qu'à retenir ses comédiens. C'est bien ce qu'il tente, mais la plupart des vedettes attirées par la séduction du producteur ne consentent à travailler sur le sol aride du Théâtre que si elles peuvent s'ébattre en même temps dans les eaux argentées du Cinéma.

Genre d'acteurs amphibies que l'on ne saurait trop combattre.

Que les artistes fassent du Théâtre ou du Cinéma, c'est leur droit absolu.

Qu'ils en fassent en même temps, cela me paraît plutôt fâcheux. Je sais bien que les directeurs, dont les charges fiscales rendent leurs exploitations très difficiles, arrivent, dans ces conditions à engager à meilleur compte des comédiens.

Mais, sous des facilités apparentes, ce cumul est des plus nuisibles au Théâtre.

Inutile d'insister sur la façon généralement médiocre dont jouent, le soir, les comédiens ayant consacré leur journée à tourner un film.

Si ces artistes avaient la faculté de se voir sur scène comme ils peuvent le faire à l'écran, ils seraient singulièrement attristés par l'interprétation essoufflée et les pauvres visages fatigués qu'ils offrent à l'admiration du public.

La plupart des acteurs se réclament de la qualité de salariés.

Sans doute ont-ils raison. Mais, dans ce cas, sous un régime de lois tendant à résorber le chômage, il ne paraît guère admissible de constituer à leur profit une caste de salariés privilégiés pour lesquels le cumul est inexistant.

Il y en a qui, dans une même journée, jouent dans un théâtre, tournent au studio et se manifestent à la radio. Peut-être même donnent-ils encore des leçons...

Activité remarquable, mais qui fait penser à celle un peu nuisible, de Monsieur Touche-à-Tout.

Sans vouloir retenir plus longtemps votre attention, nous émettons le vœu que les comédiens ne puissent simultanément faire du Théâtre et du Cinéma.

((Applaudissements.))

M. Arquillière prend la présidence de la séance.

M. LE PRÉSIDENT. — M. Mauprey va vous lire une note que lui a remise M. Delac.

M. MAUPREY. — M. Delac a été obligé de s'absenter en raison de l'heure tardive ; il m'a laissé cette note et ce vœu que je vais vous lire.

Messieurs,

Je ne crois pas que la question du cumul au théâtre et au cinéma, au point de vue social et artistique, puisse comporter de longs développements.

De plus en plus on se rend compte aujourd'hui qu'un acteur, ne peut, sans nuire à l'une et à l'autre tâche, interpréter à la fois un rôle important au théâtre et au cinéma ; du point de vue artistique, il ne semble pas qu'on puisse soutenir le contraire.

Du point de vue social, le cumul est en outre une mauvaise action. Il prive de travail, au profit de quelques-uns, un grand nombre d'acteurs qui pourraient, sans ce cumul, trouver l'emploi de leur talent.

C'est pourquoi, j'ai l'honneur de proposer au Congrès d'émettre le vœu suivant :

« Le Congrès émet le vœu qu'un accord international intervienne entre tous les dirigeants du théâtre et du cinéma pour qu'à l'avenir un acteur ne puisse à la fois interpréter un rôle sur la scène et au studio ».

M. LE PRÉSIDENT. — M. Max Maurey a la parole.

M. MAX MAUREY. — Le Président me demande si je suis d'avis d'émettre ce vœu. J'aimerais bien avoir l'opinion de M. Martinelli.

M. MARTINELLI. — Je crois qu'il dépend surtout de vous de ne pas prendre un artiste qui fait déjà du cinéma. C'est à vous de dire...

M. MAX MAUREY. — Ne nous prêtez pas une puissance que nous n'avons pas !

M. MARTINELLI. — C'est à vous de dire : Je ne vous engage pas si vous faites du cinéma. Vous êtes libre. Mais si vous faites du cinéma, je ne vous engage pas.

M. MAX MAUREY. — Vous répondez comme les patrons quand les ouvriers demandaient de l'augmentation : « Si vous n'êtes pas contents, vous n'avez qu'à vous en aller ». On a créé le droit de grève. Grâce à lui, ils ont vu leurs salaires améliorés.

Je crois que c'est d'ordre social et artistique.

M. ARQUILLIÈRE, président. — Je crois qu'il n'est pas douteux que c'est d'ordre social, je crois qu'il n'est pas douteux que c'est d'ordre artistique.

Si vous voulez me permettre, je me mettrai en jeu. J'étais à l'Odéon ; je répétais une pièce de M. Jules Romains, quand on m'a demandé — et M. Delac peut le dire — de tourner « *David Golder* » ; vous savez que cette pièce a lancé Harry Baur. Un autre acteur pouvait supposer qu'il aurait cette chance-là aussi. Il ne l'a pas fait, parce qu'il a estimé qu'il ne pouvait pas faire les deux choses à la fois. Il fallait choisir entre le cinéma et le théâtre. Il a choisi le théâtre. C'est pour cela que nous sommes entrés dans cette profession, sans nous soucier de ce que nous gagnerions ; nous aimions le théâtre. Je n'ai pas encore rencontré un acteur qui tournerait un film pour rien. Des acteurs qui jouent des pièces pour rien ?... Tous ceux qui aiment le théâtre le font ! (Applaudissements.)

C'est pourquoi je crois que ce vœu peut être émis. Et je suis persuadé que dans son for intérieur, Martinelli le pense aussi. Je suis persuadé que ce vœu peut être émis, parce qu'alors on peut obtenir le moyen d'aboutir à quelque chose.

Mme Paulette Pax. — Je voudrais dire qu'il arrive aussi que pendant la durée d'une pièce le cinéma nous enlève un acteur. L'acteur dit : « Je paye mon dédit, et je m'en vais ». Ce vœu empêcherait cela.

M. LE PRÉSIDENT. — M. l'Intendant général Walleck désirerait donner son avis sur ce vœu.

M. WALLECK (Allemagne) :

La question de savoir si, au point de vue social et artistique, les artistes peuvent collaborer simultanément au Théâtre et au Cinéma, a été résolue affirmativement en Allemagne par la pratique. Il n'y a pas de démarcation nette entre les artistes travaillant pour le Cinéma ou pour le Théâtre. Beaucoup d'entre eux, les artistes les plus célèbres et les plus connus, ont des engagements fixes dans de grands théâtres et prennent un congé entre les différentes pièces pour remplir leurs contrats au Cinéma.

Pour des raisons sociales, il y a lieu d'admettre qu'au Cinéma, ainsi qu'au Théâtre, la figuration et les petits rôles ne doivent pas être attribués à des artistes qui ont déjà un engagement fixe, mais à des artistes de même qualité, qui pour l'instant sont en chômage, afin de les aider jusqu'au prochain engagement. Pour les rôles principaux, c'est une autre affaire. Ici, il faut accorder l'intérêt social avec l'exigence artistique.

Evidemment, la pratique entraîne ici beaucoup de conflits, quand par exemple, l'artiste tourne au même moment où le directeur a besoin de lui sur scène. Alors, ce sont les milieux compétents, c'est-à-dire, par exemple, la Chambre Théâtrale du Reich et la Chambre Cinématographique du Reich, qui doivent intervenir pour décider à qui reviennent les droits les plus anciens et les plus sérieux. A part ces quelques inconvénients qui se produisent dans la pratique, on ne voit pas pourquoi l'artiste, qui sur scène déploie un art plein de valeur n'apporterait pas son talent également à l'écran du Cinéma ; la même chose vaut en sens inverse pour l'excellent artiste de Cinéma envers le Théâtre.

De plus, il faut prendre en considération que le Cinéma n'emploie plus beaucoup d'artistes arrivés à une grande célébrité et qu'après quelques années, il laisse sans emploi les professionnels spécialisés dans un « genre » qui n'est plus « demandé ». L'artiste, dans ce cas, retrouve plus facilement son salut au Théâtre, s'il ne l'a pas négligé entre temps.

En général, il n'y aura donc pas de distinction à faire entre le Théâtre, le Cinéma, ni même la Radio, les Disques et les Concerts. Et vraiment ce n'est pas désirable. Les quelques exceptions de talents spéciaux ne changent rien à cet avis. Le chanteur qui a une belle voix, mais trop faible sans artifice mécanique, de même que la cantatrice qui est gênée dans ses moyens vocaux et artistiques par un aspect désavantageux, doivent se borner à une seule de ces branches artistiques, c'est-à-dire dans le premier cas au Cinéma et dans le second cas à la Radio et aux Disques.

Mais on ne peut pas empêcher (et il n'y a pas de raison) que les artistes travaillent alternativement au Théâtre, au Cinéma, à la Radio, etc.

Seulement il faut veiller à ce que certains n'assument pas simultanément des tâches difficilement compatibles. Et, dans l'examen des demandes, on doit préférer les artistes qui, à valeur égale, ont des besoins sociaux qu'il est équitable de satisfaire.

Pendant ces derniers temps en Allemagne, ce sont la Chambre Théâtrale et la Chambre Cinématographique du Reich qui — avec succès — ont mis de l'ordre et de la clarté dans les questions sociales, par exemple la durée de saison des théâtres, l'importance des cachets, la retraite aux vieux artistes, les secours aux chômeurs, etc.; de cette façon, la raison sociale est réglée. Donc en Allemagne ce sont les questions purement artistiques qui se présentent au premier plan comme décisives en ce qui concerne le problème « emploi au Théâtre et au Cinéma ».

M. MARTINELLI. — Il faudrait peut-être conditionner le vœu à la longueur de l'engagement.

M. ARQUILLÈRE. — Le vœu émis, il faudra trouver des moyens pour le rendre pratique.

M. Max MAUREY. — Il faut laisser le comédien libre de choisir où le théâtre ou le cinéma.

Mais une fois qu'il a commencé à faire du théâtre, pendant la durée de la pièce, il faut qu'il ne puisse pas s'en aller pour faire du cinéma.

Remarquez bien qu'au point de vue cinéma, il me semble que le cinéma est engagé sur une voie très dangereuse, car, à l'heure actuelle, que font les producteurs ? Ils ne cherchent pas la qualité du film, ils ne cherchent qu'une chose : la valeur des comédiens qu'ils engagent. Une fois qu'ils ont engagé un certain nombre de comédiens, ils cherchent de l'argent. Puis, une fois qu'ils ont

trouvé l'argent, alors ils s'adressent à un auteur et disent : « Voilà, nous allons engager M. X., Mme Y., Mlle Z., tâchez de me bâtir un petit scénario en utilisant le talent de ces trois personnes ». Et nous arrivons à ceci : c'est que la production cinématographique n'est pas ce qu'elle pourrait être, même au point de vue cinéma.

Evidemment, on aurait une période plus difficile, il faudrait trouver des acteurs de cinéma. Il ne manque pas d'acteurs qui ne travaillent pas et pourraient très bien être utilisés.

M. MARTINELLI. — Vous venez de faire le procès du distributeur.

M. Max MAUREY. — Du Producteur, de ceux qui sont à la tête de la production.

M. MARTINELLI. — On vous engage pour une pièce, si elle est un succès, elle se joue six mois ; si c'est un insuccès, elle se joue trente jours. Le jour où vous aurez une troupe sédentaire...

M. LE PRÉSIDENT. — La question n'est pas là ! La question porte sur ceci : Un acteur qui fait du cinéma toute la journée ne peut pas jouer la comédie le soir. Or, à l'heure actuelle, c'est courant.

M. MARTINELLI. — Je suis de votre avis.

M. LE PRÉSIDENT. — Le vœu porte là-dessus. Il est présenté par M. Max Maurey et M. Delac, parce que M. Delac, de son côté, dit « Nous allons à la débâcle avec ce système-là ».

M. LE PRÉSIDENT. — Si vous voulez bien, nous allons maintenant mettre le vœu aux voix.

M. MAUREY donne une deuxième lecture du vœu proposé par M. Delac.

Mme FILOTTI. — Bien que chez nous on ne fasse pas encore du film, nous sommes en train de créer un studio national qui sera ouvert d'ici peu de temps. Mais je trouve, moi, qu'il n'y a pas de loi qui puisse empêcher la création artistique s'il se trouve qu'au même moment un grand acteur est demandé pour créer un rôle dans un film qui sera une création artistique durable. Personne ne peut l'empêcher de faire une autre création artistique dans une pièce de théâtre. C'est au directeur qui doit l'engager de dire si ça lui convient ou pas.

M. Max MAUREY. — Tout au début des quelques mots que j'ai prononcés tout à l'heure, j'ai dit que nous reconnaissons pour l'acteur le droit absolu de faire du théâtre ou du cinéma ou de la radio. C'est indiscutable. Ce que nous demandons, c'est *qu'en même temps* qu'il fait du théâtre, il ne puisse pas faire du cinéma. Ce n'est pas artistique.

Mme FILOTTI. — Evidemment ça les fatigue ! Mais est-ce qu'on peut en principe empêcher la création artistique ? Est-ce qu'on trouve des grands talents dans toutes les rues ? Et s'il se trouve qu'un grand talent soit appelé au même moment, par les circonstances, à créer dans un film et au théâtre est-ce qu'on peut l'empêcher de jouer en même temps une pièce au théâtre et de tourner dans le film ! La création doit être libre et rester libre.

M. Max MAUREY. — Si un acteur sait qu'il ne pourra plus être engagé...

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois qu'il y a un petit malentendu. Il n'est pas question d'empêcher un acteur de faire une création artistique. Mais s'il est en train de faire une création artistique dans un théâtre, eh bien, il joue le soir ; il a besoin, tout artiste qu'il est, de toutes ses forces ; il a besoin de ne pas avoir envie de dormir ; c'est pourquoi il ne faut pas qu'il fasse du cinéma cette journée-là.

Mme FILOTTI. — Si les circonstances l'y obligent ?

M. LE PRÉSIDENT. — Les circonstances ne lui donneront pas la santé nécessaire pour rester éveillé et ne pas faire comme certains acteurs qui s'endorment pendant les entr'actes. Il s'agit de savoir si on veut défendre le théâtre ou non. Il n'y a pas seulement les salaires ! Il y

a l'art dramatique qu'il faut défendre ! Et puis, il y a une tradition vis-à-vis du public : donner au public la marchandise pour laquelle il paye. Et si on ne lui donne pas ce qu'on lui a promis, c'est une faute vis-à-vis du public. C'est une faute pour l'acteur également, parce qu'il ne peut pas bien faire deux choses à la fois !

Voilà pourquoi M. Max Maurey a développé cette idée très clairement et se rencontre avec M. Delac, qui, lui, a un autre point de vue, celui du cinéma, arrive aux mêmes conclusions.

Mlle K. HURST. — Il n'y a jamais pénurie de bons artistes ; il y a beaucoup d'artistes expérimentés qui n'ont pas de travail, parce qu'il n'y a pas suffisamment de troupes de théâtres. Et cela pourrait un peu restreindre le chômage.

M. Max MAUREY. — Ça rentre dans ce que nous avons dit nous-mêmes.

M. MAUPREY. — La conscience de l'artiste doit entrer en jeu dans la question. L'un d'eux m'a dit dernièrement : Je ne peux pas jouer votre pièce parce que je fais du cinéma... Cet artiste-là était un artiste consciencieux ; il savait que le soir il arriverait fini, éreinté et ne pouvant pas jouer. Voilà toute la question. Et c'est celle que vient de traiter M. Max Maurey. M. Delac, d'ailleurs, au point de vue cinéma, a dit la même chose, puisqu'il est d'accord pour présenter le vœu.

Je relis les mots essentiels du vœu :

— Qu'un acteur ne puisse à la fois accepter un engagement au théâtre et dans un studio cinématographique.

M. Max ALEXIS. — « Simultanément »... à la place de « à la fois ».

M. MAUPREY. — D'accord.

M. V. VERNON. — Il y a une vingtaine d'années mon père, directeur de théâtre, avait trouvé un jeune acteur très doué, et ce jeune acteur, chez mon père, jouait des rôles de vedette. Peu de temps après, il s'est mis à faire du cinéma et il arrivait fatigué au théâtre. Mon père est allé le trouver et lui a dit : Si vous voulez devenir vedette de théâtre, il ne faut pas faire du cinéma et *vice versa*. Je ne pense pas qu'il ait jamais joué au théâtre depuis. Il a préféré faire du cinéma, où il est devenu une grande vedette. Il s'est rendu compte qu'on ne pouvait pas faire les deux choses.

M. Max MAUREY. — Le cinéma prend ses précautions pour s'attacher certains acteurs. J'avais chez moi un acteur moyen, le petit Larquey. Je l'avais engagé, et un beau jour, alors qu'il était sous contrat, il est venu me trouver et m'a dit : « Laissez-moi partir, on m'offre des conditions merveilleuses... » Je l'ai laissé partir, heureusement pour lui ! Il gagne un million par an.

L'année dernière, j'ai eu besoin de lui, je l'ai fait venir, et lui ai dit : « Voilà la pièce, voilà un rôle pour vous, voulez-vous le jouer ? » — « En effet, m'a-t-il dit, ça m'enchanterait ; malheureusement, il faut que je consulte mon manager. » Lequel lui a dit : « Non, vous ne pouvez pas faire deux choses à la fois ; vous êtes engagé pour du cinéma, vous ne ferez pas de théâtre. »

La seule façon de sauver le théâtre, aujourd'hui, c'est que le théâtre ait des troupes, qu'on engage des troupes à l'année. Mais si, ayant engagé un acteur, au bout de trois mois de travail, le producteur de cinéma lui fait miroiter une affaire merveilleuse, il nous lâchera. Tandis que si une loi l'en empêche, il sera sauvé ; on le sauvera.

M. MARTINELLI. — Vous avez des directeurs qui acceptent (nous en connaissons un) que les artistes fassent les deux, parce qu'ils les payent moins cher. Autrement, ils les paieront plus cher. C'est aux directeurs de le demander. Vous savez bien qu'une fois vous m'avez demandé pour les cachets-types des vedettes... C'est vous qui devez le demander. Ce n'est pas à moi de le demander...

M. Max MAUREY. — Nous essayons de résorber le chômage. Nous n'avons pas, comme en Allemagne, des Institutions officielles d'Etat, desquelles dépendent le

cinéma et le théâtre. Nous n'avons pas cela en France ; nous vivons sous un régime de liberté qui a ses avantages et ses inconvénients. Eh bien ! nous demandons dans ce régime de liberté, tout de même, certaines lois qui protègent à la fois théâtre, cinéma et acteur.

Ce qu'il faut, c'est empêcher que l'acteur soit séduit par des offres trop avantageuses. Parce que, très souvent, il va au cinéma où il fait un acteur médiocre ; il a perdu sa place au théâtre, et nous, nous n'avons pas pu constituer de troupe.

M. KOERNER (traduction). — Nous ne pouvons pas voter le vœu comme il est formulé actuellement, parce que nous ne pouvons pas délimiter cinéma et théâtre avec autant de précision qu'on l'a fait ici. Et cela, pour des raisons qui sont valables surtout pour l'Allemagne. Il y aura toujours des cas spéciaux qui ne pourront pas être précisés et qui dresseront l'un contre l'autre, cinéma contre théâtre, ou théâtre contre cinéma. C'est quelque chose d'inévitable. Ces cas spéciaux ne peuvent être résolus que par une organisation. Cette question d'organisation est plus ou moins résolue en Allemagne.

Nous avons l'impression, en Allemagne, que, justement, pour l'acteur, le changement du cinéma au théâtre féconde son talent et rend ce talent plus universel. De sorte qu'on peut transmettre l'art dramatique, par le cinéma, à des couches populaires, qui n'ont pas pu être atteintes par le théâtre.

La délégation allemande considère que, pour le moment, le temps n'est pas encore venu de résoudre cette question par un arrêté concret, et qu'il faudrait encore étudier la question.

M. FRIMMER. — Il y a un malentendu, je crois. Il ne s'agit pas d'interdire à l'acteur soit le film, soit le théâtre, mais de lui interdire qu'il fasse les deux choses le même jour. Il peut les faire l'une après l'autre.

M. Max MAUREY. — Il ne s'agit pas d'interdire le cinéma à un acteur. L'acteur, quel qu'il soit, a toujours le droit de faire du cinéma et du théâtre. Nous ne demandons qu'une chose, c'est que, dans la même journée, s'il fait du théâtre, il ne fasse pas du cinéma, de façon qu'au point de vue artistique, il donne toute ses forces à l'interprétation dont il est chargé.

M. MARTINELLI. — Il faut qu'il y ait des troupes sédentaires. C'est la question de la longueur du contrat.

M. Max MAUREY. — C'est justement parce que nos contrats sont inopérants que nous demandons ce vœu.

M. LE PRÉSIDENT. — Etant donné qu'un congressiste nous a fait un rapport sur un sujet et qu'il demande qu'un vœu soit émis en faveur de son projet, et qu'ils sont même deux congressistes à le demander, nous n'avons qu'un moyen d'en sortir : c'est le vote.

M. LENORMAND. — Je crois, étant donné les profondes différences de l'exploitation théâtrale, soit en Angleterre, soit en Amérique, soit en Allemagne, soit en France, que le vœu — qui est excessivement souhaitable pour notre pays et auquel je m'associe — serait inopérant s'il était étendu à toutes les nations qui font partie de la S.U.D.T. Parce que, en effet en Angleterre, par exemple, il y a des troupes, mais seulement pour la durée d'une pièce. Chaque troupe réunit un certain nombre d'acteurs pour jouer une pièce. Dans les pays totalitaires, comme l'Allemagne ou comme la Russie, il y a des modalités qui sont d'ordre d'Etat, d'ordre gouvernemental, et qui dans la plus grande mesure, remédient aux inconvénients que Max Maurey signale.

Alors, je crois qu'il si le vœu doit être émis, il doit être limité à la France.

M. MAUPREY. — On me propose d'ajouter au vœu proposé : « Pour les pays dans lesquels la question n'est pas tranchée par le Gouvernement... »

M. Max MAUREY. — Très bien.

M. LENORMAND. — Ça répond dans la plus grande mesure à ce que je viens de dire.

M. ZAKI TELIMAT. — Chez nous, en Egypte, nous avons déjà une troupe nationale, constituée il y a deux ans. Au début, il était permis aux artistes de jouer à la fois au cinéma et au théâtre. Et il est arrivé que la première saison a été manquée, parce que l'artiste passe tout son temps dans la journée au studio, et vient le soir très fatigué, courbaturé ; il n'a plus ni énergie ni mémoire. La saison dernière (la deuxième) a paru un arrêté disant qu'un artiste de troupe nationale qui jouait quotidiennement, ne devait pas faire du cinéma et du théâtre à la fois.

Je crois que c'est une question artistique. Un homme ne peut pas faire deux choses à la fois. Il n'a ni l'énergie nécessaire ni la mémoire...

M. P. CARR. — Ne croyez-vous pas, Messieurs, que le remède est en grande partie entre les mains des directeurs de théâtres et dans leur esprit de corps ?... Car si les directeurs de théâtre ont besoin quelque fois du nom d'une vedette de cinéma, les vedettes de cinéma ont besoin du théâtre. L'industrie du cinéma existe depuis assez longtemps pour que les acteurs de cinéma aient pu découvrir que s'ils ne se retrempe de temps en temps dans le théâtre, ils perdent leurs moyens. Donc, si les directeurs des théâtres s'unissaient pour refuser à jamais d'engager un acteur qui persiste à jouer simultanément au cinéma et au théâtre, il y aurait là une mesure importante.

M. MAX MAUREY. — Théoriquement, vous avez raison. Pratiquement, c'est plus difficile.

J'avais engagé une troupe ; nous avons fait des frais considérables pour monter une opérette. L'auteur réclamait la présence de cet acteur dont j'ai parlé tout à l'heure. J'ai cédé aux instances de l'auteur. L'acteur m'a dit : « Je ne peux le faire que si vous m'autorisez à continuer un film en train, etc... » Eh bien ! le résultat a été médiocre.

M. P. CARR. — Je me souviens, il y a une trentaine d'années, à Londres, d'un exemple de l'esprit de corps des directeurs des théâtres. Un acteur avait fait une chose inadmissible ; il avait lâché son directeur le jour de la première, à la suite d'une dispute. Et bien ! cet acteur n'a pas pu trouver à travailler pendant quinze ans, parce qu'il avait fait cette chose inadmissible.

Alors, cela prouve que l'esprit de corps entre directeurs de théâtres est possible. Si un acteur est engagé dans une troupe pour jouer un rôle et si, tout à coup, il insiste pour prendre un engagement au cinéma tous les directeurs de théâtres pourraient s'entendre et cet acteur ne trouverait plus à s'engager.

M. MAX MAUREY. — En attendant, la pièce pour laquelle cet acteur a été engagé tombera, parce que la vedette n'existera plus. Si nous étions déjà défendus comme nous le demandons, ça n'arriverait pas, et en même temps on défendrait l'acteur contre lui-même et les offres trop avantageuses parfois que le cinéma lui fait.

Vous avez raison, les grandes vedettes de cinéma éprouvent le besoin légitime, de temps en temps, d'aller se débarbouiller au théâtre.

Seulement, ce que nous demandons, ce n'est pas d'empêcher un acteur de faire du cinéma ou du théâtre ; nous vous demandons simplement de nous aider en émettant le vœu qu'un acteur, s'il joue le soir au théâtre, ne puisse pas faire du studio dans la journée.

M. WOLF. — Ce sont les acteurs de théâtre qui jouent aussi en Hollande et pour le cinéma et le théâtre. Il n'y a pas assez d'acteurs hollandais qui peuvent jouer pour le film. Les directeurs de théâtre qui ne veulent pas que les acteurs jouent pour le film ont mis dans leurs contrats qu'il était défendu à ces acteurs de jouer pour le film. Ce serait peut-être une solution : qu'on mette cela dans le contrat.

M. le PRESIDENT. — Je crois devoir dire une chose, tout

de même, étant donné que nous sommes S.U.D.T. : c'est que nous sommes réunis pour l'amélioration de l'art dramatique, sa défense, que nous avons établi des sections compétentes pour défendre l'art dramatique, non pas pour défendre des intérêts individuels. Car défendre une profession, ce n'est pas défendre des intérêts individuels, c'est défendre les intérêts de la profession. Nous ne sommes pas ici pour défendre les intérêts de l'art individuel, nous sommes ici pour défendre un art.

Ceux qui sont ici pour défendre un art ont à dire s'ils veulent accepter le vœu suivant : « Ne pas faire de cinéma et de théâtre simultanément. »

C'est un principe à établir. Un vœu, c'est un principe, ce n'est pas une loi. Ce n'est pas parce que le vœu aura été voté à l'unanimité qu'on appliquera cette chose-là. Seulement, on fera alors ce que les pays totalitaires, comme vous les appelez, on fait, eux. Mais alors nous le ferons, nous, dans les Commissions, avec des ententes, et on mettra les choses au point. Mais si on ne fait pas de vœu, cette question, que tout le monde admet au fond de soi-même, restera perdue ; il n'en sera plus question. Alors, je crois que ça entre dans la ligne de la S.U.D.T.. C'est pourquoi nous allons mettre aux voix un vœu qui sera adopté ou pas adopté ; mais notre devoir est de le mettre aux voix.

M. MAUPREY. — Ce vœu, s'il est voté, permettra, aux pays qui en ont besoin, d'attirer sur la question l'attention des pouvoirs publics.

M. HERTERICH. — C'est absolument impossible. Nous avons, en Autriche, des traités et une loi théâtrale qui sont suffisants pour les directeurs et les acteurs, et il n'est pas possible que j'accepte autre chose.

M. le PRESIDENT. — C'est prévu dans le vœu. M. Mauprey va vous le relire.

M. Mauprey donne lecture du vœu :

« ...Que dans les pays où la question n'est pas tranchée par les gouvernements ou les organismes techniques d'Etat, un accord intervienne entre tous les dirigeants du théâtre et du cinéma pour qu'à l'avenir un acteur ne puisse simultanément interpréter un rôle sur la scène et au studio cinématographique. »

M. le PRESIDENT. — Je mets le vœu aux voix.

La délégation allemande déclare qu'elle s'abstiendra de voter.

M. le PRESIDENT. — Les délégués allemands s'abstiennent parce qu'ils entrent dans la catégorie des Etats où la question est traitée.

Pour le vœu : 19 voix.

Contre le vœu : 1 voix.

M. le PRESIDENT. — Le vœu est donc adopté à l'unanimité, moins une voix.

M. MARTINELLI. — La voix du Président de l'Union des Artistes. J'insiste : le président de l'Union vote contre.

M. Koerner prend la parole pour signifier l'abstention de l'Allemagne.

L'Autriche s'abstient également.

M. le PRESIDENT. — Je donne la parole à M. Brémont-Philbée, qui va traiter la question du chômage.

LE CHOMAGE

par M. Brémont-Philbée

Mesdames, Messieurs,

Combien il est difficile à un rapporteur de traiter toujours le même sujet, sans redites, et sans lasser l'attention de ses auditeurs ! Essayons de tourner cette difficulté.

Je vais vous entretenir, cette année encore, de la question du chômage chez les artistes. Les causes et les effets étant à peu près les mêmes que ceux que j'ai eu l'honneur de développer au dernier Congrès de Vienne, mon exposé sera donc d'autant plus bref. Je vois que cette affirmation vous remplit d'aise car vous songez

que l'heure s'avance et que l'Exposition cette grande prometteuse de plaisirs, vous tend les bras.

Me plaçant sur le plan national, je dois dire que le chômage qui sévit avec tant d'acuité dans le monde des artistes est presque toujours aussi intense et que la situation ne s'est que très légèrement améliorée. « Quand le bâtiment va, tout va » a-t-on coutume de dire chez nous. Je puis affirmer que lorsque tout va, l'industrie du spectacle est prospère par répercussion, étant de luxe au premier chef. Une crise économique a donc sur elle une influence inévitable. Celle dont la France a été touchée après tant d'autres nations diminue-t-elle d'intensité?

Deux courants d'opinion en jugent différemment. Les uns prétendent qu'une reprise générale des affaires se fait nettement sentir, que la dévaluation, la hausse des salaires, ayant fourni un plus grand pouvoir d'achat, l'argent circule davantage et que l'on dépense beaucoup plus depuis quelque temps. En un mot, qu'une amélioration générale est évidente, que la confiance renaît, et que le bas de laine français répand à nouveau sa manne bienfaisante.

Les autres, prenant le contrepied, loin de partager ce point de vue, prétendent au contraire que l'avenir étant de plus en plus incertain, que ce que l'on possède aujourd'hui pouvant être inexistant demain, il vaut mieux dépenser, profiter du moment, que de bâtir sur un terrain mouvant.

Pour moi qui suis nettement optimiste, je suis heureux de constater que ces deux thèses extrêmes se touchent, leur argumentation respective faisant ressortir que l'argent circule davantage.

Au point de vue chômage, les chiffres me donnent raison puisqu'il a été constaté au cours de l'année 1936 une légère diminution des artistes secourus par le fonds de chômage :

28.387 contr. 29 835 en 1935.

Ici j'ouvre une parenthèse pour dire que les allocations qui étaient respectivement de 11, 5 50 et 5 fr. ont été portées à 13 et 6 fr.

Il ne faudrait pas en déduire que l'activité théâtrale a suivi la courbe ascendante de la reprise des affaires, ce n'est que par répercussion qu'une amélioration doit se faire sentir, mais il faut aider cette éventualité car il serait impossible au spectacle de reprendre, seul, et par ses propres moyens, la place qu'il détenait dans la vie économique nationale.

Au milieu des revendications et des améliorations obtenues, ou dont l'étude se poursuit encore pour l'ensemble des corporations, le théâtre fait figure de parent pauvre. Il est entendu que certains théâtres ont été aidés pécuniairement, mais ces efforts, si louables qu'ils soient, ne devraient pas porter uniquement sur Paris. La Ville Lumière se doit d'être le centre intellectuel à tous points de vue et le théâtre doit ou devrait y briller d'une façon toute spéciale. Mais Paris n'est pas la France et j'estime que les provinciaux doivent pouvoir également applaudir le grand répertoire lyrique et dramatique, si ce n'est dans leur localité, tout au moins dans leur région.

On me répondra qu'une tentative a été faite dans ce sens par le truchement de la T. S. F. et que de nombreuses œuvres ont été radiodiffusées. A-t-on atteint le but cherché ? — Je me permets d'en douter par expérience. A l'annonce des quotidiens je me suis souvent mis à l'écoute pour entendre une pièce mais avant d'avoir satisfaction il m'a fallu, pendant un laps de temps que j'évalue à 15 ou 20 minutes au minimum, entendre vanter les bienfaits de plusieurs produits pharmaceutiques, me convaincre qu'un « chausseur sait chausser », qu'un fourreur fait fureur, et qu'un meuble signé « Rantanplan » est garanti pour longtemps. Je cherchai un autre poste et après bien des tâtonnements je tombai sur un certain « Radio crochet » qui, je le concède, a peut-être de rares fois révélé des voix inté-

ressantes, mais où la plupart des candidats à la prime, dont les prétentions sont sans bornes, viennent, nommément cités, se couvrir de ridicule à la grande joie des auditeurs présents ou à l'écoute. Ce n'est pas ce genre d'auditions — trop fréquentes, hélas — qui peut prétendre suppléer au théâtre en province.

Or, ce dernier tend de plus en plus à disparaître, c'est un fait. Ce n'est pas le manque d'auditeurs qui en est la cause principale, mais l'archaïsme des moyens et la façon dont sa présentation et son exploitation sont comprises. Il est entendu que le Cinéma parlant lui a porté un rude coup, mais bien plus par le confort des salles et le faste des mises en scène que par une préférence du public à tout autre genre de spectacle. Il faut rénover le théâtre de province mais il faut aussi que ceux qui seront appelés à le diriger soient des compétences ne devant leur siège directorial qu'à leur expérience et à leur technique, et non à des interventions politiques. Il faut également que les municipalités transforment leurs cahiers des charges, presque toujours draconiens, qu'elles créent dans les Conservatoires une classe de chœurs et une classe de danse qui seront les réserves où les directeurs pourront puiser à bon escient et produire en scène des artistes choristes et danseuses jeunes, et non des artistes connaissant, certes, le répertoire à fond, mais dont la silhouette prête aux critiques et enlève toute illusion.

Nous sommes convaincu que de certaines municipalités sont allées au-delà de leurs ressources, qu'elles doivent compter avec les deniers des contribuables et qu'une augmentation de subvention théâtrale leur est matériellement impossible.

Il y a, à l'heure actuelle, 30 théâtres municipaux ayant des troupes. La plupart se débattent dans les plus grandes difficultés. De plus, est-il admissible que des villes comme : Clermont-Ferrand, Boulogne-sur-Mer, Cherbourg, Brest, Saint-Etienne, Bayonne, Montpellier, Douai, Arras, Saint-Quentin, Mulhouse, ne possèdent plus de troupes sédentaires lyriques et dramatiques ? La plupart de ces municipalités ne demanderaient qu'à rouvrir leur théâtre si une aide leur était consentie. Nous pensons qu'elle devrait leur venir de l'Etat. Pour rendre viable cette exploitation des théâtres municipaux ayant une troupe fixe, et permettre aux autres de reprendre leur activité, nous avons calculé qu'une somme globale de 9 millions, venant s'ajouter aux subventions municipales serait suffisante. Une goutte d'eau pour un budget de 50 milliards. Mais cette goutte d'eau, loin de faire déborder le vase, absorberait bon nombre de chômeurs en faisant revivre les troupes de province.

Pendant une très longue période il est apparu que l'art théâtral était réservé à une élite privilégiée ; cela tenait peut-être aux œuvres représentées ? Mais en réalité il est à vrai dire l'apanage des masses et le théâtre antique nous en a laissé des preuves indiscutables. Il faut redonner aux foules le goût et l'amour du théâtre qu'elles ont à peu près perdu pour se tourner vers un autre genre plus facile : le cinéma parlant. Les tentatives de représentations populaires données à l'Alhambra et au Théâtre de la Renaissance sont à ce point de vue à suivre et à développer. Mais ce genre de décentralisation artistique, tel qu'il est conçu actuellement, ne pourrait se multiplier que dans certains centres importants, ce qui est nettement insuffisant. C'est pour pallier à cet inconvénient que nous préconisons des tournées lyriques, dramatiques, sous un contrôle officiel. Les spectacles donnés par ces Compagnies devront nécessairement être impeccables. Pour atteindre ce but, chaque troupe devra voyager avec ses décors, meubles, accessoires, en un mot avec le matériel nécessaire à l'éclat de la représentation. Nos œuvres théâtrales pénétreront ainsi jusque dans les localités les plus éloignées dont il semble que jusqu'ici le cinéma parlant ait eu le privilège exclusif.

D'autre part, chaque région en France a ses légendes,

des : aux auteurs locaux de les porter à la scène, ce qui permettra de grandes manifestations dont les principaux rôles seront interprétés par des professionnels entourés d'amateurs du crû. Le succès est certain, indiscutable à tous points de vue.

Je conclurai ce bref exposé en rappelant que jadis toutes les grandes manifestations artistiques, mystères et autres, avaient à la base la religion ; nous constatons leur disparition. Est-ce parce que les foules sont moins croyantes ? Il est difficile de répondre mais si la foi séculaire est, à notre avis, toujours vivace au tréfonds de l'être humain, elle s'extériorise moins et je pense qu'une foi nouvelle vient s'ajouter à l'autre sans la détruire : la foi en un avenir meilleur par la réconciliation et la fraternité des peuples. Les auteurs dramatiques ont encore là un vaste champ d'exploitation et matière à de grandes représentations que l'on pourrait réellement qualifier de « populaires ». Enfin la semaine de 40 heures laisse aux salariés de tous ordres de plus grandes heures de liberté ; il ne faut pas que l'oisiveté se fasse sentir. Les Pouvoirs publics ont compris qu'il était nécessaire de créer des « Loisirs » et un département ministériel a charge de les organiser. Le théâtre, je dirai même le spectacle en général, doit marcher au moins de pair dans l'étude de ces « loisirs ». L'éducation physique ne saurait se passer d'une éducation de l'esprit. Notre race doit être forte, mais intellectuelle, ou bien elle serait une maison sans fenêtres où la lumière ne pourrait pénétrer. (*Applaudissements.*)

M. MARTINELLI. — J'approuve en tant que Président de l'Union. Et je voudrais qu'on transformât en vœu la question du cahier des charges, le droit de regard que doit avoir le gouvernement dans la production du théâtre. Cette crise est directoriale d'abord !

M. MAUPREY. — Rédigez le vœu, mon cher Martinelli.

M. MAX MAUREY. — Je m'élève contre le droit de regard du gouvernement, parce que le pouvoir d'exercer le droit de regard se transformerait en œuvres de propagande, et, généralement, les œuvres de propagande sont des œuvres assommantes qui éloignent le public du théâtre. Sous la Révolution, on a fait un théâtre pour le peuple et par le peuple. Résultat ?... C'est très simple : le peuple n'a jamais voulu y mettre les pieds !

M. BRÉMOND-PHILBÉE. — Nous entendons, nous, des théâtres sous le contrôle de l'État...

M. MAUPREY. — Le contrôle doit être tutélaire, financier.

M. MARTINELLI. — Il faut permettre un droit de regard.

M. MAUREY. — Oui !... Et le droit de regard s'exerce par un fonctionnaire, ancien auteur sans talent, et l'on revient au régime de la censure !

M. MARTINELLI. — Nous ne serons jamais du même avis tous les deux !

M. MAX MAUREY. — Parce que vous avez l'esprit de contradiction, cher ami.

M. MARTINELLI. — La licence directoriale...

M. MAX MAUREY. — Il y a dix ans que je la demande !

M. MARTINELLI. — Pas pour vous...

M. MAX MAUREY. — Autrement dit vous voulez la suppression de la liberté du théâtre. Elle existait sous l'Empire...

M. MARTINELLI. — Dans les théâtres d'État, pas dans les théâtres privés.

M. le PRÉSIDENT. — Je crois que le vœu devrait résumer ce qu'a dit M. Brémont-Philbée. Il a parlé du chômage. Pourquoi chômage ? Parce qu'on ne travaille pas. Eh bien ! il trouve un moyen de faire travailler les acteurs en organisant des tournées dans toute la France, et ça ne coûtera pas plus cher, ça coûtera même moins cher que ce qu'on donne au chômage.

M. MARTINELLI. — Absolument.

M. le PRÉSIDENT. — On peut rédiger ce vœu. Martinelli, voulez-vous formuler ce vœu ?

M. MAUPREY. — Lundi... Si vous le voulez bien. Etant donné qu'il y a d'autres orateurs inscrits sur la question et qu'on ne pourra pas les entendre aujourd'hui.

Je déclare, d'ailleurs, mon cher Président, que je m'associe à votre vœu, pour la bonne raison que ce que vient de dire Brémont-Philbée est le résumé d'un rapport que nous avons remis tous deux au ministre de l'Éducation Nationale.

M. MARTINELLI. — Je vous fais mes compliments. Je le trouve lumineux.

M. MAX MAUREY. — Moi aussi.

M. MARTINELLI. — Nous sommes d'accord pour une fois !

M. le PRÉSIDENT. — Je crois que le problème est épuisé. Et nous trouvant au terme de l'ordre du jour, nous levons la séance.

La séance est levée à 18 heures.

Séance du Lundi matin 7 Juin 1937 à 10 heures

sous la présidence de
M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 10 heures.

M. le PRÉSIDENT. — Nous abordons la question à l'ordre du jour : l'évolution de l'art du spectacle. Je donne la parole à mon camarade Lenormand, sur le *Rôle des auteurs*.

LA LIBERTE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE ET LA PRODUCTION ORIENTÉE

par M. H.-R. Lenormand

Mesdames, Messieurs,

LA LIBERTE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE ET LA PRODUCTION ORIENTÉE.

Un jour, Aristide Briand, qui recevait une délégation d'auteurs dramatiques au milieu desquels je me trouvais, nous dit : « Ah ! Messieurs, comme je vous envie ! Comme je voudrais être à votre place ! Qu'ai-je à ma disposition, pour persuader les hommes ? Une voix solitaire. Vous, vous avez tout un monde. Quelle tribune est le théâtre, et combien je voudrais pouvoir m'en servir ! »

Evidemment.

De tout temps, et surtout dans des époques où des idéologies contradictoires se sont disputé l'empire du monde, les politiciens ont regardé notre art comme un auxiliaire à se ménager, ou un adversaire à combattre, une matière à soumettre ou à utiliser. Aujourd'hui, et avec une acuité parfois tragique, le problème de l'indépendance de l'art dramatique est posé en Europe.

Dans les pays dits « totalitaires », on le considère franchement comme un porte-parole et un instrument d'éducation. Dans les pays où règne encore la liberté de l'expression, les partis adverses essaient de se servir de lui pour accroître leur clientèle.

Or, il n'appartient, me semble-t-il, qu'aux hommes de théâtre professionnels d'évaluer les risques que peut faire courir ou les avantages que peut rapporter au théâtre une soumission à des forces étrangères à sa nature.

L'intention de prouver et d'entraîner est le plus souvent un principe de mort pour l'œuvre d'art. Cela ne veut pas dire que les pièces composées dans un but de persuasion ou de propagande n'aient pas atteint leur but. Le théâtre d'Alexandre Dumas fils, qu'il baptisait lui-même « Théâtre utile », a certainement contribué à la transmutation des valeurs de l'époque. Le théâtre de lutte sociale de Bernard Shaw, des pièces connues comme *Le professeur de Mrs Warren*, entre autres, ont ébranlé la conscience morale de l'Anglais moyen et activé sa déli-

vance spirituelle. Les drames d'Ibsen ont puissamment contribué à l'émancipation de la femme moderne. Mais, beaucoup de ces ouvrages, une fois leur mission sociale remplie, ont paru s'affaiblir. Leur substance artistique s'est volatilisée.

Leur action sur le public a diminué dans la mesure où les problèmes qu'elles portaient à la scène perdaient de leur actualité.

Par contre, des comédies comme *La Paix* d'Aristophane, ont gardé, à travers les siècles, le pouvoir qu'elles avaient d'embraser et de soulever les âmes ; les pièces d'Ostrovski, de Tolstoï, de Tchekhov, de Gorki, qui ont cristallisé dans la Russie pré-révolutionnaire les certitudes d'une agonie prochaine du corps social et fortifié la jeunesse dans son élan vers la libération du prolétariat, sont — de nos jours — aussi jeunes, aussi vivantes qu'au temps de leur création.

Les pièces de l'Américain O'Neill, surtout celles où il s'occupe du destin de la race noire aux Etats-Unis, ont, dans une certaine mesure, mis la nation en garde contre les aberrations du racisme. Elles ont aussi conservé pour nous toute leur saveur poétique.

Donc, parmi tous ces écrivains, qu'obsédèrent également le devenir de l'humanité, le progrès et le relèvement des classes opprimées, les uns n'auront été que d'éphémères artisans de conquêtes sociales, tandis que les autres ont déjà leur place dans l'histoire du théâtre.

Pourquoi ces différences ? S'agit-il d'une plus ou moins grande puissance créatrice ? D'un plus ou moins grand bonheur dans le choix des sujets ? Non. Les différences qualitatives n'expliquent pas tout.

Et les raisons pour lesquelles une pièce dure et l'autre passe demeurent mystérieuses. On ne peut même pas affirmer que les ouvrages dits « à tendance » tombent dans l'oubli quand ils traitent des thèmes d'actualité et survivent quand leurs instances réformatrices se manifestent à propos d'un thème éternel.

Presque toutes les comédies d'Aristophane sont des pièces de circonstance, et elles n'ont pas vieilli. Le théâtre social de François de Curel et de Mirbeau, qui traite — et avec quelle âpre vigueur ! — les thèmes les plus généreux, nous paraît déjà périmé.

D'ailleurs, tous ces créateurs ont produit librement, sous la seule pression de leur inspiration, et c'est ce qui sauve, sinon toujours leurs œuvres elles-mêmes, du moins leur honneur d'écrivain.

Le danger réel commence au moment où l'artiste obéit, dans sa création, à des directives, à des suggestions émanant soit d'un parti politique, soit d'une classe, soit d'une caste. Ses mobiles ne sont pas toujours intéressés. Ce qu'on lui demande de faire, il le fait peut-être de grand cœur et avec une conviction profonde. C'est le fait qu'on lui demande de faire une certaine chose qui semble frapper cette chose de caducité.

Il ne m'appartient pas de juger cette production dramatique orientée que nous voyons, depuis quelques années, se manifester à l'étranger. Je ne connais pas les dramaturges nazis, dont l'existence, paraît-il, commence à s'affirmer sur les scènes allemandes. Je connais plutôt le théâtre allemand par les œuvres et les hommes qui en furent expulsés, que par les œuvres et les hommes qui y furent suscités. Je ne sais pas qui a remplacé sur la scène Toller, Bruckner, Sternheim, Wedekind, Kaiser, Schnitzler, ni, à l'avant-scène, Max Reinhardt, Piscator et tant d'autres.

Ce que j'ai vu des dramaturges bolcheviks m'a paru, tantôt compromis par la propagande, tantôt sauvé de la froideur par la sincérité d'écrivains qui furent aussi des ouvriers de la révolution et qui apportent sur elle un témoignage plein de foi.

Il ne s'agit pas de la qualité plus ou moins éminente de telle œuvre. Il s'agit du système de la production orientée, de l'habitude de la commande, du consentement de l'artiste à des directives, de son abdication par-

tielle devant les injonctions de son instinct. C'est là qu'est le danger, et c'est ce danger-là que je ne voudrais pas voir menacer la scène française, déjà si lourdement accablée par les conditions mêmes de son existence.

L'avènement du Front populaire, en suscitant un art destiné au peuple, pose devant la conscience de l'auteur dramatique le problème de la liberté de la création. Et déjà, dans ce qui fut tenté chez nous, s'indiquent des solutions, se précisent des espoirs, s'affirment des périls.

L'échec du spectacle « *Liberté* », où douze auteurs, presque autant de musiciens et de décorateurs furent sollicités par un groupe de culture prolétarienne, de composer sur l'Histoire de France un spectacle où l'on montrerait aux masses des étapes accomplies par le peuple vers la liberté, comporte un enseignement. Je suis à l'aise pour en parler, puisque je me trouve au nombre des coupables qui crurent à la possibilité d'un effort collectif orienté. Eh bien, non, le talent de plusieurs des auteurs, la bonne volonté de tous n'ont pas suffi à rendre viable cette succession de tableaux.

Les individus, en s'affirmant, malgré d'inutiles renoncements, se neutralisaient mutuellement et le travail en commun ne produisait qu'une grisaille disparate. Cette forme de l'art collectif qui fut belle et féconde en d'autres pays et en d'autres temps, me semble jugée en France, et à notre époque.

Il y a, quand il s'agit de théâtre pour le peuple, deux doctrines en présence. L'une affirme : « Le seul théâtre du peuple, c'est le théâtre des chefs-d'œuvre. » C'était la doctrine de Gémier. Vous savez que le théâtre du peuple fut sa préoccupation majeure et son espoir toujours déçu. Pour Gémier, véritable enfant du peuple, un théâtre populaire ne devait pas être un théâtre de revendications sociales, un théâtre de classe, mais un théâtre où l'on n'eût joué que des œuvres capables d'exalter les puissances spirituelles des masses.

Il ne croyait pas aux jugements *a priori*, qui refusent au peuple la faculté de s'enthousiasmer devant les chefs-d'œuvre dramatiques. Il mettait au répertoire idéal d'un théâtre du peuple Eschyle, Sophocle, Aristophane, Shakespeare et Molière. Il avait vu, comme plusieurs d'entre nous, les foules de Moscou s'enthousiasmer pour les œuvres du passé — et il n'admettait pas que le prolétariat français fût moins sensible à la grandeur, à la poésie, moins capable de passion et de violence dans les choses de l'esprit.

A cette doctrine s'oppose celle qui professe que le prolétariat français n'est pas encore mûr pour entrer, avec ses guides naturels les poètes, dans un commerce fructueux, qu'il ne peut être encore question de lui transmettre le message des grands inspirés du théâtre et qu'il lui faut traverser une période d'initiation, franchir des étapes intermédiaires, accéder peu à peu de l'indifférence ou d'un goût trop vif pour les spectacles brillants et faisandés dans lesquels se prolonge l'esthétique dramatique boulevardière, à une conception plus élevée de notre art.

Et c'est par là que se justifierait un théâtre de transition, d'actualité sociale, théâtre de classe, art politico-révolutionnaire, qui engagerait ses auteurs à obéir à une discipline idéologique. Les œuvres conçues dans cet esprit matérialiseraient les aspirations et l'idéal du prolétariat ou lui présenteraient la satire de ses ennemis naturels.

Cette doctrine est, si je ne me trompe, celle de la *Maison de la Culture* — et avec des variantes de position politique, celle du groupe *Mai 36* — celle aussi, quoique avec des directives beaucoup moins précisées, du *Théâtre du Peuple* installé à la Renaissance et soutenu par la C. G. T.

Personnellement, j'ai longtemps oscillé entre ces deux conceptions. Je pense aujourd'hui, après les tentatives et les expériences de ces derniers mois, qu'il y a plus de dangers à recourir à la production orientée qu'à offrir

au peuple des œuvres qu'il n'est pas entièrement prêt à recevoir.

D'ailleurs, le sort du spectacle *Liberté* et de certaines pièces américaines de propagande « antifasciste » due à Sinclair-Lewis et montée à la Renaissance, a prouvé que nos masses prolétariennes ne se laissent pas séduire par l'idéologie, quand elle n'est le support d'une œuvre dramatique puissante.

L'indépendance et la dignité de toute une catégorie d'auteurs sont engagées dans le débat.

Si j'étais qualifié pour parler à ces auteurs que préoccupent la transmutation des valeurs éthiques, la rapide évolution des conditions d'existence du prolétariat français, les problèmes de culture que pose cette évolution et la nécessité de constituer un répertoire pour les collectifs en formation, je leur dirais à peu près ceci :

« Ne vous croyez pas mandatés pour donner au peuple un théâtre de classe et de combat, un théâtre qui lui parle exclusivement de lui-même, de ses souffrances et de ses revendications. Si vous voulez parler au peuple, parlez-lui en hommes qui ont secoué le conformisme bourgeois, non pas pour adopter le conformisme socialiste ou révolutionnaire, mais pour accéder à l'humain et à l'universel. »

Et je leur dirais encore :

« Ne comparez pas surtout votre position à celle des nouveaux dramaturges soviétiques. La qualité artistique de leurs pièces est souvent discutable. Mais ces pièces puisent leurs forces dans l'évocation de souvenirs encore vivants chez la majorité des spectateurs et elles offrent du moins l'intérêt de témoignages historiques sur des événements sanglants et dramatiquement exploitables. »

Rien de pareil en France, où les dernières victoires des classes travailleuses étant demeurées pacifiques, un répertoire d'actualité, rendant une sonorité aussi exaltante, ne saurait se constituer.

D'abord, ce ne sont pas les bons sujets de pièces qui font les grands auteurs dramatiques. Ce ne sont pas, non plus, les convictions, ni l'enthousiasme, ni la juste compréhension des problèmes sociaux.

Le monde moderne fourmille de drames qui ne sont pas tous des drames de classe. L'homme nouveau se débat au milieu de tragédies d'une telle violence que, traitées suivant la vérité, elles feraient éclater les cadres de la convention théâtrale. C'est cet homme-là, dans sa réalité ethnique, psychologique, mystique et morale, dans ses caractères individuels et universels, qui devrait, à mon avis, solliciter l'attention des dramaturges soucieux de parler aux masses.

Je suis bien loin de prêcher ce que Tairoff appelait « l'indifférence éthique », mais je ne puis m'empêcher de mettre ces auteurs en garde contre des directives, même généreuses et dénuées de sectarisme.

Dans la patrie de Molière et de Beaumarchais, il ne faut pas que le théâtre devienne un service public.

Et les directives, même les plus innocentes en apparence, comme la recommandation que j'entends souvent formuler de donner à la foule un théâtre où s'expriment la gaieté, la joie de vivre me semblent périlleuses.

Méfions-nous de toutes les directives, même de celle que je suis en train de formuler.

Le véritable théâtre du peuple, c'est, à mon avis, un théâtre indépendant de toute autorité politique et sociale.

Puisque cette indépendance nous est acquise, ne l'aliénons pas, fût-ce par amour du peuple !

(Applaudissements.)

M. LE PRÉSIDENT. — Nous allons faire traduire d'abord en allemand l'excellent rapport de notre ami Lenormand.

M. LUDOVICI. — Je demande à parler au sujet de la communication de M. Lenormand. Peut-être serait-il intéressant pour les congressistes de connaître la pensée fasciste sur ce point.

Vous avez pu voir que j'ai applaudi à la déclaration de

M. Lenormand. J'appartiens à un pays qui fait partie de ceux qu'il appelle les « états totalitaires »... Je tiens à affirmer que le théâtre sans poésie ne pourra jamais être ni populaire ni pour le peuple. Dans notre pensée, nous n'avons pas renié l'art au profit de la propagande. Nous pensons plutôt que les temps nouveaux, la nouvelle conscience donneront une matière nouvelle aux auteurs, pourvu qu'ils soient des poètes dramatiques. Parce que la propagande seule, qui ne rentre pas dans l'art, n'est pas encore l'art et ne forme pas encore l'œuvre d'art. Nous ne sommes pas pour l'indifférence éthique. Nous ne sommes pas pour la leçon apprise, nous ne sommes pas pour le conformisme spirituel, mais notre art est nécessairement éthique. Et alors, nous pensons que les temps nouveaux donneront le ton au nouvel art. Mais nous ne forçons pas la chose ; nous la laissons naître avec beaucoup d'espoir.

Comme j'ai été Commissaire aux examens de la jeunesse fasciste, je peux dire que j'ai vu que les jeunes gens ont une grande liberté d'esprit, mais qu'ils s'avancent sur la voie d'un drame choral, et qu'ils reviennent à une espèce de classicisme. Peut-être pense-t-on à l'extérieur que le gouvernement italien impose des directives : c'est faux. Il y a une grande liberté pour les auteurs.

Je peux vous dire encore autre chose. Je suis le Conseiller esthétique du Ministère artistique, et je puis vous dire qu'il m'arrive très souvent des pièces qui sont seulement des pièces de propagande et n'ont aucune valeur : je les refuse constamment.

Je pense que ceci devait être dit pour éclaircir l'atmosphère, parce que je crois que beaucoup de malentendus sont nés sur la question de l'expression « pays totalitaires. »

M. le Président. — Je donne la parole à ANDRÉ MAUPREY.

RAPPORT DE M. ANDRÉ MAUPREY

Mesdames, Messieurs,

Notre Président Jules Romains, dès la séance inaugurale a compliqué la tâche de certains d'entre nous.

Il a, dans son discours liminaire, dit tout ou presque tout. Il a fait de son morceau d'éloquence une vraie, une grande leçon de théâtre.

Alors, on a beau être un « homme de bonne volonté », on se trouve un peu découragé quand on constate qu'il faut refaire son rapport, sous peine d'être accusé d'avoir répété — beaucoup moins bien — ce qu'a dit Jules Romains.

Il ne me manquait plus que d'avoir à parler après Lenormand. Rien ne m'aura été ménagé !

Enfin je vais essayer — timidement — de faire mon tout petit rapport et de le rendre utile.

L'évolution de l'art du spectacle ; rôle de l'auteur. Telles sont les données du problème.

Evolution peut-être, en tout cas sans révolution.

Le théâtre ne se révolte pas. Et c'est bien ce que je lui reproche. Il subit. Il évolue avec le reste. Notez bien que je ne me place pas au point de vue spécifiquement français. Les voyages que j'ai effectués me permettent de dire que le théâtre attend. Je ne sais pas trop ce qu'il attend. Le prochain train, sans doute, nous disait un éminent critique. Et cela ne date pas d'hier puisque cette opinion fut émise lors du Congrès de Barcelone, en 1930.

Depuis, on serait bien en peine de me démontrer en quoi une évolution réelle a pu se produire.

Il ne faudrait pas imiter certains compositeurs qui croient faire de la musique ultra-moderne en écrivant des fausses notes.

Or, certains novateurs ou prétendus tels écrivent des fausses notes.

Mais alors, le théâtre ?

Eh bien ! Mais le théâtre vit encore.

Comme la médecine.

Seulement voilà, pour guérir on n'a pas inventé beaucoup de nouveaux remèdes. On ordonne simplement de manger de la salade aux clients qui se la voyaient interdire il y a seulement deux ou trois lustres.

En vérité, les vieux procédés plaisent encore au public qui absorbe toujours la même pilule. Seul l'enrobage diffère parfois.

Je ne veux pas empiéter sur le domaine de nos confrères étrangers. Je resterai donc en France, et le voyage autour de ma chambre sera vite fait.

Un dramaturge célèbre écrivait récemment que nous autres Français étions souvent en proie à une sorte d'autodénigrement, que nous nous efforcions d'abaisser et de nier nous-mêmes le génie français, que nous nous jalouisions, nous trahissions malgré notre sacrée intelligence. C'est le terme qu'il employait.

Rien de tout cela. Il faut simplement s'efforcer de voir juste et d'être justes envers nous-mêmes.

Voici tout d'abord la liste des pièces ayant dépassé cette saison la centième :

La voici : *Mme Bovary*, Théâtre Montparnasse ; *Fric-Frac*, Théâtre de la Michodière ; *Un homme comme les autres*, Théâtre de l'Œuvre ; *Le Voyage*, Théâtre du Gymnase ; *Altitude 3.200*, Théâtre de l'Etoile ; *Le voyageur sans bagages*, Théâtre des Mathurins, et ces jours derniers : *Victoria-Regina*.

Il y a aussi *Yana*, l'opérette à spectacle du Châtelet. *Madame est avec moi*, au Palais-Royal ; et enfin *La Fessée*, au Théâtre de Paris, et *Les Gangsters du Châtelet d'If*, aux Variétés.

En ce qui concerne les autres œuvres précédemment citées, il est difficile de dire que l'on y trouve les indices d'une véritable évolution.

Notre théâtre continue donc à se chercher. Il ne devrait pourtant pas être en quête d'auteurs. Nous en possédons. Et non des moindres.

Pourquoi n'évoluent-ils pas ?

Parlons, à ce sujet, du rôle de l'auteur. Il consiste d'après moi à suivre de près l'évolution du monde. Comment se fait-il que les grandes secousses dont l'univers ne cesse de trembler n'aient pas engendré le chef-d'œuvre qui fait époque ?

Le public en tout cas, se complait à applaudir des metteurs en scène. On rejoue Molière, Marivaux et Musset, en les présentant en des cadres modernes.

Cela reviendrait presque à dire que l'évolution ne semble pas nécessaire au spectateur.

Certains groupements d'auteurs et d'artistes essaient pourtant d'aller de l'avant en montant des pièces sociales. Rien de nouveau non plus dans ces tentatives.

Même *Les Loups* de Romain Roland et *La Mère* de Gorki. Là encore, l'effort est plus sensible dans la mise en scène et dans l'interprétation que dans la pièce elle-même.

Nous nous trouvons donc en face d'un public dont la force d'inertie cloue le théâtre au point mort.

Je peux sembler pessimiste.

Pourtant je ne le suis nullement. Mais je ne veux pas imiter certains rapporteurs qui nous ont parfois annoncé une évolution. Et l'on s'aperçoit, après vérification consciencieuse, qu'elle est inexistante.

L'erreur des rapporteurs en question provenait toujours du même fait : ils confondaient l'œuvre avec la mise en scène. Un metteur en scène pourra toujours donner l'illusion d'une évolution grâce à des petits trucs qui — permettez-moi un mot un peu vulgaire — épatent le public.

Encore une fois, ce n'est pas cela, l'évolution ? Elle ne serait réelle que si elle était suscitée par une œuvre d'un genre nouveau.

De certains pays nous est venu le théâtre d'attitudes.

D'autres ont pensé créer du neuf en faisant jouer les artistes sur les estrades, sur des plans inclinés ou dans des décors en fil de fer.

Et ceux-là ont cru être des novateurs ou des rénovateurs. Chimères !

Encore une fois ils ont essayé de substituer le rôle du metteur en scène à celui de l'auteur !

Mais, vous demandez-vous : quel est-il, ce rôle ?

Evidemment, c'est la question du programme. Quand, lorsqu'on a procédé au vote, je lui ai donné mon approbation, je ne savais pas que j'aurais à y répondre.

Le rôle de l'auteur ? Les avis peuvent à ce sujet différer prodigieusement.

Lorsque j'étais jeune, il me semblait que l'auteur n'avait qu'à laisser courir sa plume sous la seule direction de son esprit.

L'œuvre écrite ainsi devait être une merveille ou un monstre. En tout cas je croyais que l'auteur se devait de la composer spontanément sans penser au public.

Plus tard, je me suis mis à penser au public, parce que ces pièces spontanées que j'écrivais, je n'arrivais pas à les faire jouer. Les directeurs se méfiaient et je crois qu'au fond, pour une fois, ils avaient raison.

Le rôle de l'auteur est-il d'amuser le public, de l'intéresser, de l'instruire ?

Réponse : oui, à la majorité.

Voilà pourquoi, ainsi que je le disais tout à l'heure, le talent à notre époque est souvent mieux accueilli que le génie.

L'auteur qui écrit sa pièce sans penser à faire rire, à émouvoir, à flatter ou même à irriter, est l'oiseau rare. Il en existe pourtant, mais nous possédons surtout de bons ouvriers d'art.

Le public en a besoin. Ils lui permettent d'attendre l'auteur génial ou pour citer à nouveau le dramaturge dont je vous parlais : l'écrivain de théâtre prédestiné qui s'avancera sur les planches en maître invisible ou tout-puissant.

Ne pensons donc pas à monter aussi haut. Attendons.

Mais en attendant, et pour parer à la crise du théâtre, agissons dans le shaker les talents de l'auteur professionnel, du metteur en scène, des interprètes, du décorateur, afin d'obtenir un cocktail parfait.

Jules Romains l'a dit : s'il y a évolution, elle consiste dans ce fait qu'une œuvre dramatique ne se suffit plus à elle-même. L'auteur doit considérer comme ses collaborateurs immédiats tous les techniciens. Une pièce devient ainsi une société universelle du théâtre — une société qui heureusement n'est pas anonyme car nous lisons sur le programme non seulement le nom du ou des auteurs et celui des interprètes, mais aussi la liste innombrable des metteurs en scène, costumiers, bottiers, sans oublier la régie française qui a fourni la cigarette fumée au 2^e acte par Mlle X.

Ne croyez pas que je proteste contre cela.

Au contraire.

Depuis que je fais du théâtre, j'ai toujours proclamé que nous avions besoin des collaborateurs de tous ordres. Et surtout des interprètes. J'ai toujours dit qu'une bonne pièce ne résistait pas à une mauvaise présentation, à une mauvaise interprétation.

Guider les artistes, soit.

Et pourtant sans les brimer, car les comédiens véritables ont souvent un sens du théâtre que ne possède pas l'auteur. Je les admire, les artistes, ces réalisateurs de nos rêves sans qui nos pièces ne seraient que ce qu'elles sont.

Il y a aussi les directeurs dont l'éloge a été fait ici. Ils n'ont qu'un défaut en France : c'est le même que celui de la plus noble conquête de l'homme. Comme les pur sang, les purs directeurs se raréfient.

Notre rôle est donc d'essayer d'écrire de bonnes pièces pour régénérer cette race anémiée. Car les bonnes pièces

sont rémunératrices et bien souvent, l'argent fait les bons directeurs. Au théâtre, maintenant, pauvreté est un vice : les décors, les costumes, les musiciens, tout coûte cher. Et le cinéma que l'on a défendu justement ici et que j'aime bien, moi aussi, a donné au public un goût du luxe qu'il ne possédait pas au siècle dernier.

Or, le théâtre ne peut lutter contre le cinéma qu'en procurant au spectateur des sensations que l'art photographique ne peut lui fournir. Par bonheur, ces sensations-là sont encore multiples. Le théâtre a la supériorité de la vie sur la mécanique.

A nous, auteurs, de nous adapter à notre époque et surtout de soigner le théâtre à la façon moderne. Il faut que le théâtre suive le cinéma partout où le cinéma a su pénétrer.

Vous rencontrez dans les villages des roulottes contenant deux opérateurs et un matériel cinématographique. Des représentations s'organisent partout. Le char de Thespis est devenu un char mécanique.

C'est moins cher ?

Voire ! Brémont-Philbée m'a fourni les documents que j'ai remis aux pouvoirs publics avec un rapport prouvant que donner des représentations avec les artistes chômeurs groupés en troupes ambulantes rapporterait plus que cela ne coûterait.

Ces troupes-là auraient besoin de pièces et le rôle des auteurs serait de leur en fournir. Rien ne les stimulerait plus que de savoir qu'ils ont la possibilité d'être joués. L'exemple frappant est celui de la Russie où l'éclosion de nouveaux théâtres coïncide avec celle d'une génération de jeunes auteurs.

Et pour conclure, je me réjouis de constater la réussite des théâtres d'enfants. C'est l'école des spectateurs de l'avenir. Les petits d'hommes sauront qu'il n'est pas au monde que le cinéma et le cirque. Ils aimeront le théâtre.

Alors le rôle de l'auteur sera moins pénible qu'à l'heure présente.

Il redeviendra ce qu'il était jadis : faire rire ou pleurer Margot.

Ainsi soit-il !

(Applaudissements.)

M. MAX MAUREY. — Je voudrais répondre deux mots à mon ami Mauprey qui s'est érigé en critique très rigoureux à l'égard du théâtre et a fait une sévère critique de certaines pièces.

Qu'il me permette de lui dire que je ne suis pas du tout de son avis quant au rôle que doivent jouer les pièces d'enfants. Je sais qu'il est un des auteurs qui donnent des pièces à ces théâtres d'enfants, mais j'estime au contraire que le théâtre d'enfants est une école non pas artistique, mais une école de cabotinage.

En Russie, ils ont très bien compris le rôle des théâtres d'enfants. Ce sont des théâtres qu'on fait pour les enfants, mais dans lesquels ne jouent pas les enfants. Je ne vois pas du tout la nécessité de prendre des enfants, de les arracher à leur école pour en faire des petits cabotins, car les enfants prodiges sont généralement devenus des fruits secs épouvantables. (Applaudissements.)

M. KRONACHER. — Je voudrais dire un mot au délégué italien. Le délégué italien a dit qu'on ne jouait pas, en Italie, de pièces qui n'avaient pas de valeur artistique ; mais on ne peut jouer que des pièces que permet le régime.

C'est la grande différence entre ce qu'a dit M. Lenormand et ce que vous avez dit. En France et dans les pays libres, on peut jouer toutes les pièces, le gouvernement n'a rien à dire, et c'est juste. Je crois que le théâtre ne peut remplir sa mission, à mon avis, qu'avec la liberté.

M. LUDOVICI. — Je n'ai pas dit qu'en Italie on jouait seulement des pièces politiques. J'ai dit qu'en Italie on

ne considérait pas l'art justement d'après la seule propagande. Naturellement, nous ne nous passons pas de la propagande ; mais c'est une propagande indirecte ; nous l'avons intitulée « le samedi théâtral », qui est le théâtre pour le peuple. Nous voulons, naturellement, que le théâtre reproduise la pensée moderne et aussi la pensée fasciste. Mais nous attendons son action de la maturité des esprits. Nous n'essayons pas de l'obtenir par des injections artificielles. Et c'est pour cela que nous encourageons toutes les formes d'art populaire : le théâtre des enfants, le samedi théâtral, etc...

M. KRONACHER. — Est-ce qu'il serait possible de jouer une pièce qui serait contraire au régime ?

M. LUDOVICI. — Naturellement, on se sert du théâtre pour la propagande, c'est naturel ! Mais on ne joue pas quelque chose d'informe parce que ce serait de la propagande.

M. KRONACHER. — Je dis qu'on ne peut pas jouer en Italie une pièce contre le régime.

M. LE PRÉSIDENT. — André Mauprey désire répondre quelques mots à Max Maurey.

M. MAUPREY. — Je ne peux pas laisser passer, sans la rectifier, l'erreur de Max Maurey. Jusqu'à présent, je n'ai jamais écrit de pièce spécialement pour les enfants.

M. MAX MAUREY. — Dommage !

M. MAUPREY. — Je suis de son avis en ce qui concerne le cabotinage des enfants. Mais j'ai vu le Théâtre Nathalie Satz, à Moscou, et je l'ai admiré. Autre erreur de mon ami Maurey : certaines pièces du théâtre éducatif de Moscou comportent des rôles tenus par des enfants.

M. MAX MAUREY. — Je m'élève contre le théâtre d'enfants. J'estime que c'est une très mauvaise école pour les enfants et pour le public.

M. André MAUPREY. — Moi, je maintiens qu'il est bon d'habituer, dès leur plus jeune âge, les enfants à aller au théâtre et à entendre de la musique.

M. MAX MAUREY. — A aller au théâtre, oui !

M. Paul BLANCHART. — Je voudrais faire observer que la question des théâtres d'enfants est à l'ordre du jour de la séance de cet après-midi. Je dois faire un rapport et, pour l'instant, on discute ce que je dois exprimer ultérieurement. Je demande qu'on me laisse cette « chasse réservée » !

Mais je me permets de dire un mot à propos du rapport d'André Mauprey. Je reprends une idée qui m'est très chère et que j'ai exprimée à différentes reprises dans les précédents congrès : je crois qu'en dépit de son affirmation, il y a une évolution du théâtre qui se produit depuis une dizaine d'années, même chez les auteurs. Et, sans vouloir entrer dans une discussion esthétique, même ce qu'on appelle la comédie uniquement psychologique a changé très profondément ses méthodes, et une comédie psychologique en 1937 ne ressemble plus à une comédie de 1912, même dans l'article le plus « public » et le plus commercial. C'est une question qui nous entraînerait très loin et je ne veux pas ouvrir un débat et allonger cette discussion. Mais j'ai voulu, si j'ose dire, « marquer le coup » et je m'en excuse très cordialement auprès d'André Mauprey.

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois votre intervention extrêmement utile. Je n'aimerais pas que l'assistance restât sur l'impression que nous autres nous considérons comme un fait acquis que le théâtre français n'a pas évolué et n'a pas produit de grandes œuvres depuis quinze ans.

M. MAX MAUREY. — Quand ce ne serait que les vôtres, cher ami...

M. LE PRÉSIDENT. — Nous pourrions sortir des textes de critiques de 1835 disant : « C'est triste, mais il n'y a personne, il n'y a pas d'hommes de génie... » Or, il n'y avait que Musset, Alfred de Vigny et une dizaine d'autres. De même, du temps de Beaumarchais...

M. MAX MAUREY. — Dans une assemblée où se trouvent Jules Romains et Lenormand, on n'a pas le droit

de dire que le théâtre n'a pas évolué. (*Applaudissements.*)

M. ANDRÉ MAUPREY. — Je m'excuse d'avoir en exposant des opinions personnelles, risqué de favoriser quelques auditeurs. Mais il m'est arrivé souvent d'être seul de mon opinion. Du reste, il n'était pas dans mon idée de parler de ce qui s'est passé depuis quinze ans.

M. LE PRÉSIDENT. — Ajoutez le nom de Giraudoux, par exemple, et sept ou huit autres noms qui sont trop importants pour qu'on puisse dire, à Paris, que le théâtre français n'a pas évolué et ne produit pas de grandes œuvres depuis la guerre.

M. ANDRÉ MAUPREY. — Très juste ! Mais encore une fois, mon tour d'horizon n'entendait viser, comme il se doit dans un congrès annuel, que ce qui s'est passé dans nos théâtres depuis 1936 et non pas depuis 20 ans. Je crois maintenant avoir ramené la question à ses justes proportions.

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Soumagne (Belgique).

M. SOUMAGNE. — Mesdames, Messieurs,

Je m'excuse de parler devant vous avec un peu de timidité. Cette timidité provient du fait que je suis dramaturge et avocat. Dramaturge, j'écris. Avocat, je parle avec le public dans le dos. Ici, je suis entouré absolument par le public, et, naturellement, je ne suis pas à l'aise... De plus, je suis rapporteur tout à fait par surprise. Je ne savais pas du tout que je devais prendre la parole aujourd'hui, et c'est en arrivant à Paris, samedi, et en ouvrant le programme, que j'ai vu mon nom parmi le nom des rapporteurs. J'ai été très étonné et aussi, je l'avoue, très inquiet.

J'obéis au texte imprimé et au hasard. Et, par conséquent, je prends la parole aujourd'hui. Mais je serai bref, extraordinairement bref, il faudra même m'excuser de ma brièveté.

Dramaturge, je devrais parler du rôle des auteurs dans l'évolution de l'art du théâtre. Mais je pense, quant à moi, que les dramaturges sont les gens les plus mal placés pour deviser là-dessus. Nous écrivons. Nos œuvres sont ou bien du théâtre éternel, c'est-à-dire du théâtre humain et enthousiaste ; ou bien du théâtre d'époque, c'est-à-dire du théâtre brillant et factice. Seulement, ce que sont nos œuvres, nous n'en savons rien dans l'époque présente. Nous n'en savons rien et ni les directeurs de théâtres ni le public n'en savent rien. Ce sont les siècles qui nous jugent.

Il n'y a pas d'évolution du théâtre. J'estime que le théâtre n'évolue pas. Le théâtre est toujours resté ce qu'il était. Prenez quelques grandes dates, et vous verrez que le théâtre n'évolue pas : *Electre*, *Phèdre*, *Les Caprices de Marianne*... je pourrais citer des milliers d'œuvres... le bon théâtre n'évolue pas. Il n'y a que le théâtre d'époque, le théâtre de circonstance qui peut évoluer. Mais, je vous le dis, le théâtre n'évolue pas.

Le rôle du dramaturge, à mon sens, est de produire, d'essayer d'être humain, avec son cœur toujours, avec son intelligence parfois, mais d'être humain. Nous devons courir notre chance, notre toute petite chance d'être retenu par les siècles. Mais là, nous ne savons pas ceux que les siècles retiendront. Nous devons, nous, dramaturges, produire, et c'est tout ce que nous devons faire.

Ecrivain belge, il me reste à vous remercier de nous avoir accueilli aussi aimablement à Paris. J'ai été assez désespéré de voir qu'au dernier congrès du théâtre, nous étions représentés, en tout et pour tout, par M. Lefèvre, dont je ne discute pas le mérite, mais qui est conseiller à la Légion de Belgique à Vienne ; je crois qu'il valait mieux prendre un professionnel.

Vous avez toujours, en France, accueilli nos écrivains, et vous les avez joués plus en France qu'ils n'ont été joués en Belgique. Maeterlinck, Cromelinck, ont été joués plus souvent en France qu'en Belgique. Moi-même, je

suis loin d'avoir à me plaindre de Paris. Et je vous annonce que bientôt vous aurez des noms de jeunes auteurs, des noms d'auteurs venant dix ans après nous, Michel de Ghelderode et Hermann Closson, qui vous donneront des œuvres remarquées.

Ceci dit, messieurs, je dois vous faire une confession, et je m'excuse de parler de moi. Il y a sept ans que je n'ai plus écrit une pièce de théâtre. J'avais été un peu éccœuré par le théâtre et je m'étais détaché de lui. Je m'étais mis courriériste judiciaire. Et, dans un livre intéressant uniquement la Belgique, un livre d'essais de chroniques judiciaires, je disais dans la préface :

« Je fus un auteur dramatique, auteur dramatique d'avant-garde, à ce qu'ont prétendu les critiques, gens bien informés. Jusqu'à quel âge, si j'étais demeuré dans la dramaturgie, eus-je été tenu pour un auteur d'avant-garde ? Je prétends que les critiques se sont trompés à mon endroit... »

« ...J'ai décidé tout à coup de cesser d'écrire pour le théâtre. J'ai suicidé le dramaturge Soumagne. C'était mon droit. Par égard pour la famille, j'ai caché l'incident. Plus tard, je raconterai cela dans un « plaidoyer pour qui se suicida ».

Si j'ai donné ce court passage du dernier de mes livres, c'est pour vous dire qu'après avoir vécu trois jours dans l'atmosphère de Paris, dans l'atmosphère du théâtre et l'atmosphère de ce congrès, je sens, évidemment, que j'ai déserté et je reviendrai certainement au théâtre. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Strohm, de Hambourg, qui remplace M. Schloesser.

M. L'Intendant Général STROHM (Allemagne)

Le peuple et le Gouvernement allemands sont d'avis que le Théâtre a une mission civilisatrice à remplir auprès de la nation. Par conséquent, les autorités (Etat, Pays, Municipalités) ont le devoir de prendre les théâtres en régie et de les rendre accessibles à tout le monde. Il ne suffit donc pas que les grandes villes, ayant les ressources nécessaires, possèdent un théâtre. Il faut encore que les habitants des plus petits bourgs puissent jouir de représentations de qualité.

A cet effet, l'Allemagne possède : 1° les théâtres sédentaires des grandes et moyennes villes ; 2° les « Städtetheater », c'est-à-dire des troupes appartenant en commun à un nombre limité (4 ou 5 environ) de petites villes rapprochées ; 3° les « excursions » théâtrales faites par les grands théâtres dans quelques petites villes voisines possédant une salle, mais pas de troupe ; 4° enfin les théâtres ambulants, qui ont pris un grand essor artistique dans les dernières années.

Pour ces derniers, il importe d'atteindre un niveau artistique élevé, de diffuser leur art jusque dans les bourgs les plus reculés du pays. La compréhension en matière théâtrale des populations rurales s'est beaucoup développée grâce à la T.S.F. et au cinéma. Les théâtres ambulants se voient obligés de tenir compte de cet affinement du goût.

C'est une grave erreur de croire que les théâtres ambulants ne peuvent fournir des réalisations artistiques de valeur. Les organisations allemandes de ce genre disposent toutes d'ensembles importants et qualifiés, pour la plupart de jeunes artistes. Ils ont le temps et la possibilité de préparer et de répéter longuement leurs pièces, bien plus que les théâtres municipaux, obligés de changer trop souvent l'affiche. Leurs mises en scène sont de prime abord calculées pour des théâtres plus simples où les ressources techniques sont limitées. Elles sont donc d'emblée plus homogènes que les arrangements d'une troupe d'un grand théâtre sédentaire obligée de s'accommoder d'une scène plus réduite dans une ville voisine.

Les troupes ambulantes ont chacune leur pied-à-terre dans l'un des théâtres inoccupés de leur district. C'est là qu'elles font leurs répétitions et qu'elles possèdent des

ateliers pour la confection des décors et des costumes. Dans leurs tournées, elles emportent décors et costumes dans des camions spéciaux, de sorte que les artistes retrouvent sur chaque scène les mêmes dimensions pour l'évolution de leurs jeux de scène.

L'organisation artistique est donc bien réglée. Celle de la figuration, de la propagande et par conséquent des finances, ne l'est pas moins.

La Chambre Théâtrale du Reich, la fédération de toutes les communes du Reich et les grandes organisations du public, par exemple « la Force par la Joie », ont délégué des membres pour former le Comité central des Théâtres ambulants. Ce Comité a commencé par réunir et absorber différents petits théâtres ambulants déjà existants, menant une vie difficile, au point de vue artistique et financier. Puis il a créé, avec ces éléments et d'autres, d'importants ensembles ambulants dans 32 régions du Reich. Chacun de ces ensembles a son siège dans une ville de son district et les municipalités respectives en sont les mandataires juridiques. Ces villes fixent, d'accord avec la direction de la troupe, le répertoire et les époques des représentations à donner. En même temps, la vente des billets est organisée parmi les différentes associations d'abonnés et de syndicats, de sorte que chaque localité peut garantir d'avance à la troupe une recette minima. De cette manière, le travail de la troupe est singulièrement facilité.

Il est évident que cette garantie financière varie selon l'importance et les ressources de la commune. Mais, par principe, même celles des communes qui ne peuvent pas réunir les fonds nécessaires, ne sont pas privées de représentations : le Reich intervient et leur donne une subvention ; l'ensemble de ces subventions se monte à quelques millions de marks par an et représente la participation du Reich aux frais des théâtres ambulants.

Par ces mesures de la part du Reich, toute l'Allemagne est pourvue d'un réseau de théâtres ambulants offrant des spectacles d'une haute valeur artistique, et pénétrant jusqu'aux localités les plus reculées. Leurs itinéraires, bien établis d'avance, excluent l'empiètement dans les domaines réciproques, ainsi que la concurrence aux théâtres sédentaires.

Plus de 40 théâtres ambulants, dont la plupart travaillent avec deux (et même plus) ensembles, sont constamment en tournée. Pour le moment, il y a une centaine d'ensembles. Comme les recettes et des salles comblées leur sont garanties d'avance, les directeurs peuvent s'adonner sans réserve à leur tâche artistique. Ils ont les moyens d'engager des artistes de valeur et un personnel technique complet, de sorte que leurs représentations ne le cèdent en rien à celles des grandes villes.

Cette organisation des théâtres ambulants est de la plus haute importance pour les jeunes artistes. C'est une véritable pépinière, car le temps, le soin, la minutie apportés aux répétitions, ainsi que la variété du répertoire, représentent pour eux un véritable cours de perfectionnement après leurs études.

A côté des théâtres ambulants officiels, il existe toujours 85 petits ensembles privés. Leurs risques se sont diminués et leur sort s'est amélioré du fait qu'ils bénéficient à présent des organisations officielles de propagande et de vente de billets. Pour le reste, le Reich n'intervient pas dans leur gestion ; il se borne à régler avec eux les itinéraires.

Finalement, il faut mentionner que le chômage au théâtre a disparu grâce aux théâtres ambulants et que bon nombre d'artistes sérieux ont retrouvé une activité.

En retour, beaucoup de citoyens du Reich, autrefois complètement privés de jouissances artistiques, participent aujourd'hui aux bienfaits de belles manifestations théâtrales.

En résumé, les théâtres ambulants sont devenus un facteur important et indispensable de la nouvelle politique d'éducation du peuple par les arts en Allemagne.

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Victor Larbey, sur le « Rôle des compositeurs ».

M. LARBÉY. — *Le rôle des compositeurs dans l'évolution de l'art du spectacle.*

Mesdames, Messieurs,

Mes chers confrères,

L'art du spectacle nous semble, à nous musiciens, en pleine évolution. Nous assistons, en effet, depuis quelque temps, à une véritable renaissance de l'art dramatique. Et cela est dû en partie aux transformations sociales actuelles, dans presque tous les pays.

Le théâtre, comme la musique, avait besoin de se renouveler, de trouver des voies nouvelles, d'être moins hermétique et de sortir du cercle restreint d'une élite peu nombreuse pour atteindre un public plus vaste, et il semble y avoir réussi, en rendant son art plus humain et en augmentant ainsi son rayonnement sur le grand public.

La musique a trouvé sa place dans toutes les manifestations de cet art : c'est un véritable renouveau de la musique de scène.

Les auteurs, après s'être longtemps éloignés d'elle, ont enfin compris combien la musique pouvait compléter leur œuvre, la musique, cette quatrième dimension du décor théâtral, comme l'a si judicieusement dit notre cher et grand président Jules Romains.

La musique est maintenant associée à toutes les manifestations dramatiques importantes. Elle reprend, dans le théâtre, la place qu'elle occupait dans la vie, aux temps anciens de la Grèce.

Elle est d'un secours indispensable à l'œuvre purement dramatique, car elle la complète et l'amplifie.

La musique, par sa force mystérieuse, crée les états d'âme et les paysages, beaucoup plus rapidement que la parole. Profondément évocatrice, elle est, pour l'auteur dramatique, un décor idéal de son œuvre dans le domaine sensible comme dans le domaine purement descriptif.

Le rôle des compositeurs, dans cette évolution de l'art dramatique, est exactement le même que celui des auteurs, rôle qui vient de vous être magistralement défini par nos éminents confrères, qui viennent de prendre la parole.

Les musiciens ont comme devoir d'humaniser eux aussi leur musique, sans rien lui faire perdre ni de son caractère, ni de son originalité, en la rendant accessible à un public de plus en plus grand, en traitant de préférence les sujets humains si près de nous, en réveillant dans les cœurs cette sensibilité qui ne demande qu'à s'épanouir dans l'idéal supérieur du théâtre et de la musique. (*Applaudissements.*)

Mme Virginia VERNON. — Je voudrais tellement que les compositeurs fissent quelque chose contre la mécanisation de la musique au théâtre !

La musique joue un grand rôle dans l'art du théâtre et je trouve bien fâcheuse cette habitude, qui s'établit de plus en plus, d'avoir, à la place d'un petit orchestre, des phonographes et ces appareils mécaniques qui ne sont ordinairement pas nets.

M. Victor LARBÉY. — C'est déjà un progrès, parce qu'avant il n'y avait pas de musique du tout.

Mme VERNON. — Si l'exécution individuelle meurt, si l'orchestre meurt, si on ne veut plus que des disques de phonographe, c'est grave pour la musique.

M. LARBÉY. — Petit à petit, on voit les directeurs revenir aux orchestres de scène. Ils y reviennent insensiblement, parce qu'ils se rendent compte eux-mêmes de l'utilité de la musique et aussi que sa présentation est préférable par l'orchestre vivant.

Mme VERNON. — Moi, je ne suis pas musicienne, mais je voudrais voir des compositeurs s'élever contre cette manifestation mécanique de la musique que nous avons, chez nous, en Angleterre.

Mlle K. HURST. — Il faut dire qu'en Angleterre, on avait dans presque tous les théâtres, un orchestre qui jouait pendant l'entr'acte, mais on a supprimé cela et mis un appareil mécanique.

M. Victor LARBEY. — Souhaitons qu'on emploie de plus en plus l'élément humain, pour le bien de la musique et du théâtre.

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Max Alexys, pour la Belgique

Mesdames, Messieurs,

Parler du rôle du compositeur, c'est plutôt examiner le rôle de la musique selon l'importance qu'elle prend dans la présentation de l'œuvre.

Ce rôle est évidemment différent s'il s'agit d'une œuvre purement musicale : un drame lyrique, un opéra, un opéra-comique ; ou bien d'une œuvre mi-parlée, mi-chantée, une comédie musicale, une opérette ; ou bien encore simplement une œuvre dramatique, pour laquelle l'auteur a prévu de la musique de scène.

Parler de l'œuvre purement musicale nous amènerait à refaire ici, en bref, l'histoire de l'opéra. Nous savons que dans ces sortes d'ouvrages, on avait l'habitude de n'attacher qu'une importance secondaire au livret, sorte de scénario plus ou moins sommaire qui servait de prétexte aux expansions du compositeur. Qui d'entre vous ne se souvient de cette boutade célèbre : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. »

Et cependant on est en droit de supposer qu'un livret d'opéra, bien écrit, soigné dans la forme comme dans le fond, ne pourrait que contribuer à une meilleure qualité de l'ensemble. Naturellement, il faut encore que le librettiste n'ait pas tout dit dans ses mots et qu'il permette au compositeur de prendre la parole à son tour.

Au point de vue de la technique de l'ouvrage, on se demandera parfois s'il faut, à la manière de Wagner, employer un leit-motiv constant pour chaque personnage ou symbole, ou bien s'il est préférable pour le compositeur de se borner à serrer de très près la situation scénique.

Ce qui se justifiait chez Wagner par le caractère même des conflits traités dans ses drames musicaux, semble un procédé moins heureux lorsque les sujets se rapprochent davantage de la vie et des conflits purement humains ; Wagner présentait des dieux et des symboles et, comme eux, ses leit-motifs musicaux étaient immuables.

Mais les hommes réagissaient différemment, suivant la situation du moment, et dès lors il ne paraît pas utile d'emprisonner chaque personnage dans un leit-motiv rigide, quel qu'en soit le dynamisme intérieur.

Si, pour l'opéra et le drame lyrique, la qualité du livret ne paraît pas être une condition rigoureuse de réussite, il en va tout autrement pour la comédie musicale et l'opérette. On a vu, en effet, des livrets attrayants, spirituels, faire admettre des partitions médiocres, mais on n'a pas d'exemple que de mauvais livrets aient pu être sauvés par des partitions musicales, fussent-elles exceptionnellement brillantes. Aussi le compositeur d'opérette doit-il accorder une attention toute particulière au choix de son livret ; c'est souvent pour lui une condition de vie ou de mort.

Envisageons, si vous le voulez bien, l'œuvre dramatique pour laquelle on a prévu de la musique de scène.

Le compositeur aura le choix entre deux procédés : créer simplement une ambiance, une atmosphère par la composition de quelques morceaux appropriés qui pourront parfaitement être séparés de l'œuvre théâtrale, tels l'*Arlésienne* de Bizet ou le *Peer Gynt* de Grieg, ou bien faire une partition qui forme une sorte d'adaptation musicale étroitement liée au texte : entreprise particulièrement difficile et je dirai même dangereuse.

Quoi qu'il en soit, et pour me résumer, je dirai qu'il faut souhaiter que le compositeur attache une importance plus grande au choix de la matière qu'il voudra illustrer

musicalement et s'efforce de rehausser la valeur et l'éclat de sa partition par un texte de qualité. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Y a-t-il des observations à présenter ?

Mme FILOTTI. — Un mot à propos de ce que F. Larbey a dit sur la musique au théâtre.

Seulement à titre de renseignements, je voudrais informer l'honorable congrès qu'à Bucarest, au Théâtre National, il existe un orchestre, engagé à l'année, qui sert spécialement le Théâtre National. Cet orchestre est dirigé par un compositeur qui s'appelle M. Bacalesco ; s'il le faut même, il compose la musique adéquate pour les pièces roumaines. Et toutes les pièces qui ont besoin de musique sont servies par cet orchestre.

M. KOERNER demande la parole et donne lecture, en allemand, d'une communication qui aurait dû être lue samedi ; ce sont des observations complémentaires à son exposé de samedi.

Traduction : *L'activité des institutions de l'Etat.*

La nouvelle Allemagne est d'avis que l'activité culturelle ne doit pas être considérée du point de vue du profit matériel ou du gagne-pain individuel, mais que c'est une affaire de l'ensemble du peuple. Il s'ensuit que les villes, les régions et les différentes corporations publiques s'empressent de venir en aide à l'art allemand par des subventions, des secours d'argent. Les artistes profitent d'une manière directe et indirecte de ces subsides qui, par conséquent, font aussi partie du secours social accordé à l'acteur, et c'est ainsi que l'on a à sa disposition des sommes importantes pour les artistes en chômage et les artistes âgés.

Le jeune artiste préparant sa carrière profite dans une large mesure de secours, aussi les conservatoires, surtout, ont de larges subventions, et il y a des bourses pour ceux qui sont particulièrement doués et qui se trouvent dans une situation sociale moins favorable.

Ces sommes d'argent sont mises à disposition en partie par le Reich, en partie par les régions et par les villes où se trouvent les écoles.

Pour le soutien des artistes chômeurs, il y a également des offices qui distribuent les sommes venant de fondations, d'aides privées et autres caisses de secours. Tout cela est en dehors des autres ressources provenant des offices du travail, de l'office de bienfaisance, de l'Assistance publique, de la sollicitude nationale pour le peuple et du secours d'hiver.

L'ensemble de ces sommes constitue des millions dont l'artiste profite directement ou indirectement pendant toute sa vie.

Mais ceux qui président à ces institutions ne se trouvent pas encore satisfaits, ils pensent encore à y ajouter de nouvelles institutions d'appui social pour tous les artistes et spécialement aussi pour les acteurs. Bientôt, à l'occasion du Congrès des théâtres allemands, à Dusseldorf, sera fait à ce sujet un rapport au public. (*Applaudissements.*)

Mme VERNON. — Je demande que le discours de M. Lenormand soit traduit en anglais et envoyé en Angleterre. Il aura une importance énorme pour faire comprendre en Angleterre le rôle de l'auteur.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous allons nous en occuper. La séance est levée à midi.

Séance du Lundi après-midi

7 Juin 1937

à 15 heures

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 15 heures.

En attendant l'arrivée de M. Jules Romains, M. Arquillère prend la présidence et déclare la séance ouverte.

M. LE PRÉSIDENT. — L'ordre du jour appelle : *La progression des théâtres populaires et la pénétration de l'art dramatique dans tous les milieux, par les tournées et les théâtres ambulants.*

« Je donne la parole à M. Kronacher.

M. KRONACHER.

Mesdames, Messieurs,

Le mouvement qui se dessine en faveur d'un théâtre populaire ne pourra pénétrer dans un plus vaste milieu que du moment que ce milieu se rendra compte qu'il y a lieu de mettre le théâtre sur le même plan que les écoles et les universités.

Or, dans le domaine du théâtre, il faut faire une distinction très nette entre les scènes qui cultivent l'art et propagent l'éducation intellectuelle et morale, d'une part, et celles qui se proposent uniquement de distraire et d'amuser leur public, d'autre part.

En ce qui concerne les premières, l'Etat se doit de les soutenir, au même titre que les écoles et les universités. Et il faut savoir gré au Gouvernement français actuel, d'avoir augmenté, dans une mesure considérable, l'aide financière qu'il accorde aux théâtres subventionnés.

Ici, en France, l'instruction dans les lycées est gratuite, et, le 14 juillet, les subventionnés offrent des spectacles sans entrée payante. C'est là que notre idéalisme trouve indiquée la voie dans laquelle l'humanité devra s'engager pour retrouver un jour l'état de paradis terrestre que l'antiquité, elle, avait déjà connu — à savoir : que les théâtres jouent gratuitement pour le peuple. Alors seulement, nous aurons le vrai théâtre du peuple.

Dans le domaine purement artistique, la manière dont le théâtre, en France, a su maintenir la grande tradition, semble appelée à revêtir une importance toute particulière pour le rôle qui reviendra au théâtre populaire français. En comparant le théâtre populaire français avec le mouvement analogue tel qu'il existait jadis en Allemagne, mouvement qu'une longue expérience m'a permis de connaître à fond, j'arrive à un pronostic favorable aux scènes populaires de France, rien que du fait que, par opposition aux auteurs classiques allemands et, par exemple, à Shakespeare — pour citer l'auteur classique d'un autre pays — les classiques français, en général, n'ont besoin ni d'adaptation ni de coupures pour s'imposer au public, étant conçus dans un esprit spécifiquement scénique. En effet, personne, en France, ne se sentira tenté (comme il est arrivé parfois en Allemagne) de greffer, sur une œuvre classique, sa propre idéologie et ses désirs du jour et de faire ainsi, d'une création valable pour l'éternité, un théâtre d'actualité, nécessairement superficiel, soumis à la mode et qui sera, pourtant, aussi démodé demain qu'il est le dernier cri aujourd'hui. Fidélité envers l'œuvre, voilà la caractéristique même du metteur en scène français pour les classiques.

Cela dit, il n'en est pas moins certain qu'aucune pièce contemporaine de véritable valeur ne peut être exclue du répertoire d'une scène populaire. Ce n'est que dans la liberté que peut se développer un véritable théâtre du peuple. Et c'est précisément pour cela que la France lui offre un terrain particulièrement fécond. Ici, la liberté de la parole et des écrits est garantie, et ici, la parole libre peut aussi être proclamée sur la scène.

D'autre part, il est non moins vrai qu'un théâtre populaire ne peut être le valet d'un parti politique, quel qu'il soit.

Remarquons cependant qu'absence de parti politique n'égale pas fadeur. En effet, un théâtre vraiment populaire ne pourra se borner à réaliser « l'art pour l'art » en époque, ne risquent d'émouvoir personne. Tout au contraire, il devra prendre position en face des problèmes du jour. Mais ce qui demeure indispensable, c'est que

les problèmes soient traités avec la perfection artistique nécessaire.

A la base de ces principes fondamentaux, issus d'un idéal humanitaire, un répertoire pourra se développer qui, placé au-dessus des partis politiques, sera soutenu par un esprit artistique général.

Par contre, tout théâtre qui est « politique » dans le sens étroit des partis et des groupements, constitue une contradiction à la conception même et au sens profond du théâtre. Car on joue les œuvres pour les soumettre à une discussion. Et, pour peu que ces œuvres soient de la vraie poésie, ce fait à lui seul les élève au-dessus du cadre étroit d'un parti politique, même si elles sont empreintes de politique, et même si, comme nous le souhaitons tous, elles sont nées d'un esprit avancé, et nous portent vers l'avenir.

J'ai souvent observé, il y a quelques années dans mon métier, un phénomène assez curieux. Les directeurs de théâtre, toutes les fois qu'ils présentaient et soumettaient à la discussion une œuvre contemporaine, se voyaient calomniés par les petits politiciens qui leur reprochaient de « faire de la politique ». En réalité, c'étaient eux-mêmes, ces démagogues au petit pied, qui apportaient au théâtre la politique des partis, politique à laquelle précisément le directeur de théâtre, lui, n'avait jamais pensé. Si je prends la liberté de citer ici ce mauvais exemple, c'est pour qu'il serve l'avertissement.

N'oublions pas, dans cet ordre d'idées, que la poésie vraiment vivante du théâtre, d'une part, et le progrès politique, d'autre part, marcheront toujours la main dans la main.

De tout ce qui précède, une conclusion s'impose. Ce qu'il y a lieu de revendiquer avant tout, c'est la liberté du théâtre. Sans liberté, il ne peut y avoir de théâtre populaire, sans liberté, le théâtre ne peut remplir sa haute mission. (*Applaudissements.*)

M. Jules Romains prend la présidence.

Il donne la parole à M. Douarche.

M. LÉON DOUARCHE. — Mesdames, Messieurs, j'interviens devant vous en ma qualité de directeur de l'Office International du Vin, une petite Société des Nations des pays viticoles, qui a été fondée il y a dix ans, réunissant les gouvernements de dix-sept pays viticoles, et qui s'est proposé comme but de réaliser, par l'action dans tous les domaines, une propagande en faveur de la vigne et du vin.

Je ne vous surprendrai pas en vous disant que je ne me trouve pas déplacé à la S.U.D.T., puisque le théâtre a ses origines dans la plus haute antiquité, et que Dionysos et Bacchus ont été les dieux du théâtre, et précisément ceux qui ont lancé dans le monde entier la formule admirable du théâtre et du théâtre populaire. Et alors, je voudrais vous dire quelques mots des manifestations populaires qui ont été réalisées et que nous entendons réaliser, à l'occasion de l'Exposition de 1937, pour unir dans un même amour et dans un même esprit effectif le théâtre et le vin.

Je vous citerai un seul exemple — ils seraient trop nombreux, si je remontais à l'antiquité — pour vous montrer ce qui a été fait dans des temps les plus récents comme œuvre véritablement parfaite d'un théâtre populaire bacchique. Cette œuvre, elle a été réalisée par nos amis suisses, dans la Fête des Vignerons, si célèbre. Tous les cinq ans, en effet, c'est une fête magnifique qui dure quatre jours, au bord du lac Léman, dans un cadre naturel admirable, qui est préparée très longtemps à l'avance, qui exige une mise en scène considérable, des chœurs, des défilés, des chants, des danses, et qui a représenté, pour la dernière fête populaire qui a été donnée, une dépense équivalente à 4 millions de francs français. Et, pour vous montrer tout de suite combien la réussite a été grande, en dépensant 4 millions, la Confré-

rie des Vignerons de Vevey, qui a organisé cette fête, a réuni une recette de 6 millions de francs. Vous voyez, par conséquent, que l'appel adressé au public, et au public du monde entier, a été entendu, puisque cette fête a eu un magnifique succès.

En France, nous avons récemment créé une société qui fait revivre une confrérie qui existait autrefois, en Bourgogne, et qui s'appelle « la Confrérie des Chevaliers du Tastevin ». Le tastevin est, comme vous le savez, cette petite tasse, d'ordinaire en argent, avec des facettes pour mieux faire ressortir la couleur et la beauté du vin. Et la décoration qui est donnée à ceux qui ont mérité d'entrer dans cette confrérie comporte un grand ruban de pourpre et d'or, aux couleurs du vin, le vin blanc et le vin rouge, et au bout de ce ruban pend un tastevin. Cette confrérie a réalisé, dans sa cave (qui lui appartient) et dans le château de La Perrière, qui est un vieux château Renaissance, à côté de Nuits-Saint-Georges, dans la belle région de nos grands vins de Bourgogne, des fêtes populaires qui ont un succès considérable. C'est en nous inspirant de ce succès que nous avons voulu réaliser pour l'Exposition de 1937 une fête internationale des vendanges, qui se célébrera dans le cadre de l'Exposition le 12 septembre prochain. Et je voudrais vous indiquer comment nous avons réuni à cette occasion les groupements de vignerons de tous les pays du monde et de toutes les régions viticoles de France en particulier, avec l'art musical, l'art dramatique, l'art théâtral, en un mot.

La fête du 12 septembre sera une fête qui a pour titre « Les beautés du vin depuis Noé jusqu'à nos jours ». Elle se célébrera entre le Trocadéro et le pont d'Iéna, dans ce cadre magnifique, où les fontaines d'eau seront remplacées, pendant l'après-midi, par des fontaines de vin. Et dans ce cadre très beau, comme vous pouvez en juger dès maintenant, on fera apparaître successivement une série de tableaux vivants qui représenteront les véritables stades de l'histoire de la vigne et du vin depuis Noé jusqu'à nos jours. Cette première partie de la fête se terminera par une représentation d'ensemble des groupes de vignerons de tous les pays, dans leurs costumes, avec les outils qu'ils emploient ; ils se réuniront sur la terrasse supérieure du Trocadéro et danseront jusqu'au pont d'Iéna.

Toute cette manifestation sera présentée et organisée par un metteur en scène que vous connaissez tous, et qui s'appelle Aldebert, et qui est déjà à l'œuvre pour réunir, ce qui n'est pas commode, les textes et les présentations des groupes des différents pays.

Nous avons d'ores et déjà un certain nombre d'adhésions. Et, pour vous montrer à quel point ce sera vraiment international et tout à fait remarquable comme présentation, nous avons, par exemple, nos amis italiens qui envoient deux cents vignerons des différentes régions de la magnifique patrie des vins italiens, qui sont de véritables vignerons et vigneronnes appartenant aux œuvres du Dopolavoro ; nous avons une manifestation importante allemande qui donnera la représentation d'un grand tableau vivant représentant l'Allemagne au temps de Frédéric II, avec le Meunier de Sans-Souci ; nous avons une manifestation autrichienne qui représente l'histoire de la musique et du vin depuis Mozart jusqu'à Strauss ; nous avons la participation des provinces viticoles de France ; une délégation des tribus viticoles du Maroc, qui vont faire revivre l'époque carthaginoise où la vigne était déjà connue sur les rives de l'Atlantique, dans le Maroc actuel ; une manifestation hellénique ; une manifestation hongroise ; une manifestation suisse ; une manifestation roumaine, une manifestation yougo-slave, une manifestation bulgare, et nous avons également une délégation soviétique, avec le chœur et l'orchestre de Leningrad, qui viendront participer à cette fête internationale des vendanges.

Lorsque ces tableaux vivants seront terminés — et ils seront présentés en musique par le grand compo-

seur Laparra, qui a harmonisé les airs de vendanges les plus connus du monde entier, lorsque cette fête sera terminée, tous se disperseront, iront dans leurs pavillons nationaux respectifs et joueront également sur des scènes populaires construites sur des tonneaux de vendange, soit sur le pont Alexandre-III, soit dans le Centre régional, soit sous la Tour Eiffel, dans une série de centres qui ont été choisis, où les chants et les danses continueront toute la journée à glorifier la vigne et les vins.

La nuit, une grande fête sera donnée sur la Seine. 60 péniches partiront du pont de la Concorde pour aller jusqu'au pont de Grenelle et elles porteront outre toutes les délégations que je viens de vous citer, des orchestres, des fanfares populaires des différents pays, qui serviront à égayer ces défilés nautiques. Pendant ce temps, des avions lanceront sur la foule des grappes de raisin. Et des projections sont prévues, avec sur la Seine le lancement de matières nouvelles (découvertes par un architecte ami des jeux de la lumière) qui transformeront successivement la Seine en un lit de rubis, en un lit de pierreries, avec des éclairages nouveaux.

Vous voyez qu'il y a là une organisation de fête populaire de grande envergure, pour laquelle nous avons réuni des sommes assez importantes et qui, je l'espère, donnera l'impression d'une manifestation puissante au point de vue de la glorification du vin et du théâtre.

Je tiens à vous dire combien ces manifestations populaires servent, en même temps que le théâtre, l'esprit de paix et l'esprit de concorde entre tous les pays. Je vous citerai à ce point de vue un seul exemple. J'avais l'honneur, il y a dix ans, au moment où était signé le pacte Briand-Kellog, de conduire dans le vignoble de France une délégation de 50 Autrichiens, vignerons et vigneronnes d'Autriche, et nous avions prévu un passage bien tentant dans une de nos plus glorieuses provinces vineuses de France, qui est la Champagne. Le secrétaire général des Vignes de Champagne est un grand mutilé de la guerre. Il m'avait dit que si nous allions à Reims, il craignait des manifestations déplacées dans une fête de concorde internationale comme celle que nous voulions faire. « J'aime mieux, disait-il, que nous nous arrétions à Epernay ». Je n'ai pas voulu contredire mon ami, et nous avons fait simplement la visite des grandes caves d'Epernay, qui sont très belles certainement, mais enfin cette ville n'est pas la capitale de la Champagne, comme l'est Reims. A l'issue du banquet, qui avait été merveilleusement cordial entre les vignerons autrichiens et les vignerons champenois, c'est le secrétaire des Vignerons de Champagne qui s'est levé et a dit : « — Mes chers camarades, j'avais demandé à M. Douarche qu'on s'arrêtât ici et qu'on n'allât pas à Reims ; mais, en présence de la cordialité qui a régné dans notre réunion, c'est moi qui vous invite à venir vous incliner devant cette grande mutilée de la guerre qu'est la cathédrale de Reims et à venir visiter avec moi le vignoble dont la France s'enorgueillit ! »

C'est là une preuve certaine de l'esprit de cordialité qui se manifeste chaque fois que, abandonnant des problèmes par trop irritants de la politique actuelle, on se groupe autour de cette source de santé physique, de santé morale et de bonne humeur qu'est le vin, qu'il s'agisse du vin de France ou du vin d'autres pays.

Et maintenant, Mesdames et Messieurs, comme je ne voudrais pas vous ennuyer trop longtemps et ne voudrais pas être trop le monsieur qui parle de son objet particulier et fait un peu trop de réclame viticole, je veux vous dire comment je voudrais que la Société Universelle du Théâtre vint à notre aide dans la propagande pour le vin et comment nous essayerons, nous, avec nos modestes moyens, à l'Office, de récompenser ceux de nos amis et camarades qui sont écrivains et qui sont dramaturges et qui viendront nous aider dans cette propagande. Nous avons institué des prix pour une

somme de 10.000 francs que nous répartirons. C'est peu, n'est-ce pas, M. le Président, c'est un début... Nous avons décidé que dans une réunion du jury de l'Office International, qui comprend les représentants de toutes les nations viticoles, nous attribuerions un prix s'il nous était soumis une œuvre théâtrale glorifiant le vin ou la vigne.

M. MAX MAUREY. — Les « Vignes du Seigneur... »

M. PAUL GSELL. — Les « Bacchantes » d'Euripide.

M. DOUARCHE. — Nous voudrions une œuvre nouvelle et une œuvre qui fût soumise à notre jury. Je livre ceci à votre appréciation, et je vous garantis qu'il n'y aura pas d'avocat plus fervent que moi pour défendre auprès de ce jury et auprès de tous les groupements que nous avons, et qui peuvent récompenser d'une façon peut-être encore plus efficace que celle que je viens de vous dire, tous ceux qui dans le monde théâtral voudront bien nous aider à glorifier le vin et la vigne.

Et je termine simplement en unissant dans un même esprit d'entente cordiale et affectueuse le Bacchus du vin et le Dionysos du théâtre. (*Applaudissements.*)

LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Paul Gsell.

La progression des théâtres populaires et la pénétration de l'art dramatique et lyrique dans tous les milieux par les tournées et les théâtres ambulants.

M. PAUL GSELL :

Le Théâtre du Peuple !

Ce fut le rêve du fondateur de la Société Universelle du Théâtre : Firmin Gémier.

C'est donc à Gémier qu'il faut revenir pour comprendre ce que doit être le Théâtre du Peuple : ce qu'il est en voie de devenir, ce qu'il sera demain.

Notre Firmin Gémier vit que le Théâtre qui semblait périliter à notre époque ne serait sauvé que par l'afflux considérable d'un nouveau public.

Jusqu'à présent le théâtre était réservé à une catégorie de privilégiés plus ou moins aisés qui pouvaient payer ses places à un tarif relativement élevé.

Le peuple restait en dehors de la clientèle des spectacles. Il n'était pas assez riche. Et surtout le théâtre contemporain n'était pas fait pour lui. Le théâtre s'était spécialisé pour le plaisir des privilégiés dont il vient d'être question.

Firmin Gémier avait noté, comme l'avait d'ailleurs remarqué aussi Romain Rolland dans son beau livre *Le Théâtre du Peuple*, que le théâtre boulevardier parisien tendait de plus en plus à donner des spectacles consacrés presque exclusivement au triangle éternel du mari, de la femme et de l'amant.

Gémier réclamait donc, d'une part, de très grandes salles de théâtre où pourrait être accueillie à des prix abordables une très vaste clientèle populaire et d'autre part un répertoire capable de satisfaire le peuple.

Ce répertoire, Gémier l'avait très exactement défini.

Il avait dit — et comme j'ai reçu constamment ses confidences sur ces sujets, je crois essentiel de les reproduire ici, — il avait dit que pour le peuple, pour l'immense public qui mène une vie de travail courageux et utile, le théâtre devait être avant tout éducateur.

Mais il n'entendait nullement par là que le théâtre devait devenir une école du soir, une ennuyeuse et pontifiante œuvre post-scolaire ou bien une annexe des meetings politiques.

Selon lui, l'éducation que devait répandre l'art dramatique dans le peuple, était bien plus ample et bien plus profonde.

Cette éducation c'était tout simplement le plus haut idéal humain de raison, de justice et de générosité.

Et il signalait que tous les maîtres du théâtre dans le passé avaient été d'accord sur ce rôle éducatif de l'art, sur cet idéal à enseigner au peuple.

Il citait la magnifique profession de foi qu'Aristophane dans *Les Grenouilles*, met dans la bouche d'Eschyle :

« L'enfant reçoit les leçons de l'instituteur, l'âge mûr celles des poètes. Aussi ne devons-nous dire que ce qui est bon et utile. »

Gémier invoquait les grands tragiques grecs, les fervents auteurs des Mystères du moyen âge, Lope de Véga, Calderon, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais, Goethe, Schiller, Musset, Becque...

Tous, à son avis, avaient enrichi de pensées et de sentiments bienfaisants la conscience humaine. En ce sens, tous avaient été de grands éducateurs.

Dans le répertoire du peuple, Gémier plaçait donc en premier lieu tous les admirables dramaturges du passé, à quelque race qu'ils appartenissent.

En second lieu Gémier songeait au répertoire nouveau.

Et voici quels sujets il désignait aux auteurs d'aujourd'hui :

D'abord les drames de l'histoire, en particulier ceux de la Révolution française où l'on saisit sur le vif les sursauts d'une société qui, à travers des excès, des erreurs, des violences travaille à sa libération.

Puis les sujets puisés dans les traditions régionalistes de nos vieilles provinces. Combien de jolies légendes de la France d'autrefois, combien de traits de mœurs de la vie locale pourraient, observait Gémier, faire l'objet de spectacles pittoresques et charmants. Lui-même n'avait-il pas donné l'exemple en montant au Cirque d'Hiver, le Noël de Provence, intitulé *La Grande Pastorale* ?

Et naturellement il n'avait garde d'oublier parmi les sujets qui pouvaient inspirer les auteurs d'aujourd'hui toutes les questions sociales brûlantes : rapports nouveaux du travail et de l'argent, féminisme, évolution des notions de justice, évolution de l'éducation de l'enfant, antinomie des idées de patrie et d'humanité, religion grandissante de la Paix chez les peuples modernes.

Mais encore une fois, Gémier ne voulait point que ces sujets fussent traités à la manière de tracts et de conférences de propagande. Pour lui, le théâtre devait rester fondamentalement un art et ne jamais devenir du prêchi-prêcha. Il souhaitait uniquement que l'auteur fût un bon observateur, un bon évocateur de la vie et fût guidé par son cœur pour faire rayonner dans toutes ses peintures une magnifique lumière de vérité et de bonté.

Ajoutez que Gémier englobait dans les spectacles du peuple les fêtes publiques qui, pour lui étaient le couronnement de l'art, de la mise en scène.

Il jugeait, vous le savez, que les fêtes étaient le cérémonial de cette religion laïque actuelle qui, au-dessus des confessions diverses, sert de lien à tous les citoyens d'une nation. La fête publique pour lui, c'était l'expression populaire de la Foi sociale. Et il insistait auprès des gouvernants français sur la nécessité de solennités fréquentes pour élever le moral d'un pays.

Les idées de Gémier sur le théâtre populaire et sur les fêtes publiques ont fait le tour de l'Europe. Elles sont allées en U.R.S.S. où elles ont pris un développement énorme. Elles sont allées en Italie et en Allemagne. Et maintenant, après quelque retard, elles reviennent en France. Elles commencent à y être appliquées avec ferveur.

Si Gémier vivait encore il serait le souverain incontesté du spectacle dans le monde. Tout ce qu'il a annoncé se réalise. Mais lui qui fut le grand semeur n'a pas vu lever toute la moisson. Du moins rendons lui un hommage enthousiaste.

Que devient chez nous l'art du peuple ?

Le Théâtre National Populaire qu'avait fondé Gémier a cessé malheureusement de fonctionner. Il était établi dans l'ancienne salle du Trocadéro qui a été démolie.

Il est donc sans domicile. Il attend qu'on le ressuscite. Espérons que cela ne tardera pas.

Trois grandes associations s'efforcent actuellement de cultiver l'art populaire : *La Maison de la Culture*, la *Fédération Nationale du Spectacle* et *Mai 36*.

La Maison de la Culture manifeste une ardente activité. Elle a donné l'année dernière avec un triomphal succès *Le Quatorze Juillet*, de Romain Rolland. Elle est le trait d'union d'un grand nombre de théâtres indépendants, de chorales, d'orchestres qui se sont créés dans toute la France.

Mai 36 a donné dernièrement *Vive la Liberté* au Grand Théâtre des Champs-Élysées.

La Fédération Nationale du Spectacle a joué l'année dernière, aux Arènes de Lutèce, *Danton* et cette année au Théâtre du Peuple *Les Loups*, deux très belles pièces de l'admirable Romain Rolland, qui avec Firmin Gémier a prophétisé et inauguré le nouvel art dramatique.

C'est aussi au Théâtre du Peuple que la Fédération Nationale du Spectacle a donné *Pas de ça chez nous !* et *La Mère* de Gorki dans une adaptation très vivante de Victor Margueritte. *La Mère* est un spectacle prodigieusement mis en scène par Lesieur et interprété à merveille par une troupe en tête de laquelle il faut nommer l'exceptionnelle actrice Marie Kalff.

On peut dire qu'après quelques tâtonnements s'est désormais affirmé à Paris un magnifique art théâtral pour le Peuple.

Dans la séance inaugurale de ce Congrès le Ministre de l'Éducation nationale, M. Jean Zay nous a dit quel intérêt il portait à la construction de théâtres populaires. Nous mettons toute notre confiance en lui et nous savons qu'il hâtera le plus qu'il pourra la réalisation de ce beau projet.

Que dire de la progression de l'art populaire dans nos provinces ?

A la vérité, peu de chose.

On parle d'organiser, dans un avenir plus ou moins prochain, des *théâtres ambulants* dont le matériel serait transporté sur routes dans des trains automobiles.

Gémier, dont on retrouve le nom à propos de toutes les importantes initiatives artistiques, fit une tentative de ce genre. Elle échoua parce que l'automobilisme n'était alors qu'à ses débuts et que les camions imparfaits se trouvèrent presque aussitôt hors de service.

De nos jours, au contraire, des trains automobiles fonctionneraient à la satisfaction entière des troupes ambulantes.

Nous sollicitons donc du sous-secrétariat des Loisirs qu'il encourage de toute sa haute bienveillance la résurrection du théâtre routier de Firmin Gémier.

Là encore, le fondateur de la Société universelle du Théâtre aura deviné l'avenir, il l'aura préparé.

Il fut bien discuté, bien combattu de son temps. On peut dire qu'il mourut à la peine.

Le soir de la dernière journée de notre Congrès, nous fêterons l'installation de son buste à l'Odéon par son digne collaborateur et successeur, Paul Abram. Ce sera une première réparation des injustices dont le grand disparu fut trop souvent victime.

Gloire à notre grand Gémier ! (*Applaudissements.*)

M. PAUL GSELL demande le vote des vœux suivants :

1° « Le Congrès s'adresse respectueusement et avec confiance à M. Jean Zay, ministre de l'Éducation Nationale, pour lui demander de vouloir bien hâter la construction de théâtres populaires.

2° « Le Congrès s'adresse également avec respect et confiance à M. Léo Lagrange, sous-secrétaire d'État aux Loisirs, pour lui demander de vouloir bien favoriser la création de théâtres ambulants analogues à celui qu'avait tenté de réaliser Firmin Gémier. » (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Conformément au vœu de Paul Gsell et à celui de l'assistance, nous allons mettre aux voix ces deux vœux, qui concernent spécialement la France, mais qui, par retentissement, ont un intérêt général et universel.

M. MAX MAUREY. — Je crois qu'il serait sage d'entendre le représentant des directeurs de province ; car vous voulez demander la création de théâtres ambulants, mais nous avons des théâtres en province qui ne demandent qu'à vivre ; nous avons des acteurs, le jour où tous les théâtres de province auront la possibilité d'avoir des troupes et de pouvoir jouer, je crois que le théâtre ambulant ne servira pas à grand chose.

Ce qu'il faut en ce moment, c'est faciliter les voyages des troupes de comédiens. C'est une entente à établir entre le ministère des Travaux publics et le ministère de l'Éducation Nationale. Je crois aussi que vous avez des « tourneurs » en France, dont l'effort en ce moment ne répond peut-être pas à ce que nous en attendons ; mais pourquoi ? Ils sont absolument bridés par des difficultés purement matérielles. Pourquoi ne pas nous servir de ce que nous possédons. Nous avons en France de fort beaux théâtres, pourquoi ne pas nous en servir, pourquoi condamner le public à aller assister à des représentations dans des baraques ?

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois qu'il est dans les intentions du gouvernement d'étudier le moyen de rénover l'activité des théâtres de province et de lier à cette activité celle de troupes ambulantes qui auraient pour axe les théâtres de province. Il n'a pas du tout l'intention de supprimer ce qui est, mais au contraire de l'exalter.

M. MAX MAUREY. — Si vous faites des théâtres ambulants, cela vous coûtera très cher, il faudra édifier des salles, alors que vous les avez...

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois qu'il n'y a là aucun antagonisme. Il est bien évident qu'un grand théâtre de province ne peut pas se flatter d'atteindre tous les auditoires des petites villes ou des petits villages.

M. JANVIER. — Quelle est l'utilité du théâtre ambulant par rapport à l'existence des théâtres de province ? Y a-t-il des raisons de transporter un matériel lourd, très encombrant, quand on le trouve à domicile ?

M. LE PRÉSIDENT. — Vous ne pouvez pas obtenir des gens qu'ils se déplacent sur cinquante ou soixante kilomètres pour aller assister à une représentation ; il faut que le théâtre aille les atteindre chez eux.

M. JANVIER. — Le théâtre ambulant ne pourrait donc desservir que de petites localités ?

M. LE PRÉSIDENT. — C'est cela même.

M. MAX MAUREY. — Sous cette forme-là, soit ! Le théâtre ambulant irait là où il n'y a pas de salle de spectacle.

M. LUDOVICI. — Sur le vœu de Firmin Gémier que tous en Italie nous aimons et vénérons, je peux donner des renseignements.

En Italie, nous avons fait déjà quelque chose en ce sens. On a commencé par instituer « le samedi populaire ». Ce samedi populaire a lieu à 5 heures de l'après-midi, parce que le samedi après-midi on ne travaille pas. Tous les ouvriers et les petits employés peuvent assister à des représentations qu'on donne pour eux à des prix absolument dérisoires, prix qui varient d'un franc à cinquante centimes pour la musique et pour le théâtre proprement dit. Notre peuple peut aller au Théâtre Royal et à la Scala avec une dépense de 2 francs, 1 franc et 0 fr. 50. De cette façon, nous avons voulu aller au peuple et nous apportons beaucoup de soin dans le choix des pièces ; en particulier, nous voulons nous éloigner de l'abus de ce triangle : mari, femme, amant... et nous voulons porter le plus possible les grandes pièces historiques sur la scène populaire.

Le Samedi Populaire, la première année, a eu 350.000 auditeurs. La deuxième année, il a eu 500.000 auditeurs.

Nous pensons l'année prochaine porter ce chiffre à un million au moins. Vous voyez que nous avons voulu faire du théâtre italien un théâtre pour toute l'Italie ; nous avons voulu que le théâtre italien fût aidé pour devenir un grand théâtre populaire. Dans ce secteur, nous avons le « Chariot de Thespis ». Vous vous rappelez qu'au 9^e Congrès de Rome, le « Chariot de Thespis » a fait l'objet d'une étude substantielle de la part d'un sculpteur étranger qui a fait les dessins sur le tableau noir. Le but du « Chariot de Thespis » est justement d'aller dans les lieux où n'arrivent pas les compagnies régulières. Les Chariots de Thespis ont un répertoire soigneusement choisi, et nous avons eu déjà de bons résultats.

En vous donnant ces renseignements, je veux m'adresser à la mémoire de notre cher Firmin Gémier qui, s'il était présent, aurait vu que quelques-uns de ses vœux étaient déjà réalisés. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Y a-t-il des observations ?

M. MAX MAUREY. — On pourrait peut-être mettre dans le vœu : « Là où ne se trouve pas une salle de théâtre. »

M. LE PRÉSIDENT. — J'aimerais mieux « en corrélation avec les salles existantes ».

M. MAX MAUREY. — Parfaitement.

M. EDOUARD CHAMPION. — Il y a déjà une organisation existante dans cet esprit, qui s'appelle « Les Comédiens Routiers », de Léon Châncérel.

M. MAURET-LAFAGE. — Je signale qu'il y a une Association qui existe, qui fonctionne, qui est adhérente à l'Association des directeurs de province, c'est l'Association des Théâtres ambulants. Les théâtres ambulants étaient, à notre dernier Congrès, une quarantaine. A l'heure actuelle, il y en a peut-être cinq ou six qui vivent misérablement. Le cinéma a tué le théâtre ambulant. Et ne croyez pas que les spectacles de ces théâtres ambulants fussent indignes d'être donnés, même dans une salle de spectacle ; c'était très bien joué par des comédiens de père en fils qui groupaient une famille avec quelques collaborateurs. J'ai assisté plusieurs fois à des représentations qui, je vous le dis, n'auraient pas été déplacées dans les salles de spectacle de province.

Je vous signale cette Association. Les quelques membres qui en font encore partie vivent péniblement. Le cinéma leur a porté un tort considérable. De plus, les cinémas dans les villes se défendent vis-à-vis des pouvoirs publics et des municipalités. Et je suis continuellement saisi de réclamations : les unes des théâtres et des cinémas qui, dans une ville, voient arriver un théâtre ambulant venu pour jouer pendant un mois des opérettes et leur faire concurrence, les autres des théâtres ambulants qui font partie de la Fédération.

Je vous demande donc, dans le vœu, d'ajouter que le théâtre ambulant ne pourrait pas venir dans une ville où il y aurait déjà un théâtre existant. Vous n'avez plus de théâtres de comédie en province ; vous n'avez plus que deux villes qui font de la comédie : Nice et Bordeaux. Il ne faut pas, à force de difficultés, aller détruire ce peu qui reste. Alors, je vous demande d'être très prudents dans ce vœu. Mon devoir était, en tant que président de la Fédération, de défendre les théâtres ambulants, qui font partie de la Fédération, mais de ne pas oublier aussi les théâtres-cinémas qui font également partie de la Fédération.

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois que vos craintes ne sont pas fondées. En ce qui concerne les vieux théâtres ambulants, j'ai été moi-même quelquefois spectateur des représentations qu'ils donnaient, il faut avouer que c'était très modeste ! On se contentait de *Roger la Honte* et des vieux mélodrames des théâtres de la périphérie parisienne, il y a cinquante ans. Nous ne pouvons pas compter là-dessus pour redonner une sève au théâtre populaire. Ne nous acharnons pas à perpétuer les restes misérables d'une époque disparue.

Quant aux théâtres de province, on n'a pas l'intention

de les brimer, mais de faire d'eux des centres de rayonnement, d'activité régionale, et je crois qu'aux théâtres actuels de province seraient attachées des troupes qui rayonneraient...

M. JANVIER. — C'est une illusion ! On attache une trop grande importance au théâtre de province et on ne se rend pas compte de la terrible concurrence du cinéma.

M. LE PRÉSIDENT. — On peut reprendre du poil au cinéma, à condition de présenter des spectacles valables. Vous le savez vous-même.

M. JANVIER. — Toutes les fois qu'on présente des spectacles valables, on a du monde, à condition que ces spectacles ne soient pas trop fréquents. C'est ce qui fait, à l'heure actuelle, l'impossibilité d'avoir des troupes fixes, le public se lassera d'un acteur qu'il verra tous les jours.

M. LE PRÉSIDENT. — Le public peut avoir beaucoup d'affection pour un acteur de sa région, s'il a de la valeur.

M. JANVIER. — C'est un sentiment qui a disparu.

M. LE PRÉSIDENT. — Je ne suis pas de votre avis.

M. MAX MAUREY. — Il y a une entente à établir entre les acteurs et les directeurs de province.

M. LE PRÉSIDENT. — Et puis il faut demander des subventions intelligentes. Je crois savoir que ce sont les intentions gouvernementales.

M. MAX MAUREY. — Il y a nombre de pièces que nous souhaiterions voir créer d'abord en province. C'est ce qu'on fait en Angleterre.

M. LE PRÉSIDENT. — Vous pourriez retrouver là une espèce de Conservatoire vivant que vous n'avez plus...

M. MAX ALEXYS. — Je fais remarquer qu'en Flandres, dans la partie flamande de la Belgique, il y a des comédiens routiers. Cette Société de comédiens routiers a présenté les plus beaux spectacles que nous ayons eu en Belgique depuis la guerre ; ils ont joué non seulement des pièces belges, mais beaucoup d'auteurs étrangers : français, allemands, russes, italiens, espagnols, des classiques et des modernes, et partout, même dans les petits villages, ils ont été accueillis par des foules enthousiastes. Je crois que ce qu'il faut, c'est le bon choix de la pièce, avec une bonne interprétation et avec des moyens de présentation nouveaux. Ce sont des acteurs professionnels.

M. LE PRÉSIDENT. — Quand nous parlons de la concurrence entre le théâtre et le cinéma, nous pensons toujours à ceux des publics qui peuvent faire réellement la comparaison. Mais nous savons tous que, pour une très grande partie de nos populations, il n'y a pas de comparaison possible, puisqu'elles ignorent le théâtre. Il y a actuellement des milliers de villes, de bourgs, de villages qui ne savent pas ce que c'est qu'une représentation théâtrale. Le jour où ces populations le sauront, elles découvriront un monde nouveau. Le théâtre sera pour ces populations quelque chose d'entièrement nouveau. Et, au contraire, le cinéma est déjà quelque chose de vieux, de périmé pour elles.

M. MAX MAUREY. — Ce que vous dites est d'autant plus vrai que, dernièrement, j'ai eu l'occasion de parler avec un délégué de la C. G. T., délégué des machinistes, et il me disait : « Nous sommes en train, à la C. G. T., d'organiser les loisirs de nos adhérents, et la première chose que nous avons faite, c'est de les envoyer à la Comédie-Française et à l'Odéon. Ils n'étaient jamais allés au théâtre. Quand on leur parlait du théâtre populaire, ils avaient peur, parce qu'on le confond souvent avec l'école du soir. Or l'ouvrier, le populaire a droit, comme les autres, d'assister à de belles pièces, jouées dans l'endroit où elles ont été créées. »

M. LE PRÉSIDENT. — Absolument. Je crois que nous avons en ce moment-ci un public redevenu vierge. Il y a un énorme public provincial, dans tous les pays, redevenu vierge à l'égard du théâtre. Ce sera une révélation. Il faut la lui apporter et dignement, et non pas comme un résidu misérable du théâtre des grandes villes, mais

comme quelque chose de vrai, de complet, de neuf, d'enthousiaste, quelque chose qui croit à l'avenir.

M. MAX MAUREY. — Ça viendra aider le théâtre de province plutôt que lui faire concurrence.

M. LE PRÉSIDENT. — Je mets aux voix, en y ajoutant les additions qui ont été si judicieusement suggérées, les propositions de notre ami Paul Gsell.

Est-ce qu'elles rencontrent une opposition ? Cela concerne surtout la France, mais, par rayonnement, par analogie, cela peut concerner tous les pays dans lesquels cette œuvre n'est pas encore réalisée complètement : Construction de théâtres populaires et création systématique de théâtres ambulants de la formule la plus moderne, la plus satisfaisante, non pas du tout un sous-produit pour le peuple, mais un produit de haute qualité.

Je mets aux voix ce vœu. Qui est-ce qui vote contre ?

Mme PAULETTE PAX. — Je crois que l'amour du théâtre en province ramènera les provinciaux à Paris.

M. LE PRÉSIDENT. — Plus nous aurons d'amateurs du théâtre, plus ils seront disponibles pour les spectacles des grandes villes.

Mme PAULETTE PAX. — C'est une préparation au théâtre.

M. ANDRÉ MAUPREY. — Je me permets de rappeler que la S. U. D. T. a déposé chez M. Léo Lagrange un rapport complet concernant cette idée. Par conséquent, nous pourrions peut-être demander une réponse à ce rapport. Il donnait exactement l'idée que résume ce vœu.

M. LE PRÉSIDENT. — Le vœu ne nuit pas. Il vaut mieux répéter des vérités que de les laisser périmer.

Nous votons donc sur ce vœu.

— Adopté à l'unanimité.

Je donne la parole à M. l'Intendant général Strohm.

M. L'INTENDANT GÉNÉRAL STROHM :

LE THEATRE AMBULANT EN ALLEMAGNE

Le théâtre étant considéré comme l'élément le plus important de la Culture pour une nation, il doit être soutenu, entretenu par tous les moyens publics, comme c'est le cas en Allemagne. Une des tâches primordiales est de donner à tous les citoyens la possibilité d'en jouir.

Le champ du théâtre est illimité : que la ville soit grande ou petite, le facteur nombre d'habitants ne doit pas compter. On ne doit pas se borner aux seules grandes cités capables d'entretenir ou de secourir le théâtre ; au contraire, des mesures doivent être prises pour que tous puissent assister à de bonnes représentations.

En dehors des scènes fixes de toutes sortes, dans toutes catégories de villes, l'organisation théâtrale comporte :

1° *Les Associations entre villes pour le théâtre.* — Une forme d'hospitalité scénique réciproque est entretenue par de petites villes contiguës ;

2° *Les tournées théâtrales* dans les villes et communes sans théâtre ;

3° *Le théâtre ambulant*, qui a connu un développement décisif depuis cinq ans, tant au point de vue artistique qu'organisation.

Il est indiscutable que le Cinéma et la Radio ont contribué à améliorer, affiner la pensée, développer le goût jusque dans les contrées les plus éloignées d'un centre artistique. Ce fait doit être pris en considération par le Théâtre ambulant dans ses programmes pour ne pas supprimer le spectaculaire. Il est faux de croire qu'il n'est pas en état d'offrir des représentations de qualité : il sert de lien, d'union à la jeunesse.

Les théâtres ambulants disposent de troupes suffisamment importantes composées en grande partie de jeunes acteurs.

Ils ont la possibilité, grâce à de fréquentes répétitions, dépassant souvent le nombre de celles des théâtres fixes, de préparer soigneusement leur répertoire, et peuvent,

dans une période d'essai, faire connaître dans un petit format les grandes œuvres du passé et du présent.

Ils s'adaptent dès le début aux particularités locales, selon les possibilités, quant aux décors et mise en scène. De ce point de vue, les théâtres ambulants sont mieux organisés pour des représentations en de petites communes que les tournées occasionnelles des théâtres fixes ayant l'habitude de leur scène et s'adaptant difficilement aux possibilités techniques de petits plateaux.

Ils ont tous un centre, généralement le théâtre fixe de la région, où ont lieu les répétitions et où ils ont à leur disposition des ateliers pour les décors et les costumes.

Décors et costumes sont transportés dans leurs propres camions, qui suivent partout les acteurs, base spectaculaire primordiale.

Les conditions les plus essentielles pour le succès de représentations d'un niveau artistique élevé sont réalisées.

D'autre part, le problème des organisations, celui des ressources financières sont résolues par les responsables régionaux ne possédant pas de théâtre :

1° Au début, la « Chambre de Théâtre », qui est la base fondamentale, a formé avec l'organisation municipale du Reich et des communes, avec les grandes organisations de visiteurs, en particulier celle de « Kraft durch Freude » (La Force par la Joie),

Le Comité des Théâtres ambulants

Ce Comité a réuni les petits théâtres ambulants existants qui souvent n'étaient pas viables, en de grandes scènes ambulantes.

Les organisateurs, porteurs de droits légalement autorisés, existent dans 32 régions de l'Allemagne, en des lieux qui n'ont pas de théâtre. Ces villes fixent avant le début de la saison, non seulement le répertoire établi par le régisseur, les dates exactes des représentations dans les diverses villes, mais aussi un aperçu de la recette garantie ;

2° Le financement est variable, selon l'importance et la capacité de chaque lieu. Les communes sont aidées par les villes. L'idée directrice est d'assurer le théâtre ambulant aux communes ou villages qui ne peuvent garantir les recettes nécessaires à son organisation et à son budget. Ici, le Reich intervient en accordant des subventions pour les représentations (en plus de celles des théâtres fixes), de plusieurs millions de marks.

Grâce à ces mesures de politique culturelle, il devient possible de couvrir l'Allemagne d'un véritable filet de théâtres ambulants, se rendant régulièrement dans les communes et villages les plus lointains avec un horaire précis, des représentations qualifiées, prévoyant judicieusement les dates et les lieux, évitant que plusieurs troupes se retrouvent, pouvant se faire concurrence ou paralyser les efforts individuels.

Il y a des centres où l'on peut répéter pendant des semaines, préparer en route des pièces nouvelles pour la tournée suivante.

Plus de 40 grands théâtres ambulants avec à peu près 100 troupes comprenant chacun des groupes variés sont continuellement en voyage.

Des recettes assurées, des salles combles, les accueillent toute l'année. Les régisseurs peuvent se vouer entièrement à leur tâche, engager le personnel artistique et technique nécessaire, former des ensembles qui valent ceux des théâtres des grandes villes, préparer des spectacles nouveaux, assurer des contrats à long terme.

Les équipes sont particulièrement composées de jeunes acteurs et actrices, chanteurs et cantatrices, ayant fait des études préliminaires approfondies et minutieuses, tremplin à leur future carrière artistique. Le répertoire varié est un excellent exercice avant de monter sur le tréteau.

Là où il y a un théâtre local, la scène ambulante passe sans donner de représentation, pour éviter toute rivalité.

A côté de ces grands théâtres ambulants, il y en a 85 de moindre importance qui, de même, ont leurs risques financiers garantis, l'hébergement et l'existence assurés par des contrats avec les municipalités, une base de recettes, qui nivellent les difficultés pour plusieurs années.

Ils sont à même de répondre aux exigences artistiques les plus sérieuses, les plus diverses. L'aide locale est bienveillante et spontanée.

Comme il s'agit d'entreprises privées, la « Chambre de Théâtre » fixe seulement les lieux des représentations.

L'art théâtral, dans ces dernières années, a pénétré dans les couches les plus éloignées et les plus modestes du peuple allemand. Des milliers d'artistes ont ainsi trouvé leur vie assurée sans aucun risque. A des centaines de milliers d'individus ont été offerts le plaisir et la compréhension de l'art théâtral qu'ils ignoraient ou connaissaient d'une façon insuffisante.

Les théâtres ambulants sont devenus un facteur magnifique quant à la formation artistique du peuple allemand : on ne peut plus concevoir une politique culturelle sans eux.

Par exemple : Les chemins de fer et autostrades occupent des milliers d'ouvriers. « Kraft durch Freude » a organisé des représentations pour ces constructeurs. De même au moment des fêtes de la moisson pour les paysans. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Paul Blanchart, sur le *Théâtre pour la Jeunesse*.

EXPOSE DE M. PAUL BLANCHART

Mesdames, Messieurs,

Nous allons aborder la question du théâtre de jeunesse. C'est une question qui semble soulever un vif intérêt, puisque déjà, samedi, lorsqu'elle fut évoquée de manière accidentelle dans cette assemblée, une discussion s'engagea. J'ai préféré qu'elle fût remise à cet après-midi, puisque nous devons aborder le fond même de la question.

J'ai eu également la preuve de l'intérêt que représente cette question en recevant de nombre de nos délégués, ces dernières semaines, des tableaux de la saison théâtrale écoulée dans les grandes villes d'Europe et même outre-Atlantique et, dans tous ces résumés, il était question des théâtres d'enfants dans une large mesure. Je crois donc que nous sommes sur un terrain vraiment d'intérêt international, comme il convient pour notre Congrès.

Il est bien entendu que nous laissons de côté, dans les idées que nous allons échanger, les représentations dites classiques, qui ont été chez nous fort abondantes ces dernières années, et nous nous occupons des représentations consacrées spécialement à l'enfance et à la jeunesse.

Ce problème des théâtres pour l'enfant présente, à mon sens, une difficulté initiale. Lorsqu'on s'adresse à un auditoire qui peut aller de six ou sept ans jusqu'aux environs de la quinzième année, il est évident que l'on n'a pas devant soi un auditoire homogène, car, à cet âge, deux ou trois années apportent une modification considérable de sensibilité, d'intelligence, de raisonnement. Et il est bien difficile de trouver une pièce susceptible de satisfaire à cet espace d'évolution qui s'échelonne sur sept ou huit années d'âge. Il y a donc là un premier danger ou une première difficulté à résoudre.

Il est évident que des raisons multiples militent en faveur du développement du théâtre d'enfants. Puisque nous sommes très pressés par le temps, je ne m'attarderai pas sur ces raisons qui sont présentes à l'esprit de chacun de nous : l'utilisation des loisirs par un divertissement éducatif ; la culture du goût littéraire, musical,

pictural ; l'initiation aux arts ; la culture de la sensibilité. Mais il me semble qu'il y a pour nous, gens de théâtre, une raison qui domine toutes les autres pour encourager le développement du théâtre pour l'enfant ; car, en regard des raisons qui concernent l'enfant lui-même, il y a une raison primordiale qui regarde le théâtre et qui a pour nous un intérêt... je dirai : égoïste... On a constaté, à maintes reprises, que, dans beaucoup de théâtres d'aujourd'hui, la majorité des spectateurs ont dépassé la quarantaine. Il y a tout un public qui a grandi dans une époque de sport, de cinéma, de vie sociale troublée et compliquée, et ce jeune public s'est trouvé détourné du théâtre. Il y a beaucoup de jeunes gens qui n'ont pas assisté, ou à peine assisté, à des représentations théâtrales. Or, on étudie l'évolution du théâtre bien souvent en fonction des auteurs, des acteurs, des directeurs, des metteurs en scène, mais il faut tout de même tenir compte de cet élément capital qu'est le public. Élément, certes, bien difficile à manier, divers, multiple, fuyant, ondoyant ! Ce public, on a besoin de l'éduquer, de le former, de le renouveler ; et je considère que les théâtres d'enfants ont justement un premier rôle à remplir, en révélant à l'enfant ce qu'est le théâtre, en lui faisant goûter le plaisir théâtral, en lui faisant prendre pour plus tard le chemin des salles de spectacle.

Il y a donc là une raison qui, je le répète, pour nous, gens de théâtre, est une raison d'importance première. Il faut contribuer à renouveler constamment notre public.

Du reste, le terrain est tout préparé. L'enfant, en général, adore le théâtre. Il porte en lui un instinct de théâtre étonnamment développé. Ce n'est pas sans raison, dans notre langue française tout au moins, qu'un seul verbe désigne le divertissement de l'enfant et le métier du comédien : jouer. L'enfant est un metteur en scène d'imagination prodigieuse et, se moquant de toutes les difficultés techniques qu'il convient de vaincre, il réalise, sur le théâtre de son esprit, des mises en scène tout à fait extraordinaires, puisqu'un tapis y peut devenir un océan, et une chaise un vaisseau qui traverse des milliers de kilomètres.

On a donc, lorsqu'on s'adresse à l'enfant, un des plus admirables terrains théâtraux qui se puissent présenter. Il interprète le plus souvent la vie comme une comédie. Lorsque, l'autre jour, M. le Ministre Jean Zay, dans le discours si brillant et si émouvant qu'il prononça pour l'inauguration de notre Congrès, évoquait cette pièce en quelque sorte symbolique, *L'Illusion Comique* (qui a été le divertissement comique, et presque magique, de l'un de nos plus grands auteurs tragiques), il touchait au cœur même du problème théâtral. Et je crois bien que ce problème se pose d'une manière particulièrement aiguë chez l'enfant, qui est le maître de toutes les imaginations, de toutes les illusions, qui est prodigieux magicien de théâtre !

Donc, puisque ce terrain est pour nous favorable et privilégié, il peut arriver que l'on soit enclin à en user sans assez de discernement, sans utiliser certaines de ses capacités dans une direction déterminée, je veux dire dans une direction éducative, étant entendu que le théâtre d'enfants doit remplir une mission d'éducation. Je ne dis pas prolonger l'école, tenter un enseignement scolaire ou post-scolaire, mais réaliser une culture du goût et de la sensibilité, éducation dissimulée sous le masque du divertissement. Voilà quels sont les buts du théâtre d'enfants.

Il est certain que cet instinct du théâtre, qui habite l'enfant, le pousse également volontiers à monter sur les planches. L'enfant adore devenir un petit comédien. Et, si j'ose dire, le cabotin qui sommeille en lui éprouve une joie intense à pouvoir se déployer, ne fût-ce que devant un public familial restreint. Combien sa joie est décuplée quand il s'agit d'un véritable public !

Et je crois bien, Mesdames et Messieurs, que nous touchons, au point où je suis parvenu de mon exposé, à l'un des problèmes essentiels du théâtre d'enfants, l'un des problèmes qui divisent même ceux qui s'occupent de théâtres d'enfants, problème que je ne veux pas résoudre, parce que nous ne sommes pas ici pour le trancher d'une manière définitive, mais problème que je soumetts à votre appréciation, à vos réflexions.

Pour certains, le théâtre d'enfants, la pièce pour enfants est une pièce où l'enfant doit tenir un rôle d'acteur primordial. Pour d'autres, il est admis que dans le théâtre dit d'enfants, l'enfant doit être non pas sur la scène, sinon d'une manière tout à fait exceptionnelle, mais dans son fauteuil de spectateur.

Encore une fois, je ne veux pas trancher ce problème qui est complexe, grave, qui peut prêter à des polémiques, à des discussions presque infinies. Je vous dirai tout simplement mon sentiment, sans avoir la prétention de détenir la vérité en aucune manière. A mon sens, le théâtre d'enfants le plus fructueux est celui où l'enfant est dans le fauteuil de spectateur et non pas sur la scène en tant qu'acteur. (*Applaudissements.*)

J'ajoute que j'éprouve personnellement une sorte de gêne physique (comparable à celle que j'éprouve au music-hall lorsque certains numéros sont basés sur des difformités anatomiques, sur des spécimens de tératologie physiologique), j'éprouve cette même gêne, instinctive et physique, lorsque je vois sur une scène des Maurice Chevalier en herbe ou des pseudo Joséphine Baker de six ou sept ans. J'estime que l'enfant doit être... je ne dirai pas respecté, parce que le mot serait trop gros et outrepasserait ma pensée, mais j'estime que l'enfant ne doit pas être poussé vers ses instincts cabotins qui justement sont en lui.

Remarquez, du reste, que je ne blâme pas du tout l'enfant qui est sur scène. Et en allant même au fond de ce problème, je crois qu'il faut parler non point des enfants eux-mêmes, ni des auteurs de pièces pour enfants, ni des directeurs de théâtres d'enfants ; je crois qu'il faut parler surtout de cette espèce humaine terrible que sont les parents des petits enfants acteurs. (*Applaudissements.*)

J'ai eu, certes, l'occasion de voir des parents qui étaient d'excellents parents d'enfants acteurs. Il y a actuellement une charmante comédienne au théâtre de l'Odéon, l'une des plus jeunes pensionnaires de Paul Abram, qui a grandi, il y a quelques années, sur un théâtre d'enfants, où elle a obtenu des succès personnels tout à fait retentissants. Elle avait — je ne la connais pas personnellement, mais j'ai eu des échos assez précis — une mère tout à fait admirable, qui a su conduire son éducation et sa carrière. Par contre, j'ai eu l'occasion de voir des parents pour qui l'enfant acteur était une manière de petit phénomène que l'on exploite en lui faisant rendre le plus possible, jusqu'à être exploité, en quelque sorte, par son père qui était son impresario à travers l'Europe ; et cela, évidemment, n'a pas nui à sa carrière exceptionnelle !... Mais enfin, pour ma part, je déplore que certains parents voient dans l'enfant-acteur une sorte d'objet qu'il convient de monnayer, sans tenir compte ni de son éducation, ni de sa santé, ni de sa fatigue, et surtout de la fatigue causée par les tournées. Nous savons ce que sont les tournées pour les acteurs adultes : quelque chose de terrible, de décevant, d'exténuant dans la plupart des cas. Pour l'enfant, c'est encore plus grave.

Je ne m'arrête pas aux autres raisons que l'on a évoquées parfois, raisons de moralité ou d'immoralité. Celles-là n'ont pour moi qu'une importance tout à fait secondaire, car « l'immoralité du théâtre », c'est une formule que l'on emploie chez les gens qui ne savent pas ce que c'est que le théâtre. Quand il y a un enfant

dans une pièce jouée par de vrais acteurs, il est, au contraire, choyé, adoré, soigné ; c'est le petit roi de la maison. Je parle donc uniquement de raisons de santé, de santé physiologique et de santé intellectuelle, qui me paraissent capitales.

Un autre problème d'ordre général se pose qui est celui-ci (et nous abordons maintenant le plan technique et esthétique) : il faut offrir à l'enfant du divertissement, c'est-à-dire du comique. Or, l'on sait que le comique est une des matières les plus difficiles à manier sur la scène. Faire du comique sans tomber dans l'extrême burlesque ou dans la bassesse, cela n'est, en vérité, le trésor que des très grands auteurs. Il y a donc là un domaine qui exige, de la part des auteurs qui travaillent pour les enfants, infiniment de talent et de maîtrise.

Je crois que l'enfant est extrêmement sensible, quoi qu'on en dise, à la poésie et pas seulement au comique. J'ai eu l'occasion, cet hiver, d'entendre un spectacle qui était produit par un théâtre dont je dirai tout à l'heure le nom, spectacle dont le principal personnage était un éléphant ; on était en plein merveilleux, en pleine irréalité. A un certain moment, cet éléphant exilé songeait à son Afrique natale ; on évoquait l'atmosphère de l'Afrique par ce moyen musical étonnant que sont les Ondes Martenot ; il y avait là une atmosphère irréelle, magique, poétique. Eh bien ! les enfants étaient à cet instant beaucoup plus pris, beaucoup plus secoués, beaucoup plus attentifs, que même dans les moments strictement comiques du spectacle. Donc, je crois que le théâtre pour l'enfant peut et doit aussi servir à cultiver le sens de la poésie, en adaptant à notre société moderne, ce qui fut le merveilleux d'autrefois.

Il me reste maintenant à vous tracer un petit tableau très sommaire de ce qui existe chez nous en tant que théâtres d'enfants.

L'ancêtre de nos théâtres d'enfants, c'est « Le Théâtre du Petit Monde », au titre tout à fait expressif. Il a été fondé par Pierre Humble, il y a dix-huit ans ; le nombre des représentations qu'il a données est considérable et jamais la faveur du public ne s'est démentie pour son effort. Le répertoire a été puisé dans des pièces qui avaient pour protagonistes des personnages faisant la joie des enfants, comme Bécassine, ou des personnages de la Bibliothèque Rose que nous avons lue autrefois, quand nous étions jeunes, et qui reste encore intéressante pour les enfants d'aujourd'hui. Il y a eu des opérettes, et certaines ont même dépassé le cadre précis du théâtre d'enfants. Je citerai, par exemple, une opérette de notre ami Victor Larbey, qui s'appelait « *Le Petit Aiglon* », sorte de fantaisie historique tout à fait charmante, l'un des triomphes du Théâtre du Petit Monde.

Comme le succès oblige et amène inévitablement des envieux et des imitateurs, il y a eu autour du Petit Monde d'autres scènes d'enfants qui ont essayé de le copier. Je ne les citerai pas. Leur vie a été éphémère dans la plupart des cas.

Mais d'autres Compagnies ont essayé de vivre sur des bases différentes et avec d'autres conceptions artistiques. Notamment, le « Théâtre Scaramouche », d'Henriette Pascari, qui donne présentement une série de représentations à la Comédie des Champs-Élysées. Son programme comprend actuellement une transposition par Charles Vildrac (et c'est une œuvre bien digne d'un poète, et d'un grand poète que de se pencher sur le divertissement de l'enfance) de deux comédies d'autrefois : *le Médecin Volant*, l'une des premières farces de Molière, et *l'Ours et le Pacha*, une fantaisie-bouffe de Scribe extrêmement amusante, qui est jouée avec beau-

coup d'entrain, de rythme et de mouvement. Henriette Pascal, donnant élan à son instinct d'actrice et d'artiste a essayé de mettre également à la scène *les Enfantines*, de Moussorgsky, sous forme de tableaux mimés, tandis qu'on chante les morceaux. C'est là, je crois, un divertissement qui touche plus parents qu'enfants. Mais les enfants y sont tout de même sensibles, à cause précisément de cette poésie qu'ils éprouvent sans même la comprendre.

J'indiquerai un autre effort également intéressant : celui du Théâtre de l'Oncle Sébastien. Si tout à l'heure Edouard Champion, qui était dans cette salle (mais que je n'aperçois plus) n'avait pas évoqué d'une phrase l'effort des « Comédiens Routiers » au point de vue du théâtre populaire, je l'aurais fait moi-même maintenant. Or, le Théâtre des Comédiens Routiers a engendré le Théâtre de l'Oncle Sébastien qui présente des spectacles avec des personnages assez souvent identiques, comme les anciens types de la Comedia Dell'Arte. Une très grande place y est faite à la musique et à la plastique. Léon Chancerel est d'ailleurs élève et disciple de Jacques Copeau. C'est au Théâtre de l'Oncle Sébastien et à la comédie *Une Aventure de Babar* (Babar est un bien sympathique éléphant), que j'empruntais, il y a quelques minutes, l'exemple que je vous ai cité sur l'enfant et son sens de la poésie.

Par ailleurs, un projet de Théâtre de Jeunesse a été étudié de manière très précise par Mme Paule Rolle. Il s'agit là d'un théâtre plus spécifiquement éducatif, destiné, en quelque sorte, à rendre l'histoire littéraire tangible sous la forme de pièces attrayantes et divertissantes. Je ne veux pas m'attarder sur ce projet, puisqu'il n'est pas encore réalisé ; mais je puis vous affirmer qu'il est conçu avec infiniment d'ingéniosité et de goût.

Enfin, Edouard Beaudu avait fondé, il y a quelques années, « La Boîte à Joujoux » qui était un charmant et adorable music-hall d'enfants, le music-hall lui paraissant l'une des formes les plus propres à faire revivre, justement, le merveilleux dans la société contemporaine (1).

Je n'ajouterai maintenant qu'un mot pour dire que notre radio fait également une grande consommation de théâtre d'enfants et d'auditions pour la jeunesse. Pour ajouter aussi que l'on a tenté de faire des concerts d'enfants, où on leur explique la musique, où on les initie à la musique : je songe en ce moment au « Musée Musical » d'Alice Sauvrezis. Et j'aurai fait ainsi, en termes très rapides et très incomplets (je regrette d'être tellement pressé par le temps !) un tableau de ce qui a été tenté et réussi chez nous pour appliquer dans la pratique certaines idées qui nous sont particulièrement chères. (*Applaudissements*).

M. LE PRÉSIDENT. — Après cette très belle communication, dont je tiens à féliciter notre ami Paul Blanchart, nous sommes obligés de suspendre la séance pour nous rendre à l'invitation de la Ville de Paris.

La séance est levée à 17 h. 15.

Séance du Mardi matin 8 Juin 1937

à 10 heures

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 10 heures.

M. le Président. — Comme nous n'avons pas pu terminer hier la partie du débat qui concerne le théâtre pour la jeunesse, je vais redonner la parole aux orateurs qui avaient à achever leur exposé ou à le faire, mais en les priant d'être encore plus concis qu'ils ne

l'avaient prévu, car il reste tout le programme d'aujourd'hui à liquider et nous ne voudrions pas nous mettre en retard pour demain.

Je donne la parole à M. Paul Blanchart.

M. Paul Blanchart. — Mesdames, Messieurs. Hier, mon exposé s'est trouvé coupé par la nécessité de partir à l'Hôtel de Ville. Je n'ai aucunement l'intention de le reprendre ce matin et veux laisser toute la place au débat. Je tiens simplement à ajouter une précision relative à la part que les théâtres d'enfants vont tenir dans les manifestations de notre Exposition.

Dès le 1^{er} juillet, M. Pierre Humble, Directeur du « Théâtre du Petit Monde », présentera, au grand Théâtre des Champs-Élysées, un spectacle qui s'appelle « Les Belles Images de France » et qui est, si je puis dire, un spectacle de la Société Universelle du Théâtre, en ce sens que la pièce a été écrite par notre ami Paul Gsell, avec la collaboration d'André Mauprey pour la partie musicale et chantée, et que notre ami Simon Lissim a dessiné la maquette des décors.

Par ailleurs, le Théâtre Scaramouche, dont j'ai indiqué l'effort, donne actuellement des représentations à la Comédie des Champs-Élysées, en matinée du jeudi et du dimanche.

Quant au Théâtre de l'Oncle Sébastien, il fonctionnera, d'ici quelques semaines, dans l'Annexe de l'Exposition du boulevard Kellermann, dans le XIII^e arrondissement. Il y aura là un centre dramatique de jeunesse, où l'on se livrera à un certain nombre d'expériences du plus vif intérêt. Les Comédiens Routiers y seront chez eux. En attendant, l'Oncle Sébastien joue au Cours la Reine, dans la section consacrée à l'Enfance.

Telles sont les seules brèves indications que je voulais ajouter.

M. Pierre Humble. — Mesdames, Messieurs, je prendrai d'une façon très concise la parole pour dire que le Théâtre du Petit Monde, que je représente ici, a eu comme satisfaction sa longue durée, car je crois qu'il n'y a pas d'exemple aussi continu et aussi important (18 ans) d'exercice du petit théâtre, du Théâtre du Petit Monde, sous la même direction. Ce que j'ai recherché, depuis la création du Petit Monde, c'est un répertoire. Nous nous sommes aperçus, à l'expérience, que seules les pièces qui sont inspirées de contes, d'ouvrages célèbres parmi les enfants ont quelques chances de réussir. C'est ainsi que j'ai mis au théâtre : les contes de Perrault, les romans de la comtesse de Ségur et quelques grands sujets comme Lilliput ou le Baron de Crac, sujets tout à fait internationaux.

Je considère qu'à l'occasion de ce congrès, il serait utile que tous ceux qui s'intéressent au Théâtre d'Enfants puissent tenir une petite audience particulière, pour ne pas retarder les débats surchargés. Je voudrais dire que je me tiens à la disposition de tous les représentants de toutes les nations réunies au congrès pour tenir une sorte de petite réunion privée pour étudier cette question du Théâtre d'Enfants qui est tout à fait primordiale. J'ai appris, par le délégué de l'Égypte et par Mme la Déléguée de Roumanie, qu'il n'y avait pas en réalité de théâtres d'enfants sérieusement établis dans les autres nations. Par contre, je sais qu'en Russie, on a fait un effort considérable. Je crois qu'il serait absolument nécessaire que nous puissions nous réunir, échanger des idées et peut-être échanger des pièces.

Quant à la question qui a fait l'objet du premier exposé de M. Paul Blanchart, permettez-moi de ne pas y revenir de façon importante. Je crois qu'il est un peu hors du cadre de la S.U.D.T. de parler de l'emploi ou du non-emploi des enfants au théâtre. Les enfants au théâtre, ça représente un grand danger au point de vue éducatif et au point de vue sentimental, car souvent on se trouve en face de parents qui cherchent à

exploiter le talent de leurs enfants. Cela, c'est une chose odieuse, contre laquelle je m'élève. Mais il est indispensable aussi, quand on joue une pièce qui s'appelle « Le Petit Poucet » ou « Les Malheurs de Sophie » qu'on emploie des enfants au théâtre, car on ne peut pas faire tenir le rôle du Chaperon Rouge ou du Petit Poucet ou de Sophie par des jeunes filles ou des jeunes gens. Or, ce répertoire est indispensable à la satisfaction des enfants. Donc, l'emploi des enfants est nécessaire, mais il doit être limité, surveillé de façon particulière.

Je ne crois pas non plus qu'il soit dans les intentions de quiconque ici d'empêcher les enfants d'apprendre la danse à partir de six ou sept ans. Ce serait supprimer les corps de ballet. Moi, je n'emploie les enfants que comme danseuses, sauf lorsque, dans une pièce, l'emploi d'un ou deux enfants est nécessaire ; mais tous les autres rôles sont tenus par des adultes.

Voilà ce que je voulais dire ; mais tout cela me semble un peu en dehors du débat. Je répète donc : que tous ceux que la question intéresse veuillent bien s'inscrire et nous ferons une petite réunion dans laquelle nous pourrions étudier de façon très sérieuse et très poussée cette question. Je viens de recevoir une lettre de la mission scolaire d'Egypte qui me demande des renseignements ; d'autres peuvent avoir le même désir, je me tiens à leur disposition. (*Applaudissements*).

M. le Président. — Je ne peux qu'appuyer la proposition de Pierre Humble. Il serait, en effet, très intéressant, je crois, que ceux d'entre vous que la question concerne de plus près se réunissent dans une autre salle, et cela nous permettrait, si vos travaux aboutissent à une conclusion commune, d'avoir, en deux mots, votre sentiment.

Un point sur lequel également nous serions heureux d'avoir votre sentiment, parce que la question a été soulevée par Blanchart et qu'elle intéresse plusieurs d'entre nous, c'est la démarcation que votre expérience, qui est très longue, vous permet de faire entre le théâtre d'enfants et le théâtre pour adolescents. Nous nous sommes un peu préoccupés du problème. Qu'est-ce qu'il vous en pensez ?

M. Pierre Humble. — C'est tout à fait différent. Je considère que la question que comporte le théâtre pour adolescents est encore plus difficile que la question que j'ai entreprise. Chancereau, avec son Théâtre de l'Oncle Sébastien, Henriette Pascal, dont on a parlé aussi, ont tendance à s'occuper beaucoup plus des cadets que des enfants ; c'est un public extrêmement fuyant. D'abord, on ne reste pas longtemps cadet, deux ou trois ans, tandis qu'on reste plus longtemps enfant. Et l'amour-propre de ces jeunes gens et jeunes filles est assez chatouilleux. Quand on donne des choses trop enfantines, ils disent que ça ne les intéresse pas. Quand c'est trop sérieux, ils ne viennent pas, car ils prétendent ne pas être éduqués autrement que par les classiques de la Comédie-Française ou de l'Odéon. C'est une chose que je connais moins bien, car j'y ai toujours échoué.

M. le Président. — Nous aimerions que votre petite Commission étudiât le problème.

M. Pierre Humble. — La question que je connais beaucoup mieux, c'est la question de l'enfant. Une question qui pourra être mise à l'ordre du jour par nous, c'est la question de l'enseignement social des enfants. Il y a le spectacle moral pour enfants ; c'est facile : punir le voleur, récompenser le bon. C'est ce que nous faisons. Mais introduire une notion sociale dans l'esprit des enfants, c'est une question très délicate et pour laquelle nous aurions besoin de réfléchir tous ensemble.

M. le Président donne la parole à M. HERTERICH (Autriche).

THEATRE POUR LA JEUNESSE

par M. le Conseiller Franz Herterich (Autriche)

Nous devons d'abord constater qu'après la guerre on a attaché une certaine attention à la fréquentation du théâtre par la jeunesse dans beaucoup d'Etats d'Europe et aussi d'Amérique. Pourquoi ? Premièrement par intérêt politique, deuxièmement par intérêt artistique, et troisièmement par intérêt économique. En quoi consiste l'intérêt politique ? Nous savons que l'âme de la jeunesse seule est susceptible d'être facilement formée pour une nouvelle idée politique, pour une conception religieuse croyante. En conséquence, il est naturel que des hommes d'Etat et des politiciens de parti essaient tout pour enseigner leur programme d'Etat ou de parti à la jeunesse. Le Théâtre, avec un répertoire correspondant, leur semble une aide précieuse, peut-être pas toujours pour la propagande directe de leur propre forme d'Etat, mais pour écarter d'autres influences politiques indésirées et pour la création d'un jeune esprit capable de s'enthousiasmer, pour le relèvement des sentiments moraux et nationaux.

La deuxième raison en faveur d'une forte organisation du Théâtre pour la jeunesse est purement artistique-pédagogique.

L'accroissement actuel des goûts sportifs dérange profondément notre vie culturelle. Nous devons créer un contre-poids, la passion de l'art, pour ne pas voir apparaître dans l'avenir une masse d'hommes trop superficielle, qui consacrerait ses récréations d'un côté au Sport et de l'autre côté au Cinéma et à la T.S.F. Dans dix ou vingt ans, notre jeunesse sera appelée à propager et à continuer nos trésors intellectuels que nous avons créés et acquis par une culture âgée de plusieurs siècles ; c'est-à-dire des trésors intellectuels qui sont nécessaires comme contre-poids aux soucis matériels, économiques et même politiques. Et ce ne sont que les biens intellectuels qui peuvent nous protéger contre une platitude et une décadence réelle. Ce sont ces biens qui sont appelés à maintenir la prépondérance de l'Europe au moins au point de vue culturel, prépondérance qu'elle semble perdre au point de vue économique.

Et, pour cette raison, il faut livrer ces biens aux jeunes gens comme héritiers et porteurs futurs de la culture d'Europe. Il faut que ce soit non seulement le patrimoine de classe aisée, mais aussi celui des pauvres. Car nous avons mille exemples du fait que c'est justement du peuple que se sont élevés des créateurs précieux et pleins de force. C'est donc à eux qu'on doit rendre le théâtre accessible au bon moment.

La troisième raison, la raison théâtre-économique, rentre dans le même ordre d'idées que la deuxième. Où les directeurs de théâtres prendront-ils le public si la politique, le cinéma, la T.S.F. et le sport le leur arrachent ?

Si nous autres directeurs, metteurs en scène, artistes et chanteurs, nous autres auteurs dramatiques et compositeurs, voulons avoir à l'avenir un public de théâtre assez important pour pouvoir vivre de notre métier théâtral, même modestement, nous devons habituer l'enfance et la jeunesse à la fréquentation des théâtres. Celui qui, dans sa jeunesse, n'a pas découvert l'amour du théâtre, sera perdu à tout jamais pour le Théâtre. Les abonnements, les communes théâtrales et les autres organisations pour le public ne serviront à rien et le théâtre ne pourra pas se relever de sa crise actuelle.

Ce sont ces considérations qui ont mené à une propagande plus intensive en faveur du Théâtre pour la jeunesse.

Mais ce n'est pas si simple de construire un Théâtre pour la jeunesse ; car nous ne devons pas oublier qu'il y a une différence énorme entre les facultés de conception d'un enfant de huit ans et d'un étudiant de dix-sept.

Donc il faut un triple répertoire, pour les enfants de 6-11 ans, pour les élèves de 12-16 ans et pour ceux de 16-20 ans. Pour cela, on doit demander le concours des parents et des professeurs. Si cette fréquentation du théâtre était obligatoire, il serait facile d'amener au Théâtre deux ou trois fois par an les 200.000 élèves de la capitale, et on pourrait même louer exprès un théâtre pour ce but. Mais si la fréquentation du théâtre reste facultative, le travail d'organisation est beaucoup plus difficile pour amener seulement 20 % des élèves au théâtre. Cela est pourtant une nécessité indiscutable pour l'existence de notre art théâtral actuel. Il s'agit donc de vouloir.

En Autriche nous avons depuis 5 ans une organisation de ce genre, surtout pour des matinées classiques au Burgtheater. Pour la jeunesse moins aisée, il y a des matinées dans des théâtres privés, dont les pièces sont apprises exprès pour ces représentations et sont répétées quatre ou cinq fois. Les prix d'entrées sont de 50 groschen à 1.50 schillings. Dans chaque école il y a un professeur qui se charge de la distribution des billets et de l'encaissement. Les directeurs de théâtre se chargent de l'organisation à titre purement honorifique. La subvention de l'Etat est de 5.000 schillings. Il y a à peu près 40 représentations dans chaque saison, et on distribue à peu près 60.000 billets, parmi lesquels sont au moins 5.000 billets pour les élèves pauvres. Si on ajoute les 30.000 places pour les matinées réservées aux élèves au Burgtheater, on distribue à peu près 90.000 billets, c'est-à-dire que 20 à 30.000 jeunes gens sont gagnés pour le théâtre. Cela me semble d'un grand intérêt artistique et économique pour la valeur future du théâtre, pour l'Etat et pour le contact international avec la littérature mondiale comme lien entre les peuples. (*Applaudissements.*)

M. Max MAUREY. — Je crois qu'il est, en effet, très souhaitable qu'on augmente le nombre des théâtres pour la jeunesse. C'est un système éducatif qui peut donner d'excellents résultats. Notamment, dans les lycées, c'est une excellente façon de faire connaître les classiques à la jeunesse.

Seulement, si je considère le théâtre pour enfants comme une chose excellente, personnellement j'estime que « le Théâtre d'enfants », c'est-à-dire constitué par des troupes d'enfants est une chose mauvaise. C'est une chose mauvaise parce que c'est une exploitation commerciale des choses enfantines, et je ne crois pas que l'éducation de la jeunesse, pour les enfants qui jouent ce soit une bonne chose. Ils apprennent leur rôle et ne prennent pas connaissance des pièces qu'ils devraient interpréter. Ce qui est souhaitable, c'est que dans les lycées, il y ait des troupes de comédiens, de véritables comédiens — ce serait une façon excellente de résorber le chômage — et qu'il y ait un professeur pour expliquer, en quelques mots de causerie, la pièce que l'on va interpréter. Mais je ne crois pas que les théâtres constitués par une troupe d'enfants soient une chose heureuse. D'ailleurs, c'est généralement assommant pour le public des grandes personnes, et pour les enfants ça développe un goût du cabotinage qui peut être très fâcheux.

M. LE PRÉSIDENT. — M. Pierre Humble a parlé de la question, avant votre arrivée, en termes très modérés, en disant que dans bien des cas : Petit Poucet, etc..., il était impossible de se passer des enfants, qu'il fallait donc dans certains cas faire jouer des enfants, mais limiter les cas.

M. Max MAUREY. — Certainement. Moi-même je m'en suis servi. Dans *David Copperfield*, le rôle principal était tenu par un enfant. Bien entendu, quand il s'agit de cas de ce genre...

M. Pierre HUMBLE. — Je suis navré d'être obligé de revenir sur la question. Avant votre arrivée, j'avais

épuisé cette question en disant que moi-même, contrairement à ce que vous semblez supposer par votre petite insinuation discrète, je n'étais pas un directeur de troupe d'enfants.

M. Max MAUREY. — Je ne parle pas de vous.

M. Pierre HUMBLE. — Je n'ai jamais employé de troupes d'enfants. J'ai donné des rôles à des enfants quand c'était nécessaire dans des comédies, pour des rôles qu'on ne peut pas distribuer à de grandes personnes.

M. Max MAUREY. — Je n'ai jamais assisté à une seule de vos représentations. Par conséquent, vous voyez que je ne suis pas qualifié pour en parler.

M. LE PRÉSIDENT. — On a soulevé une question qui est très intéressante. Il est dommage qu'il n'y ait personne ici qui puisse nous parler avec précision d'un effort fait aux Etats-Unis par les Théâtres d'Etudiants, qui ont fait beaucoup pour le renouveau de l'art dramatique aux Etats-Unis.

M. Pierre HUMBLE. — J'ai reçu une dizaine de lettres des théâtres de Philadelphie, Boston, disant qu'ils font de très gros efforts pour la jeunesse ; mais je suis très mal éclairé...

M. LE PRÉSIDENT. — J'aurais bien aimé que quelqu'un pût en parler.

M. Paul BLANCHART. — Nous avons un délégué américain, que j'ai amené au Congrès, qui est à la fois homme de théâtre et professeur à l'Université de Floride. Il pourrait nous donner des indications.

M. MAUREY. — Il nous a remis un rapport sur la question, rapport très intéressant qui sera inséré dans le Bulletin.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est un des aspects les plus féconds de la question.

M. Camille POUPPEY. — Il y a 260 cours universitaires aux Etats-Unis d'Amérique et environ 1.250 cours dans tous les lycées où l'on enseigne l'art dramatique, la littérature dramatique, le décor, l'histoire du costume et du théâtre, et il y a des professeurs qui enseignent l'art de composer une pièce. La jeunesse fréquente les cours, par exemple le cours 17. Pour ce cours, il y a environ 150 à 200 élèves dans les différentes classes, et ces élèves composent des pièces en un acte, parfois en trois actes, sous l'enseignement du professeur. C'est un jury établi qui choisit la meilleure pièce. Cette meilleure pièce est alors montée par les étudiants, et même les décors sont faits par les classes de décors. A chaque semestre ou à chaque trimestre, tous ces étudiants, les jeunes gens et jeunes filles qui suivent les cours, amènent frères, sœurs, amis, et cela constitue, faisant tâche d'huile, un public nouveau qui manque absolument ici chez nous.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est tout à fait exact. J'ai constaté moi-même ces faits l'an dernier. J'ai assisté, en Californie, dans un grand Club, à un spectacle d'amateurs, où tout était fait par les amateurs : la pièce, l'interprétation, la mise en scène, la musique, l'exécution de la musique, et où tout était de premier ordre. C'était un spectacle de la même qualité que nos spectacles parisiens les plus modernes et les plus réussis. Ça se jouait devant un public de province. 1.500 personnes environ ; tout ce monde était au courant et prêt à goûter les raffinements du spectacle. J'ai donc constaté par expérience que les Universités, en développant l'enseignement dramatique, avaient préparé pour les Etats-Unis un public théâtral admirable.

M. Max MAUREY. — En France, nous avons des sociétés théâtrales d'amateurs qui rendent service.

M. LE PRÉSIDENT. — Mais très au-dessous comme classe. Ce sont de modestes spectacles d'amateurs. Il faudrait voir ce que font les gens là-bas !

M. Max MAUREY. — Ils ont comme professeurs les meilleurs auteurs et acteurs. Il y a ici abondance de bons auteurs et d'artistes qui n'ont pas d'emploi ; pourquoi ne pas les employer ? Demandons qu'on les envoie dans les lycées, les casernes...

M. LE PRÉSIDENT. — Il faudrait commencer par les Universités d'abord. Nous pourrions faire de cela l'objet d'un vœu.

M. Max MAUREY. — Pour venir en aide aux acteurs, au lieu de prendre les élèves eux-mêmes, il faudrait prendre les acteurs professionnels.

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois qu'on ne donnera la passion du théâtre aux jeunes gens qu'en faisant d'eux les ouvriers du théâtre. Cela n'en fera pas des déclassés ; j'ai vu en Amérique d'anciens jeunes amateurs de théâtre qui étaient devenus ingénieurs, banquiers, etc., ils étaient enchantés de leurs souvenirs.

M. Pierre HUMBLE. — De même, je dois ajouter que la plupart des enfants qui ont été d'excellents acteurs ne restent pas des acteurs. En général, leur vocation s'éteint à la puberté ; ils deviennent d'excellents ouvriers, ingénieurs, peintres, etc... Je n'ai pas plus de 3 % d'enfants ayant exercé le métier d'artistes de neuf à douze ans et qui soient restés dans le métier. Les autres ont pris une autre voie, et ce qu'on leur a appris n'a nullement nui à leur carrière future ; ce ne sont pas des hommes-cabotins !

M. LE PRÉSIDENT. — Pour dire un mot au sujet de ce que vous venez de dire, Max Maurey, je crois que le danger de faire appel à des chômeurs du métier théâtral, c'est faire appel tout de même à des éléments de deuxième qualité, au lieu de créer l'excitation du théâtre dans une jeunesse qui est très difficile, (c'est l'âge le plus difficile, et qui se dégoûtera du théâtre.

M. Max MAUREY. — En soulevant cette question, je pensais à la campagne virulente que mène l'Union des Artistes, et vous Brémont-Philbée, comme l'Union des Artistes, contre les Théâtres d'Amateurs.

M. BRÉMONT-PHILBÉE. — Pas nous ! L'Union des Artistes et nous, c'est différent.

M. MAUPREY. — Je veux simplement dire à Max Maurey qu'il n'était pas là quand Pierre Humble a proposé la réunion d'une Commission spéciale pour étudier cette question. Puisque le délégué américain n'est pas là aujourd'hui, nous lui demanderons qu'il reprenne le rapport donné pour le Bulletin international, qu'il vienne le lire, et vous aurez tous renseignements concernant les troupes de jeunes gens en Amérique.

En même temps, je demanderai à Paul Gsell de nous donner son rapport sur la Russie où il a été envoyé l'an dernier en mission par M. le ministre de l'Education Nationale pour étudier le théâtre soviétique et en particulier le théâtre pour enfants.

M. Max MAUREY. — En Russie, il y a des théâtres pour enfants, mais jamais joués par des enfants ; les spectacles sont joués par d'excellents comédiens et, pendant l'entr'acte, un professeur vient instruire les enfants de ce qu'ils ont vu. Il n'y a pas de théâtres d'enfants.

M. MAUPREY. — Mon cher Maurey, il y a également des Conservatoires pour enfants, qui jouent publiquement. Je les ai vu jouer *les Fourberies de Scapin*, à Moscou, de façon formidable.

M. Max MAUREY. — Ceux-là, leur carrière est définie. ils continueront le théâtre.

M. LE PRÉSIDENT. — Il y a tout de même des amateurs, des théâtres d'usines.

M. MAUPREY. — Tout cela pourra être dit dans cette Commission et je crois que l'idée de Pierre Humble devra rallier tous les suffrages.

M. le Président donne la parole à M. Zaki Tellimat (Egypte).

THEATRE UNIVERSITAIRE THEATRE DE LA JEUNESSE EGYPTIENNE

par M. Zahi Tellimat,
inspecteur général du Théâtre en Egypte

Le désir des Egyptiens de trouver des réminiscences de leur ancien théâtre pharaonique, d'une part ; leur

enthousiasme à adopter et à assimiler le théâtre moderne, d'après la dramaturgie européenne, d'autre part ; le besoin, par conséquent, de constituer un théâtre nouveau, qui sente son « terroir » égyptien ; se sont exprimés en maintes circonstances.

Une troupe nationale a donc été constituée, subventionnée et dirigée par le Ministère de l'Instruction publique : les circonstances de la constitution de cette troupe et les manifestations de son activité font l'objet d'un article pour le Bulletin, qui sera entre vos mains dans quelques jours.

Voici maintenant quelque chose de plus : le Théâtre universitaire est né.

Jouer la comédie dans les écoles était chose familière chez nous, dans nos écoles secondaires, depuis près de trente ans. Mais c'était un théâtre rudimentaire à tous points de vue : pas de but nettement défini ; pas d'activité continue.

De cette année date un Théâtre universitaire tout autre : sérieux, quant au but proposé ; fructueux, quant aux résultats obtenus.

D'après les suggestions que j'ai soumises au Ministère de l'Instruction publique, et qui ont été approuvées par lui, le but s'est précisé, et l'activité a été dirigée d'après des plans arrêtés.

Etablir une culture esthétique, affiner le goût, aiguïser les sens, faire aimer le beau, tel est le but de notre Théâtre universitaire. Les pièces choisies assurent un enseignement général, en même temps qu'elles « illustrent » la morale, chose indispensable pour des écoliers.

Le plan du travail exige que chaque Ecole secondaire ait son théâtre. Dès cette saison — la première, pourtant — deux scènes modèles se sont constituées, à côté de quelques autres, aux conditions encore défectueuses. Ce théâtre est une sorte de « scène mobile », exécutée d'après un plan très simple, joignant le plateau à la salle, éclairée par des projecteurs assurant un éclairage dont l'intensité est intégrale. Le décor se compose de rideaux et de châssis peints et stylisés suivant les dernières formules de la décoration théâtrale.

Chaque Ecole secondaire a son groupement dramatique, sous la surveillance d'un professeur de l'école qui s'intéresse particulièrement au théâtre. La partie technique, concernant l'enseignement de la diction et la mise en scène, est confiée à un des « Assistants » du Bureau du Théâtre au ministère. Ces « Assistants » sont des gens qualifiés en matière théâtrale.

Le travail comprend trois étapes :

Première étape : enseigner aux élèves les premiers principes de la diction, les « textes » choisis sont les morceaux de récitation indiqués au programme de l'enseignement.

Deuxième étape : cours d'improvisation ayant pour but l'éveil de la sensibilité ;

Troisième étape : étude d'une pièce qui sera montée sur la petite scène au début du troisième trimestre de l'année scolaire.

Ainsi nous assurons aux élèves un enseignement « moyen » de l'art de bien dire, de bien se tenir. En même temps nous inculquons l'amour du théâtre à l'âme des « petits d'homme ».

Dans quelques écoles, les élèves font, de leurs propres mains, les châssis du décor et assurent les « petits services » qui se rattachent à la représentation de leur pièce.

Les représentations sont données dans les Ecoles. Le public se compose des élèves, de leurs familles et de quelques invités de marque : Ministre et Sous-Secrétaire d'Etat.

Une vingtaine de représentations ont été données, à huis clos, cette année, dans les Ecoles. Une troupe, sélectionnée parmi les divers groupements, a donné, en outre, deux représentations à l'Opéra Royal du Caire, pour commémorer : la première, le centenaire de la fondation de la première Ecole secondaire ; la seconde, la

création du premier Ministère de l'Instruction Publique.

Pour encourager cette initiative et pour développer cette culture esthétique nouvelle, des Concours sont projetés pour l'année prochaine. Ils auront les mêmes caractères que les Concours de Culture Physique. Ainsi cette Culture Esthétique chemine côte à côte avec le sport pour former une jeunesse à la fois vigoureuse et intellectuelle. De plus cette Culture, limitée, cette année, aux Ecoles secondaires du Caire, sera répandue, dès l'année prochaine, dans toute l'Egypte et embrassera, peu à peu, toutes les Ecoles égyptiennes des diverses catégories. Une difficulté surgit : trouver des pièces qui servent la morale aussi bien que l'esthétique, et qui répondent à tous les desiderata du Ministère. Pour cela, un concours a été ouvert entre les écrivains égyptiens. Parmi les conditions du concours, figure, en tête de celle-ci : les pièces présentées devront être écrites en « langue littéraire », dont le ministère, veut encourager la diffusion.

Ainsi, les élèves reçoivent facultativement une culture destinée à développer en eux l'amour du Beau et du Bien. Ces élèves formeront ensuite une masse importante du public de théâtre. Ce sera un public fidèle, compréhensif, qui agira inconsciemment pour le bien du théâtre, un élément essentiel qui servira la prospérité du théâtre. Le théâtre, à son tour, agira comme moyen éducatif sur la masse elle-même et élèvera le niveau intellectuel et moral de notre nation.

C'est chez nous le règne de la jeunesse puisque nous avons pour Roi sa gracieuse Majesté Farouk I^{er} qui s'intéresse particulièrement à tout ce qui touche à la jeunesse égyptienne.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous continuons l'ordre du jour d'hier. Je donne la parole à M. Mauret-Lafage, président de la Fédération Générale des Associations des directeurs de spectacles de France sur : *Le théâtre de province*. (Applaudissements).

LE THEATRE DE PROVINCE

par M. Mauret-Lafage

M. MAURET-LAFAGE. — Pour périlleux que soit l'honneur de présenter un rapport consacré à d'aussi graves questions, le Président de la Fédération des Directeurs de Théâtres de Province, va tenter de justifier la confiance que vous avez bien voulu lui témoigner.

Monsieur le Président, je vous remercie d'avoir pensé que je réussirai dans une tâche difficile, grâce au levier de la foi qui soulève des montagnes, grâce à mon amour pour le Théâtre que depuis plus de trente ans je sers avec tout mon dévouement et tout mon cœur. Jamais ma confiance n'a été ébranlée malgré les heures difficiles où s'est parfois manifesté autour de moi le découragement créateur d'indifférence ou de fatalisme paresseux.

On ne peut exercer une profession comme la nôtre si l'on ne s'évertue à lutter contre ces forces destructives qui s'alimentent à la source impure du scepticisme inerte.

Le théâtre a ses destinées marquées au Livre de la gloire éternelle et il puise, par ses racines profondes, une impérissable noblesse dans ses origines millénaires. Nous ne saurions être les dignes continuateurs des ouvriers qui ont perpétué la pensée humaine à travers des siècles d'efforts sublimes, si nous n'étions conscients d'exercer un sacerdoce, nous, les ministres d'un culte dont les divinités veillent avec soin à l'épanouissement de la beauté.

Notre part sera belle dans l'éducation des masses profondes et nous contribuerons à rendre plus éclatant le génie de la race, si nous savons élever son goût pour la musique, le chant, les belles-lettres et si nous parvenons, comme les antiques prêtresses de Vesta, à entretenir la flamme généreuse de l'illusion.

Mais l'effort qui nous est imposé doit s'exercer avec discernement et surtout sans faiblesse.

J'entends parler sans cesse de la Crise du Théâtre et j'enregistre toujours avec amertume les lamentations que, de la façon la plus irritante, les cœurs pusillanimes adressent à la divinité absente : « pleurer, prier, gémir, est également lâche ».

C'est mal servir notre cause que de la croire mauvaise et il est plus malhabile d'entretenir le découragement parmi des troupes démoralisées que de leur faire entendre le « Sursum Corda » dont l'écho vibrant de jeunesse et de foi devrait retentir pour magnifier l'effort inlassable des travailleurs courageux.

Il nous appartient certes de faire un choix judicieux parmi les œuvres qui nous sont offertes, de rechercher celles qui, tout en s'adaptant aux aspirations du public, sont de nature à l'entraîner vers les sommets de l'art sans le lasser. Pour mieux le séduire, il est nécessaire de veiller à l'interprétation de ces œuvres, à leur exécution musicale, d'apporter le plus grand soin à la mise en scène. Rarement le public reste indifférent à un effort sérieux. Que de fois nous avons recueilli avec émotion les marques précieuses d'estime et de reconnaissance qu'il sait prodiguer devant un spectacle présenté dans une harmonie de sons et de couleurs et interprété par des artistes qui avaient su trouver le chemin de son cœur.

Que dirai-je aux auteurs qu'ils ne savent mieux que moi ?... Nous avons la bonne fortune d'avoir ici, M. Jules Romains, un de ceux qui ont le mieux contribué à l'éducation du spectateur ; et je ne vous ferai pas l'injure de vous citer les titres des pièces qu'il a su présenter sur nos grandes scènes, emportant d'emblée les succès les plus flatteurs. Une des raisons essentielles de cet accueil du public, je la vois dans un heureux mélange d'art et de gaieté, où la pensée philosophique est harmonieusement dosée de sel attique, si bien que le spectateur, charmé pendant trois heures, est tout surpris de s'apercevoir qu'il a tiré d'une distraction qu'il n'espérait pas si durable, de rares et de précieux enseignements.

Le Gouvernement en accordant une haute distinction à M. Jules Romains s'est honoré lui-même ; que M. Jules Romains me permette en cette circonstance de lui renouveler, en votre nom, nos vives félicitations.

La gaieté, qualité nationale, ne saurait être écartée de nos préoccupations. Sans elle, la jeunesse se détacherait rapidement de nous, pour aller vers des distractions faciles qui procèdent d'un système entaché de tendances fâcheuses.

Il nous appartient de la grouper autour de nous et d'entretenir son esprit, en distribuant avec prodigalité la magie de nos fictions, sous la forme la plus séduisante. Mais, pour lui inculquer le goût de cette beauté artistique, il est bon d'exercer sa sensibilité dès l'âge le plus tendre et, si ingrate que puisse paraître à un enfant l'étude des premiers éléments de la musique et du chant, les maîtres à qui nous avons confié la direction des notions élémentaires et qui sont conscients de l'intérêt social attaché à leur fonction, doivent imprimer dans le cerveau si malléable de l'enfant, un rudiment artistique dont il conservera toujours l'empreinte.

Je ne voudrais pas chercher ici une mauvaise querelle aux sportifs ; je leur demande seulement de renoncer à toute exclusive. Si respectable que soit leur souci d'amélioration physique de la race, ils doivent considérer avec quelque sympathie un effort qui ne s'exerce pas en concurrence de leurs légitimes préoccupations.

C'est folie de croire qu'il puisse y avoir une rivalité entre l'éducateur du cerveau et celui qui, par des méthodes inspirées de l'eugénique cherche à fortifier le muscle et à développer harmonieusement les lignes du corps.

Les Grecs n'ignoraient pas l'influence du physique sur le moral eux qui avaient uni dans le seul mot de « Kalosagathos » la beauté et la bonté, et les Romains

pensaient fort justement que l'esprit se développe sainement dans un corus robuste ;

Que l'on cesse donc d'opposer l'art théâtral aux exercices du corps !

Mais surtout que l'on cesse de se laisser prendre à la piperie des mots, de subir l'engourdissement des formules définitives. Elles n'ont d'autre résultat que d'assoupir l'esprit et d'entraver la recherche des solutions heureuses ; celui qui se contente de constater sans effort la crise du Théâtre, la concurrence du Cinéma ou de la Radiodiffusion, l'indifférence du public devant les productions essentiellement artistiques, celui-là tend à se laisser dominer par l'adversité. Il est d'autant plus répréhensible que ses fonctions sont plus hautes. Le pilote, conscient de ses responsabilités, ne saurait abandonner la direction de sa barque au moment où les éléments le menacent.

Le Cinéma d'ailleurs a connu deux grandes époques. Celle du muet et celle du parlant. De la première, le théâtre n'eut jamais à souffrir parce que ce genre de spectacle où l'on a disposé de capitaux importants et de moyens publicitaires très perfectionnés, a eu pour résultat de faire sortir le public de plus en plus entraîné par la facilité toujours plus grande d'aborder le spectacle.

Quant au Cinéma parlant, il est apparu à son origine comme un danger mortel pour le théâtre, parce qu'il procède des mêmes méthodes et enferme des possibilités de réalisations beaucoup plus vastes.

La Radiodiffusion, qui a connu presque à sa naissance la prédilection des savants, et a bénéficié de leur ingéniosité parce qu'elle marque un progrès gigantesque, est enfin venue. Tous ont salué son avènement comme le signe de la disparition d'un art désigné aux coups de l'ange exterminateur.

Chacun de nos bons défaitistes expliquait à qui voulait les entendre pourquoi ce pauvre théâtre devait mourir desséché par les ondes hertziennes.

Eh bien ! je ne puis m'empêcher de leur crier avec l'ironie que Corneille ne prodiguait pas et avec beaucoup de joyeux espoir ! « Les gens que vous tuez se portent assez bien ».

La beauté en France aura toujours une armée résolue à la défendre. Les instruments de la victoire sont entre nos mains. S'ils paraissent d'une manipulation délicate, ils n'en sont pas moins d'une efficacité certaine.

Je sais bien que l'attention du pays est sollicitée par la gravité d'une situation économique, dont nul ne songe à se dissimuler les difficultés, mais nous laisserons aux spécialistes le soin de les résoudre. La tourmente passera et le Théâtre retrouvera sa vogue.

Mais il y a des erreurs à éviter. Il faut se débarrasser de cette démagogie théâtrale qui vit des pires concessions au goût mauvais et de la trivialité qu'elle entretient.

Les auteurs doivent comprendre la nécessité impérieuse d'une rénovation artistique s'inspirant des conceptions supérieures de l'esprit, et d'un art renouvelé par l'émotion, la sensibilité du cœur accessible aux joies et aux souffrances de la vie.

Leurs efforts seront plus féconds s'ils savent parler simplement au cœur de la foule en lui exposant les aspects de : « La Comédie au cent actes divers ».

« Dont le Théâtre est l'Univers ».

Les directeurs se réservent le vaste domaine des réalisations pratiques. Ils ont à rechercher les meilleurs moyens de présenter la pensée dans le cadre qui lui convient le mieux. C'est à eux qu'il appartient de créer l'ambiance la plus propice par l'artifice de la mise en scène et de faire vivre un monde dans l'étroit espace qu'ils feront resplendir entre le Jardin et la Cour.

Qu'ils s'inspirent des méthodes du grand Gémier, dont je salue ici la mémoire avec une émotion profonde que partageront tous ceux qui ont assisté aux efforts désintéressés de cet artiste incomparable, de ce directeur aux conceptions si humaines poursuivent sans faiblesse

un idéal d'art international qui fut la dernière pensée de sa vie.

Qu'ils soient unis dans le vaste domaine de solidarité par un effort commun et coordonné, créateur de puissance renovatrice !

Ils obtiendront ainsi des résultats tant auprès du public, heureux de manifester par son empressement la satisfaction qu'il éprouvera de retrouver enfin dans le spectacle son plaisir favori qu'auprès des Pouvoirs organisés qui ne peuvent plus longtemps rester indifférents devant l'injustice dont nous souffrons depuis trop longtemps. Que de fois nous avons élevé une plainte désespérée sans émouvoir leur cœur et sous quels traits sombres nous avons dû décrire nos angoisses devant l'incomparable misère de notre situation !

La Fédération des Directeurs de Spectacles, de Province est née de ce désespoir. La lutte qu'elle a dû poursuivre au milieu d'une désolante indifférence s'est continuée en dépit de cette inertie bureaucratique où viennent se briser impuissantes les plus légitimes revendications.

Ses représentants alertés par d'urgentes nécessités qui les rendaient ingénieux trouvaient des taxes de remplacement dont ils indiquaient naïvement les ressources possibles. Ces ressources étaient sacrifiées par ces ministères à des besoins incessants mais hélas ! sans profit pour nous. L'expérience renouvelée décelait chaque fois la même tendance.

Enfin après des efforts inouïs elle a obtenu un abaissement de la taxe d'Etat qui de 7.70 % est passée à 3.60 % le 20 juin 1920, à 2.50 % en 1930, et à 2 % le 31 mars 1932.

Saluons ces dates qui marquent les étapes d'une lutte désespérée où toutes les énergies ont été mises en action et que ces maigres résultats ont couronnés. Nous ne saurions nous en contenter parce qu'ils sont loin d'être suffisants si l'on veut bien considérer combien sont onéreuses les taxes qui subsistent encore.

Le droit des pauvres s'élève à près de 10 % de la recette. La taxe municipale variable au gré des municipalités ne peut en principe être supérieure à 50 % de la taxe d'Etat, ce qui n'empêche pas que dans certaines villes elle monte arbitrairement à 2.50 %, à 3 % de la recette et que dans d'autres villes, comme Lyon, des taxes supplémentaires viennent en alourdir le poids, avec parfois des taxes sur l'affichage ou sur les timbres d'affiches d'une provenance mystérieuse et d'une application pleine d'imprévu et de fantaisie.

Ce sont là des abus qui doivent disparaître ! Si nous sommes reconnus comme les représentants d'un art qui doit subsister, qu'il nous soit permis de revendiquer la protection des Pouvoirs Publics. Si même on ne veut considérer que le côté commercial de nos entreprises il n'y a pas de raison qui justifie l'outrance des taxes qui nous sont imposées. L'égalité devant l'impôt est une mesure équitable dont nous pouvons réclamer la stricte application.

Et pourquoi nous refuserait-on l'aide de cette merveilleuse source de richesses nouvelles que la vulgarisation de la T.S.F. a fait surgir tout à coup dans le monde ?

La T.S.F. ne doit pas être une ennemie pour nous, mais une alliée à qui, pour subsister, nous pouvons comme la cigale demander quelques grains de sa somptueuse moisson.

Il serait injuste de méconnaître le secours que nous a déjà octroyé cette fourmi ailée richement entretenue par la faveur de l'humanité tout entière dont elle explore les recoins les plus dissimulés grâce à la portée infinie de ses rayons merveilleux.

Au cours de la dernière législature, on a pu prélever une part des trésors qu'elle accumule et distribuer à Paris aux plus nécessiteux des théâtres subventionnés quelques subsides indispensables.

Tout en reconnaissant la portée de ce geste, nous demandons qu'il ait dans un avenir prochain une ampleur

telle que la manne soit assez abondante pour éviter aux régions les moins favorisées et aux établissements les plus atteints une déchéance imminente.

Ce que les municipalités, gênées par le fléau du chômage et par les besoins de l'édilité, ne peuvent plus faire, la T.S.F. peut le compenser par l'octroi de subventions. Le théâtre reconnaissant alimentera en retour le répertoire des postes de diffusion.

Il n'est pas possible que des demandes aussi modestes ne soient pas agréées et que les hommes qui nous gouvernent ne se décident pas enfin à rendre possible la tâche de vulgarisation artistique à laquelle nous serions si heureux de consacrer tous les instants de notre vie active. A eux de décider enfin si la vie reprend ou si nous sommes condamnés à poursuivre sans espoir notre marche lente dans le désert stérile.

La province, plus éloignée des sources où les théâtres de Paris peuvent parfois se rafraîchir, se trouve dans une situation difficile et sa tâche est plus lourde.

Elle peut prendre cependant cette sorte d'initiative qu'on a coutume d'appeler la décentralisation.

Chaque région de la France a son génie particulier, et des talents faciles à découvrir sommeillent dans une inaction douloureuse parce que les rayons de Paris ne viennent pas jusqu'à eux.

On pourrait cependant repérer des forces qui ne demandent qu'à s'épanouir. Il suffirait pour cela que les municipalités, d'accord avec les directeurs de théâtres, donnent des représentations d'œuvres régionales. Nous avons obtenu parfois de gros succès avec des Auteurs locaux.

Le Grand Théâtre de Bordeaux a créé avec le plus vif succès la pièce *Perkain le Basque* et cette œuvre du plus grand mérite a été transportée à l'Opéra avec le même succès. Si une collaboration plus étroite unissait de grandes villes de Province, comme Toulouse et Marseille, la pièce y aurait certainement connu un accueil aussi flatteur.

L'Allemagne et l'Italie nous ont depuis longtemps dépassés dans cette voie en créant des subventions spéciales pour les grandes scènes régionales qu'elles aident par une active propagande.

Nous aurions beaucoup à gagner en suivant de tels exemples. Le théâtre de Province pourrait jeter sur le pays des rayons plus éclatants où Paris puiserait une chaleur et une clarté qui lui sont refusées.

Nous n'avons pas hésité à Bordeaux à prendre une autre initiative et nous n'avons qu'à nous louer des résultats surprenants que nous avons obtenus. Je veux parler des matinées classiques du jeudi. Grâce à l'appui sans réserves de la municipalité, nous avons réussi à grouper la jeunesse dans une fervente admiration de nos grands classiques, interprétés par des artistes choisis parmi les plus éminents.

Permettez-moi de vous conseiller une pareille tentative. Elle constitue un excellent élément de réussite dans le plan que nous avons tracé et qui repose en partie sur le concours des jeunes que nous voudrions voir venir à nous avec l'élan enthousiaste qui est le plus aimable privilège de l'adolescence.

Certes ce concours, pour essentiel qu'il puisse être, ne nous suffit pas et c'est à l'union totale de tous les cœurs que je viens vous convier.

C'est au nom de l'Union que je me permets de m'adresser au delà des limites corporatives de ce Congrès à tous ceux qui sentent en eux la force d'aimer. Qu'ils soient auteurs, éditeurs, directeurs ou artistes, tous ont, en dehors des intérêts qu'ils ne peuvent négliger, une mission à accomplir.

Ils l'accompliront s'ils ont au cœur un idéal artistique, une foi profonde, une confiance illimitée.

Ils l'accompliront s'ils sont unis dans l'amour du théâtre, s'ils sont résolus à défendre les abords du tem-

ple contre les mauvais marchands, et enfin si cette union disciplinée forme un rempart inexpugnable autour de la Confédération Nationale du Spectacle de France, ce monument de solidarité que nous avons voulu créer pour embrasser dans un grand geste de fraternité tous les cœurs attachés au spectacle de France.

Aucun de nous ne se dissimule les dangers qui nous entourent, les obstacles qui se dressent, les difficultés qui hérissent le chemin.

Mais nous n'ignorons pas non plus qu'il s'agit de défendre la pensée et de montrer au monde le visage lumineux de la France tourné vers le progrès, de la France auréolée d'enthousiasme qui a toujours précédé le monde ébloui de sa beauté, de la France reine des nations par son passé intellectuel et dont l'avenir splendide est entre les mains frêles encore de la génération qui monte lentement vers le sommet sublime où brille d'un éclat triomphant la lumière de son destin glorieux. (*Applaudissements*).

LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole sur le même sujet à M. l'Intendant Général Walleck.

LE THEATRE EN PROVINCE

par M. Walleck (Allemagne)

En Allemagne, il y a actuellement 211 théâtres, dont 9 théâtres du Reich, 25 théâtres d'Etat, 105 théâtres municipaux, 30 théâtres d'utilité générale et 42 théâtres privés. Dans ce total, nous comptons 15 scènes réservées exclusivement à l'Opéra, alors que 100 théâtres donnent à part le drame, des opéras, des opérettes et des représentations de danses ; le reste ne présente que des œuvres dramatiques. Il faut ajouter à ce chiffre 40 théâtres ambulants comptant environ 100 compagnies qui représentent des œuvres allant du drame à la farce et à la comédie musicale ; de plus, nous avons un grand nombre de théâtres de dialectes divers, des scènes susceptibles de recevoir des troupes de passage, de théâtres en plein air et 85 petites entreprises théâtrales amusantes. Ce qui fait, en plus, 125 théâtres.

En 1936-37, 28.012 personnes ont été employées dans ces théâtres, contre 22.045 en 32-33. Dans ce chiffre, ne sont pas compris les orchestres, dont les membres appartiennent à la Chambre Musicale du Reich, pas plus que les manuels dont s'occupe le Front du Travail Allemand.

A la tête des villes théâtrales, nous plaçons Berlin, avec 36 théâtres (spectacles de variétés, cabarets, cirques, etc. non compris). Viennent ensuite les autres grandes villes (Munich, Hambourg, Dresde, Stuttgart, Leipzig) comptant de 4 à 7 théâtres ; puis environ 50 villes de plus de 100.000 habitants qui possèdent de 2 à 3 théâtres, ainsi qu'un très grand nombre de villes qui possèdent un théâtre.

Ces théâtres, surtout ceux des moyennes et petites villes qui présentent des opéras et des opérettes à côté des œuvres dramatiques, et qui, de ce fait, possèdent plusieurs ensembles, ne se contentent pas de jouer dans la ville où ils sont fixés, mais sur la demande de la Reichstheaterkammer, les petites villes de leur entourage leur sont désignées comme « lieu de représentations » dans lesquels ils jouent à intervalles réguliers. Par ce procédé, le réseau étroit des théâtres mis à la disposition du peuple allemand, prend une extension de plus en plus importante.

Ces représentations par des théâtres fixes dans les environs représentent un pas vers la conception des théâtres ambulants, qui n'ont pas de point fixe, mais qui partagent leur activité artistique sur un grand nombre de villes qui leur sont désignées.

Le travail de ces théâtres dans les villes de petite et

moyenne importance est étonnant. Alors que les théâtres des grandes villes — particulièrement les théâtres de Berlin — ont la possibilité de suffire à leur saison avec peu de pièces qu'ils donnent en série ou en alternance, en raison du grand nombre des spectateurs qui fréquentent les salles des villes importantes, les théâtres de province, au contraire, sont obligés d'apporter de rapides changements à leurs programmes. Il n'est pas rare de voir un théâtre de province qui présente des œuvres dramatiques, des opéras et des opérettes monter, au cours d'une saison de 10 à 11 mois, de 35 à 40 pièces réparties en proportion égale dans les 3 genres de spectacle.

Quand on note que, pour la qualité artistique, les représentations provinciales peuvent être comparées à celles de différents théâtres de grandes villes, malgré l'énorme tâche attestée par les chiffres ci-dessus, il est facile de voir avec quelle joyeuse ardeur, quel acharnement artistique, travaille le personnel des théâtres.

Un chapitre particulier qui a attiré l'attention de la Reichstheaterkammer et que celle-ci solutionna rapidement et favorablement fut la question de la durée de la saison dans les petits théâtres. Sous la dépression économique des années d'après-guerre, les saisons dans les petits théâtres diminuaient de plus en plus, et dans plusieurs endroits leur durée n'était plus que de 4 à 6 mois d'hiver par an ; le reste de l'année, les théâtres étaient fermés.

Grâce à l'amélioration rapide de la situation générale économique, grâce à la grande compréhension de tous les milieux intéressés, il fut possible à la Reichstheaterkammer d'augmenter par rapport à l'état de 1933-34 de plus de la moitié le nombre de théâtres jouant toute l'année et d'obtenir d'environ 80 théâtres une prolongation de saison allant de 15 jours à cinq mois et demi.

La construction extraordinairement rapide des théâtres allemands, qu'il s'agisse de constructions nouvelles, d'agrandissements, de reconstructions de l'ensemble technique ou de l'immeuble, permet de multiplier en province des théâtres assez bien aménagés pour que le travail artistique y soit excellent.

Les théâtres de province sont ainsi des instituts d'art qui sous tous les rapports sont pleins de valeur et dont les travaux, dans beaucoup de cas, n'ont pas à redouter la comparaison avec les théâtres des grandes villes. (*Applaudissements*).

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole, pour une courte intervention sur le même sujet, à Henri Clerc.

M. HENRI CLERC. — Je veux remercier le rapporteur de ce qu'il vient d'exposer. J'estime que les chiffres qu'il a cités sont d'une éloquence extraordinaire, et son rapport est vraiment quelque chose de très substantiel dont les leçons se dégageront.

Je compte, pour ma part, faire état de ces chiffres dans des articles de presse, car je considère que ce qu'ils nous apportent constitue un argument considérable que nous pouvons présenter, nous qui, en France, sommes inquiets du désarroi du théâtre en province. C'est un argument considérable que nous pouvons invoquer et l'exemple qui nous est donné là doit être retenu par nous.

Je crois que les rapports de ce genre-là présentés à ce congrès, auront pour effet autre chose que des discours. Il pourrait s'en dégager des leçons tellement évidentes et tellement fortes qu'elles portent des résultats. C'est pourquoi j'ai tenu à souligner l'intérêt du rapport et à remercier le rapporteur au nom de la S.U. D.T. (*Applaudissements*).

M. LE PRÉSIDENT. — Nous allons pouvoir aborder maintenant le débat qui était prévu pour ce matin : droit théâtral. Je donne la parole à M^e François Hepp (France).

LE DOMAINE PUBLIC

Exposé de M^e François Hepp (France)

Monsieur le Président,

Mesdames, Messieurs,

C'est un rôle très ingrat qui m'échoit que celui d'ouvrir la partie juridique du programme de votre congrès. Le droit, en effet, n'est pas une chose très amusante. Je m'efforcerai donc simplement, dans la mesure où je le puis, de rendre claires quelques notions qu'il est utile de connaître et de vous montrer qu'après tout, les théories ennuyeuses du droit ne sont que des moyens nécessaires si l'on veut atteindre l'idéal dont vous poursuivez tous la réalisation.

Mon ami Mauprey, votre dévoué Secrétaire Général, m'a demandé de parler du domaine public au point de vue international et de l'unification du domaine public. C'est ce que je vais faire.

Je crois qu'il est de bonne méthode, en toute matière, de commencer par des définitions. Ne vous inquiétez pas, je ne me contenterai pas de jouer le rôle d'un dictionnaire parlant, mais les définitions sont indispensables en toutes matières et surtout en matière de droit d'auteur. D'abord, parce que le droit d'auteur est généralement assez mal connu au point de vue pratique, ensuite parce que le droit d'auteur, tout en étant « un » dans sa formule générale, est extrêmement varié dans son application internationale, et enfin parce que le droit d'auteur met en jeu souvent des termes empruntés au langage courant, mais qui n'ont pas tout à fait le même sens que dans ce langage. C'est des cas du « domaine public ».

En matière de propriété artistique et littéraire, le domaine public est un régime de nature toute spéciale et dont le fondement théorique est, en général, juridiquement parlant, assez mal connu.

Il n'a notamment — je le dis en passant, mais il faut le dire — aucun rapport avec le domaine public du droit commun au sens administratif du terme.

Le domaine public de droit commun désigne l'ensemble des biens que l'Etat administre pour l'intérêt et la jouissance libre, commune et gratuite de tous les citoyens.

En matière artistique et littéraire, au contraire, le domaine public désigne une situation de droit tout à fait spéciale où se trouve une œuvre dont le délai de protection privée est terminé et qui, par conséquent, est à la disposition de quiconque veut l'utiliser, sans que l'Etat ait aucunement le moindre droit particulier sur elle, ni de propriété, ni d'administration, ni même de gestion.

Vous voyez l'importance de la distinction qu'il faut noter.

En matière de droit commun administratif, un objet mobilier ou immobilier, un droit incorporel (comme on dit dans le langage technique du droit, et le droit d'auteur est un droit incorporel) sont ou ne sont pas dans le domaine public ou dans le domaine privé ; et, normalement, ils demeurent toujours dans le domaine où ils sont nés. Ils ne peuvent changer de domaine que par l'effet d'une mutation volontairement consentie par leur propriétaire : l'Etat ou le particulier dont ils dépendent.

En matière de droit d'auteur, au contraire, tous les droits qui naissent au profit du patrimoine privé d'un auteur sont, dès leur naissance, promis au domaine public à plus ou moins brève échéance, et ce, du fait de la loi, sans que la volonté de l'auteur de l'œuvre y ait la moindre part et sans que cette volonté puisse rien changer à ce sort.

Remarquons en outre une particularité qui n'est pas sans importance au point de vue international : ces

droits, sauf le cas du domaine public payant qui les fait rentrer dans le domaine de l'Etat ou d'un Office administratif, ne tombent aucunement dans le domaine public d'un Etat particulier : par exemple de celui où est née l'œuvre, où elle a été éditée ou même où est né l'auteur qui a créé l'œuvre. Ils tombent dans le domaine public *universel*, c'est-à-dire de tous les pays. Et même, si nous établissions bientôt des relations interplanétaires, ils tomberaient dans le domaine planétaire interplanétaire...

Je plaisante ; mais c'est pour mieux vous montrer qu'il n'y a, en matière de droit d'auteur, aucune limitation à l'extension du domaine public, comme il y en a en matière de domaine public, au sens administratif du terme.

Si, comme je crois que vous le désirez et comme c'est l'objet de mon exposé, nous voulons rechercher la possibilité d'arriver à adopter un statut commun et unique en vue de l'unification du domaine public, je pense qu'il est nécessaire tout d'abord de déterminer l'origine et les raisons profondes de ce régime exceptionnel et d'analyser ensuite les diverses conceptions nationales du droit d'auteur en fonction desquelles il est appliqué dans les divers pays. Nous sommes ici en congrès international, nous ne devons donc pas nous borner à examiner tel ou tel point de vue purement national.

L'origine du domaine public réside indiscutablement dans la survivance, je dirai plus exactement d'un terme technique que j'emprunte à la physique du magnétisme dans une « rémanence » du régime auquel étaient naguère soumises les œuvres d'art.

Depuis le droit romain, l'artiste était surtout considéré comme un artisan qui vendait ses œuvres sous leur forme matérielle ou concrète ou qui louait son travail pour produire telle ou telle œuvre chez un particulier. Sans nul doute, l'élément spirituel, qui constitue l'essentiel de son inspiration et qui en fait toute la valeur, entrait en ligne de compte pour l'achat fait ou la commande passée, mais notons ceci qui est capital : *ce n'était pas cet élément que rémunérait l'achat de l'œuvre, ni qui était à la base de la commande passée.* De tout temps, cependant, cet élément était pris en considération, — mais d'une manière spéciale — dans sa valeur privée et dans sa valeur publique. Ces deux valeurs étaient rémunérées, sinon acquises, par les largesses des chefs d'Etat ou des mécènes qui souhaitaient de jouir eux-mêmes des joies que cette inspiration leur procurait et d'en faire profiter tout leur peuple ou tout leur entourage et toute leur clientèle.

La grande nouveauté — et ceci est un point essentiel — la grande conquête du droit d'auteur moderne, sous le régime duquel nous vivons — conquête lentement réalisée, spécialement en Angleterre et en France, par l'instauration du régime des privilèges royaux — a consisté dans la reconnaissance, au profit de l'auteur, d'un véritable droit d'appropriation exclusive sur l'élément spirituel de son œuvre, sur l'élément immatériel que je vous ai montré tout à l'heure entièrement négligé dans l'antiquité et rémunéré uniquement par les largesses bénévoles des mécènes. Ce droit d'appropriation privée sur l'élément spirituel devient le fondement du droit que l'auteur peut revendiquer et que seul il peut exercer. C'est lui que nous devons considérer en vue de préparer l'unification du domaine public.

Sanctionnée par les privilèges que vous connaissez tous, privilèges que les lois reconnaissent à l'auteur d'autoriser la communication de son œuvre au public et de mettre à cette communication des conditions pécuniaires qui lui permettent de vivre, ce droit d'appropriation privée est résulté d'une création de la loi. Or, cette création s'est faite timidement. Le législateur n'a osé que petit à petit arracher au public le libre

usage et la libre jouissance des œuvres artistiques, en vue de rendre à l'auteur son contrôle légitime sur la propriété spirituelle qui venait d'être légalement consacrée en sa personne.

Et historiquement, le domaine public, artistique et littéraire correspond au maintien d'un état de fait ancien qui cesse pendant la période d'appropriation privée, mais se rétablit aussitôt que cessent les privilèges exclusifs et temporaires créés par la nouvelle législation au profit des créateurs intellectuels.

Je m'excuse de ce préambule historique un peu long, mais il était indispensable, je crois, pour vous faire comprendre quel véritable paradoxe juridique recèle le régime actuel du droit d'auteur et dont, à mon avis, on n'a jamais mis suffisamment au point l'analyse juridique. Les données de ce paradoxe sont les suivantes :

Si *juridiquement*, en vertu des législations modernes, le droit d'appropriation de l'auteur prime logiquement le droit de la collectivité, qui ne peut s'exercer qu'après un certain délai de jouissance au profit de l'auteur, *historiquement*, par contre, c'est le droit de la collectivité qui primait le droit de l'auteur, et c'est d'une sorte de démembrement de ce droit collectif que le droit privatif de l'auteur est né.

On aperçoit sans peine le conflit de ces deux principes contradictoires et la difficulté de les concilier. Nous en verrons tout à l'heure la trace à travers un bref examen de la conception internationale du domaine public.

A la vérité, cette difficulté n'existe guère en ce qui concerne l'application pratique des lois nationales. Il suffit de savoir que le législateur a décrété que l'auteur jouirait privément de son œuvre pendant un délai donné ; il n'est pas nécessaire de savoir en vertu de quels principes ce délai a été établi. Il suffit de le respecter et de constater, lorsqu'il est terminé, que la disposition de l'œuvre est libre pour quiconque.

Mais la difficulté commence quand on s'attaque à la tâche que vous vous êtes assignée, c'est-à-dire celle d'unifier ou tout au moins d'harmoniser les législations internationales. Et là, la difficulté est double : car elle est théorique et elle est pratique.

Théorique, elle dépend de la prééminence plus ou moins grande que chaque conception nationale assure au droit de l'auteur créateur ou au droit du public. Et les conceptions nationales sont très variables sur ce point.

Dans la conception allemande contemporaine, par exemple, l'œuvre revient au public parce qu'on considère, philosophiquement parlant, qu'elle est née de lui, qu'elle est née du milieu humain où l'auteur vit et dont il n'a fait que recueillir, organiser, concentrer et exprimer les inspirations collectives. Doctrine qui se rapproche assez d'ailleurs de la conception philosophique générale en matière de propriété industrielle. Et c'est pourquoi, en bien des cas, la législation allemande contemporaine reconnaît à la collectivité des droits qui priment logiquement et parfois pratiquement ceux de l'auteur créateur. Les diverses « licences légales » en sont la conséquence.

Dans la conception française, au contraire, l'œuvre appartient au public après avoir d'abord appartenu à l'auteur. Elle n'appartient au public qu'en vertu de l'intention que son auteur a eue de la réaliser pour lui — car un auteur n'écrit pas pour lui-même seulement — et en vertu de la manifestation de cette intention qui résulte de sa décision de mettre l'œuvre au jour par voie d'édition ou de représentation. Mais, dans la doctrine française, l'auteur n'a fait ce don qu'à terme différé, et le terme ne se réalise que lorsque l'auteur a pu tirer de l'exploitation de l'œuvre le juste profit nécessaire à sa subsistance personnelle et à celle des siens. Ce qu'il fait par le jeu des redevances pécuniaires que son pri-

vilège exclusif d'édition de représentation le met à même d'exiger.

Si, par contre, pour prendre un autre pôle d'attraction de la conception du domaine public, l'on examine la doctrine soviétique en pareille matière (bien que sa prise en considération du point de vue de l'unification du domaine public n'ait à l'heure actuelle qu'un intérêt purement théorique, puisque l'U.R.S.S., quant à la protection des auteurs, vit résolument en marge de la collectivité artistique universelle), on découvre encore quelque chose d'extrêmement différent. L'œuvre, en U.R.S.S., à l'expiration d'une période de protection de 15 ans *post mortem*, établie après bien des changements de législation, par le décret du 16 mai 1928, tombe en fait non pas dans le domaine public tel que nous le comprenons, mais dans le domaine privé de l'Etat qui est pratiquement le seul éditeur et qui ne respecte les droits de l'auteur que sous forme de salaires. C'est en effet un des objets essentiels du décret du 16 mai 1928 que d'édicter certains principes généraux du droit d'auteur et de donner l'ordre aux Commissaires du Peuple de ramener la rémunération de l'auteur, en toutes matières, à un salaire. De sorte que la chute dans le domaine public en U.R.S.S. n'a pour effet concret que de supprimer le paiement des redevances à l'auteur, dues par l'Etat qui, pratiquement, se trouve dégagé de toute obligation de redevances et devient l'unique propriétaire de l'œuvre. Le domaine public en arrive donc là à se confondre, en dernière analyse, avec le domaine privé de l'Etat soviétique.

Vous pouvez, par ce bref exposé, juger des difficultés qu'on ne manquerait pas de rencontrer si on cherchait à établir, dans le domaine de la doctrine, une unité internationale concernant le domaine public.

Bien que ce ne soient là, encore une fois, que des difficultés doctrinales qui pourraient éventuellement être partiellement négligées dans la pratique, j'avais le devoir de les signaler. Mais on ne pourrait éventuellement les négliger que si, sur les points essentiels du domaine des faits, un accord pouvait être réalisé sur le côté pratique de la question.

Et, malheureusement, là encore, mille difficultés de détail viennent faire échec à l'unification désirable. Enumérons-en quelques-unes.

La première, la principale à vrai dire, résulte de la durée variable du délai de protection dans les divers pays. Sans doute, le délai de 50 ans *post mortem* est en passe de devenir le délai normal, surtout depuis son adoption par la loi autrichienne et la loi allemande (qui étaient les deux bastions de résistance à la prolongation du délai et à l'adoption du délai cinquantenaire). Cette adoption a même ébranlé l'Angleterre qui pense à renoncer à ses deux périodes de copyright et aux formalités qu'elles exigent. Donc, on pourrait encore espérer un accord sur ce point.

Malheureusement, dans l'application de ce délai de cinquante ans, que nous supposons, par hypothèse optimiste, adopté généralement, nous retrouvons des conceptions très différentes. Et cela :

1°) Du fait des doubles périodes avec nécessité de renouvellement, comme en Angleterre et aux Etats-Unis ;

2°) Du fait des périodes de licence obligatoire ou légale qui, pratiquement, suppriment l'essence du caractère privatif et absolu du droit d'auteur, puisque l'auteur n'est plus maître de choisir celui qui édite ou représente son œuvre ;

3°) Du fait des périodes supplémentaires de protection corrélatives aux périodes des hostilités. A la suite de la guerre mondiale, la France, la Belgique et divers autres pays ont établi une prolongation de protection en vue de « neutraliser » au profit des auteurs la période de guerre et un délai de cinq ans à six ans, suivant les pays, a été rajouté à la période de protection.

Ce qui retarde évidemment la chute dans le domaine public, car il ne s'agit plus d'une protection de 50 ans, mais de 56 ans environ.

Une autre difficulté également résulte du système du domaine public payant qui existe dans certains pays. Le domaine public payant provoque en réalité un retardement du domaine public ; car au lieu de se trouver à la disposition de quiconque à l'expiration du droit privé de l'auteur, l'œuvre se trouve mise à la disposition d'un Office d'Etat qui fait payer les droits d'auteur au profit de quelqu'un d'autre que l'auteur, mais au profit de quelqu'un qui jouit d'un monopole d'exploitation. Par conséquent, l'unification, là encore, rencontre un obstacle très grave.

Et j'ai gardé pour la fin la difficulté qui doit vous intéresser le plus au point de vue théâtral : c'est celle de la divergence des différentes législations en ce qui concerne la protection des œuvres de collaboration et des œuvres composites. Œuvres de collaboration qui sont fréquentes au théâtre, ainsi que les œuvres composites. Et je ne parle pas seulement de la collaboration littéraire, je pense également aux opéras, aux opérettes, aux traductions, aux adaptations.

La plupart des lois admettent pour point de départ du délai de protection *post mortem* de telles œuvres la date de la mort du dernier survivant des collaborateurs. Mais on ne s'entend aucunement sur la définition de la collaboration. Il y a la collaboration authentique, il y a la collaboration large, je vous fais grâce de l'exposé de ces difficultés. Toujours est-il qu'il s'ensuit que dans certains pays un opéra est protégé jusque cinquante ans après la mort d'un de ses collaborateurs, tandis que dans d'autres la musique est libre cinquante ans après la mort du compositeur.

Vous voyez, par conséquent, qu'il est très difficile d'arriver à quelque chose.

Mais ai-je pris la parole uniquement pour dresser devant vous un Himalaya de difficultés et vous faire renoncer à tout espoir ? Non. Il y a certainement quelque chose à faire et quelque chose de possible à réussir.

Mais il faut en voir les conditions indispensables. Ces conditions résident dans le travail d'unification réelle et pratique du domaine public entre les différents Etats, unification qui suppose (je viens de le montrer par les exemples pratiques que je vous ai donnés) une unification réelle et pratique des conceptions relatives aux points essentiels de la protection artistique : durée de protection, collaboration, etc., etc...

Comment cette unification pourrait-elle être réalisée ? Uniquement sous forme d'une révision générale des principes fondamentaux du droit d'auteur et par le moyen d'une convention universelle réglant la matière et qui prendrait force de loi dans tous les pays signataires.

Nous avons déjà la convention d'Union de Berne, qui groupe de nombreux pays, qui est respectée à peu près partout, qui n'a pas toujours force de loi avant que les lois nationales aient décidé d'en adopter les dispositions, mais qui, pratiquement, est quelque chose de très important. Est-il chimérique de demander davantage ? Peut-être pas mais, en tout cas, il faut voir que c'est s'atteler à une tâche dont la réalisation est encore lointaine. Cependant, je ne pense pas être ici parmi des personnes pusillanimes et qui considèrent qu'une difficulté soit un motif suffisant pour renoncer d'une manière fataliste à tout effort. Je crois, au contraire, que si vous vous groupez pour travailler ensemble, c'est parce que vous avez le sentiment de disposer, grâce à votre union, d'une force qui vous permet d'affronter des difficultés mêmes grandes et de résoudre des problèmes mêmes ardues que seuls vous n'auriez pas osé affronter ni espéré résoudre.

Et justement, dans notre ciel une aube se lève depuis quelques années. Sans doute, nous souffrons de

la carence des Etats-Unis d'Amérique, qui parlent depuis je ne sais combien d'années d'entrer dans l'Union de Berne, mais qui, au dernier moment, s'enfuient comme la nymphe coquette d'Ovide. Mais, par contre, les grandes Républiques du Centre et du Sud-Amérique — qui, vous le savez, sont pour les œuvres de notre culture et de notre civilisation, un débouché considérable, dans lesquelles les législations, au point de vue de la propriété artistique et littéraire, laissent fortement à désirer et que régissent des conventions internationales propres, dans lesquelles elles s'enfermaient jusqu'alors comme dans une tour d'ivoire — ont commencé à comprendre qu'il n'était pas possible de rester dans une pareille position. Elles ont, depuis deux ans surtout, délégué vers l'Union de Berne, vers l'Association Littéraire et Artistique Internationale et vers l'Institut International de Coopération Intellectuelle, leurs hommes d'Etat et juristes les plus éminents, en vue de préparer une unification des différentes Conventions. Et vous savez peut-être que les travaux d'unification sont, assez avancés pour que, dès à présent, « le droit d'auteur », organe officiel du Bureau International de Berne, ait publié le texte complet d'un projet de Convention Universelle. Et déjà, l'an dernier, on a discuté sur ce texte à Paris, sous l'égide de l'Institut International de Coopération Intellectuelle. Vous n'ignorez pas non plus, sans doute, que si la conférence de révision de la Convention d'Union de Berne, qui devait se tenir à Bruxelles l'an dernier a été ajournée, c'est non pas parce qu'on renonçait à faire un travail de mise au point de plus en plus nécessaire, mais parce qu'on avait l'espoir de voir aboutir ces discussions et ces pourparlers et de pouvoir, lors de la prochaine Conférence, entériner l'accord de tous les pays sur des principes communs à tous, les lois sur le droit d'auteur.

Je suis un peu moins pessimiste, vous le voyez, que lorsque je vous montrais à l'instant la difficulté de l'œuvre à entreprendre. Et je pense, en réalité, qu'il serait très beau et digne de la mission civilisatrice de la pensée humaine que la première véritable loi internationale portât sur la protection des trésors de l'esprit.

Ce serait très beau, ce serait même splendide. Et j'ajoute aussi, plus prosaïquement, que cela devient de plus en plus utile, de plus en plus nécessaire, de plus en plus indispensable.

Les progrès matériels rapprochent à ce point les uns des autres les pays qui semblaient naguère les plus lointains, qu'il devient aussi paradoxal de voir les lois tutélaires de l'esprit varier d'une frontière à l'autre — surtout quand elles paraissent si proches — qu'il était naguère devenu paradoxal dans certains pays de voir régner, de province à province, des législations hétéronomes portant sur des intérêts nationaux communs.

De plus, ces mêmes progrès scientifiques ont légalement abouti, dans le domaine de la divulgation de la pensée et des œuvres du génie artistique, au développement sans cesse accru des modes de reproduction et de diffusion mécanique : phonogrammes, films sonores, radiodiffusion, télévision. Tous moyens de divulgation dont le commun dénominateur est l'ubiquité.

Or n'est-il pas stupide et contraire à l'intérêt matériel bien compris que cette ubiquité de divulgation et d'exécution se heurte, au même instant, sur tous les points du globe, à des législations variées à l'infini et auxquelles elle se trouve nécessairement soumise, au plus grand dam des exploitants certes, mais, ne l'oublions pas, au plus grand dam des auteurs eux-mêmes ?

Telles sont, messieurs, les données essentielles du problème qu'on m'a demandé de traiter devant vous. Je l'ai fait de mon mieux, mais je n'ai pas l'outrecuidance de croire que j'ai su le faire d'une manière définitive.

Je m'en excuse d'ailleurs, et pour conclure, je ne craindrai pas cependant d'affirmer la proposition suivante :

Qu'il s'agisse de l'exploitation théâtrale directe de pays à pays ou de l'exploitation mécanique des œuvres dérivées de l'œuvre théâtrale, l'intérêt des auteurs et l'intérêt de l'exploitation dramatique sans laquelle les œuvres de ceux-ci resteraient lettre morte, requièrent l'un et l'autre l'unification du régime du domaine public qui postule elle-même l'unification des principes essentiels du droit d'auteur. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Messieurs, je tiens à remercier et à féliciter, en votre nom, M^e François Hepp pour son admirable exposé, si substantiel, précis et instructif pour nous tous.

M. Koerner a la parole sur le droit théâtral.

LE DROIT THEATRAL

par M. le Président Ludwig Körner (Allemagne)

Le Droit Théâtral a été l'objet en Allemagne d'une attention et d'un développement particuliers. Il se divise en une partie *juridique-publique*, qui règle les autorisations aux entreprises théâtrales, et en une partie *juridique-privée*, qui règle les droits de travail proprement dit.

L'éparpillement et l'insécurité qui régnaient précédemment dans ce domaine prirent fin, grâce à la législation de la Chambre de Culture et au Statut Théâtral du Reich. Ces deux textes embrassent et réglementent toutes les questions touchant le domaine théâtral. La législation relative à la Chambre Théâtrale du Reich (*Reichstheaterkammer*) assigne à celle-ci la tâche de faire progresser la culture pour le bien du peuple et du Reich, de régler les questions économiques et sociales des professions culturelles et de coordonner toutes les tendances des groupes affiliés. Cette même législation donne à la *Reichstheaterkammer* la possibilité de décréter des règlements ayant force de loi pour l'exécution de ces mesures ; car, dans le cadre de l'administration générale de l'Etat, la gestion particulière propre à chaque profession est garantie, et chaque groupement professionnel est son propre législateur.

Le Droit du Travail dans les théâtres est réglé par la loi sur l'organisation du travail national en liaison avec les dispositions légales des tarifs. Dans cette loi, un intérêt particulier s'attache à la fixation légale du droit d'employer un artiste, à la réglementation du montant des cachets pendant la maladie, et à la réglementation concernant les vacances. La réglementation légale des vacances de convalescence pour tous les créateurs de théâtre est actuellement en voie d'exécution.

Les Tribunaux d'arbitrage professionnel garantissent l'application du Droit du Travail en liaison avec la profession. La loi théâtrale du Reich a mis fin à un état qui ne se conciliait ni avec le développement du théâtre, ni avec la sécurité des créateurs de théâtre. Jusqu'à présent, l'autorisation concernant les entreprises de théâtre était accordée conformément à l'Ordonnance des Industries du Reich par la Préfecture de Police ou toute autre administration. Maintenant, elle est accordée par la *Reichstheaterkammer*, conformément à l'Ordonnance Théâtrale du Reich, ce qui permet d'examiner les capacités, tant à l'égard de l'intérêt des créateurs, qu'à celui de la rénovation culturelle, puisque l'établissement de cette loi a été confié aux créateurs professionnels et à leurs représentants qualifiés. (*Applaudissements.*)

M. ALEXYS. — Je demande que la conclusion du rapport de M^e François Hepp soit déposée comme texte d'un vœu.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous demanderons à M^e Hepp de bien vouloir déposer un vœu concernant l'unification. On mettra le vœu aux voix mercredi.

M. MAUPREY donne des indications d'ordre matériel.

M. PAUL BLANCHART. — Un mot sur la fixation de l'ordre du jour de cet après-midi, qui est très chargé.

Je voudrais signaler qu'un rapport sur la radio doit être fait par Paul Castan ; mais à 5 heures, il est pris par une audition théâtrale aux P.T.T. Il avait exprimé le désir de passer dans la première partie de la séance.

M. LE PRÉSIDENT. — Cela va être assez compliqué, parce que M. Max Aub, qui devait avoir la parole hier, souhaitait lui-même passer au début de la séance.

M. le Président donne ensuite des indications au sujet de la réception qui doit avoir lieu chez M. Rolf de Maré.

Puis la séance est levée à midi 30.

Séance du Mardi après-midi

8 Juin 1937

à 15 heures

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 15 heures.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous allons commencer nos travaux. M. de Vriès m'a demandé de faire une communication dont il chargera un ami hollandais, parce que lui-même craint de ne pas manier assez bien la langue française.

M. WOLF prend la parole au nom de M. de VRIÈS.

Monsieur le Président,

Mesdames et Messieurs,

En 1927, Firmin Gémier a dit à l'ouverture du premier congrès de votre Société Universelle du Théâtre :

« Un autre petit peuple, la Hollande, nous donne un enseignement analogue à celui du Danemark et je suis heureux de voir que les petites nations sont capables de guider les grandes : cela prouve qu'il faut juger les peuples par leurs qualités plus encore que par la quantité de leurs habitants. *Une seule chose compte : la culture.* »

Mesdames et Messieurs, une seule chose compte : la culture. Voici la conclusion de M. Firmin Gémier. Cette conclusion sera toujours celle de notre société.

C'est pourquoi je veux parler ici du développement dans mon pays d'une campagne de nos artistes pour la culture et contre l'idée de la violence. Je vous suis reconnaissant, Monsieur le Président, de me permettre d'en dire quelques mots.

Les artistes de Hollande sont unis autour d'un centre qui s'appelle *Centre de Résistance Mentale*. Elle contient environ 300 artistes, parmi lesquels d'éminents architectes (M. Dudok, Wies, Van Laghem, etc.); écrivains (M. ter Braak, Coolen, Henriette Roland Holst, van Sucktelen, etc.); acteurs (Louis de Vriès, Jan Murch, van Dalsum, an der Lugt Melser, etc.); musiciens (Jo Vincent, Albert van Raack, A. Krelage, etc.); peintres (J. Franken Prn, J. Mendes da Costa, Bie-ling, etc.).

Les artistes ne se sont pas unis pour un... « isme » quelconque. Je tiens à dire qu'il ne s'agit nullement pour eux d'une action politique ouverte ni camouflée et j'espère trouver ici la confiance que j'ai le droit d'attendre dans un centre international.

Ils se sont groupés autour du Centre de Résistance mentale, seulement pour l'Art, pour l'Esprit.

Nous avons compris un fait. Ce fait, c'est que, si notre monde continue d'être pénétré par l'idée de la violence, comme nous le voyons autour de nous ;

Si notre peuple continue à être pénétré par l'idéologie de la violence, alors l'intérêt essentiel de l'art et des artistes, l'intérêt de la culture, est de résister à cette idéologie.

Si la « mentalité de l'arme » prend entièrement possession des esprits, il ne sera plus possible de trouver place pour l'art. Nos artistes ont compris cela. La plupart d'entre eux ont reconnu que contre cette « mentalité de l'arme », il ne leur reste, à eux artistes, que l'arme de leur mentalité, l'arme de l'esprit.

Il s'agit donc d'un mouvement aussi universel par sa base idéologique que notre société même, d'un mouvement, qui comprend des catholiques, des protestants, des athées, etc., qui comprend les représentants de toutes les écoles des différentes branches d'art, qui comprend aussi bien des artistes jeunes que leurs aînés.

Je ne puis, faute de temps, m'étendre sur le travail de ce mouvement. Mais, il y a ici à notre congrès deux représentants du bureau hollandais. Ils sont prêts à donner toutes les informations particulières qui leur seront demandées.

Je veux seulement insister sur ce développement surprenant d'un mouvement hollandais qui a pris cette devise :

« Une seule chose compte : la culture ».

Mais pour faire croître la culture, même pour la sauvegarder, il sera nécessaire que l'esprit, que la mentalité des hommes ne soit pas pénétrée, empoisonnée par une idéologie qui est tout à fait contraire.

Et en conclusion, j'exprime le vœu de notre centre de Hollande, que le théâtre, sous vos auspices, remplisse entièrement sa fonction mentale dans ce monde déchiré, parmi les hommes menacés.

Comme il y a dix ans, l'a dit Firmin Gémier, le théâtre qui nous est cher est le symbole, l'exemple de l'union, de la sociabilité, de la fraternité.

(Applaudissements.)

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à Mme Virginia Vernon (Angleterre).

RAPPORT DE Mme VIRGINIA VERNON

Monsieur le Président, Mesdames, Messieurs,

Je suis fière de prendre part à ce Congrès, et je tiens à remercier M. Geoffrey Whitworth et le Comité de la British Drama League de l'honneur qu'ils m'ont fait de me désigner pour représenter le Théâtre Anglais.

« L'adaptation et la traduction ! » Voilà un sujet qui me tient beaucoup à cœur. Il comporte pour moi autre chose et davantage que ces simples mots. J'ai vainement cherché un mot unique pour en exprimer le plein sens et je ne l'ai trouvé ni en anglais, ni en français. J'ai donc inventé mon mot à moi.

« Traduire et adapter », c'est « équivaloir »... trouver des équivalences.

Traduire — nous ne le savons que trop — c'est souvent trahir. Adapter, c'est parfois quelque peu changer l'idée de l'auteur. Trouver des équivalences : voilà la tâche qui s'offre à tout auteur consciencieux qui entreprend d'apporter l'œuvre d'un auteur à un pays d'une autre langue.

Je me garde d'employer le mot « étranger ». C'est ce que nous, peuples de tous les pays du monde civilisé ne devons plus être les uns pour les autres. Il est si facile aujourd'hui de se déplacer matériellement ! Il faut donc pouvoir aussi transplanter les cerveaux. Apprendre à mieux se connaître et à mieux se comprendre : il n'y a pas pour cela de chemin plus direct que les voies du théâtre et du cinéma.

L'auteur qui accomplit la tâche délicate et difficile de rendre compréhensible et de faire apprécier une œuvre dramatique en une autre langue, devient le collaborateur de l'auteur original. Et naturellement, les collabo-

rateurs se doivent une répartition équitable — non seulement de la gloire — mais des bénéfices.

Sur la répartition des droits d'auteur, il n'y a, en général, rien à dire, bien que dans la forme actuelle de contrat il y ait deux points qui me semblent loin d'être équitables entre collaborateurs. M. le Délégué de l'Allemagne a lu ce matin un papier qui répond au premier de ces deux points. Après dix ans (parfois cinq ans, voire même trois), l'auteur reprend la libre disposition de son œuvre. Je ne fais pas de commentaires, mais je voudrais poser la question : Pourquoi ce paradoxe ?...

Et les droits cinématographiques ?... Il est très rare que l'auteur original veuille accorder la moindre part des droits cinématographiques. L'auteur qui désire faire... disons faute de mieux « l'adaptation » d'une pièce, s'entend dire par l'agent de l'auteur de la pièce : « Les droits mondiaux sont déjà vendus » ou (je cite une lettre que j'ai reçue moi-même) : « Nous ne pouvons pas courir le risque de compromettre la possibilité d'une vente cinématographique de la pièce originale, en imposant le texte de l'adaptation pour les pays de la langue de son adaptation. » Je le répète, je ne fais pas de commentaires, mais il est certainement paradoxal que le collaborateur qui a mis tant de lui-même dans « l'équivalence » d'une œuvre dramatique soit banni de ce marché rémunérateur qu'est le cinéma.

Il est même des cas où le préjudice est bien plus grand pour l'adaptateur : quand il revoit son texte à l'écran, ou l'entend à nouveau dans un film sonore, légèrement modifié, sans doute, mais bien son texte tout de même, sans qu'il puisse réclamer la rémunération de son travail.

La loi du copyright ayant été promulguée longtemps avant l'invention du film sonore ne s'étend pas aux conditions actuelles.

Je souhaiterais effleurer ici un autre sujet : celui de l'agent, ce parasite qui s'enrichit du produit de nos cerveaux, parce que nous, les auteurs de nationalités diverses, nous sommes trop paresseux ou trop méfiants pour nous grouper et pour nous faire confiance les uns aux autres ! Nous préférons, est-ce possible ! avoir affaire à ces intermédiaires polyglottes qui rôdent autour de toute pièce à succès dans tous les pays du monde, et qui pensent bien plus à leur commission qu'aux intérêts des auteurs.

La Société des Auteurs, en Angleterre, ne possède ni l'organisation ni le pouvoir de la Société des Auteurs en France et en certains autres pays. Chaque auteur se trouve donc obligé d'avoir son propre agent. Je sais qu'un changement serait long et difficile à réaliser, le système actuel est trop bien enraciné, mais ne devrions-nous pas tenter un effort pour la création de Sociétés d'Auteurs dans tous les pays du monde — de Sociétés capables de représenter les auteurs et de veiller à la défense de leurs intérêts au delà des frontières.

Je terminerai en citant ce vieux dicton : « Si vous avez deux langues, vous avez deux vies. » Il s'applique bien plus fortement encore aux œuvres théâtrales qu'aux individus, et je trouve que ces deux vies ont, autant l'une que l'autre, le droit d'être avantageusement vécues.

(Applaudissements.)

M. LE PRÉSIDENT. — Quelqu'un a-t-il une observation à présenter sur le premier point soulevé par Mme Vernon : quels sont les droits qu'ouvre à l'adaptateur le fait d'avoir adapté une œuvre dramatique, et en particulier les droits cinématographiques ? C'est un problème très complexe et je suis persuadé que nous n'avons pas tous la même façon de le concevoir.

M. WOLF. — En Hollande, la question est réglée entre l'auteur du scénario du film et l'auteur du drame. Il n'y a de difficultés que sur les droits de la musique, pour lesquels il y a des grands procès qui durent depuis trois, quatre ans. Mais seulement sur la musique.

M. LE PRÉSIDENT. — Si j'ai bien compris Mme Vernon, la

question est celle-ci : Il existe une pièce en langue anglaise ; cette pièce a été adaptée par un adaptateur en allemand et en français. Mais lorsque cet adaptateur trouve l'opportunité de provoquer un contrat cinématographique, il se voit opposer par l'auteur d'origine ou son agent la priorité de l'auteur d'origine et de ses agents nationaux qui lui interdisent de traiter pour la version française ou la version allemande de la pièce avec une maison de cinéma. Voilà le problème. Une pièce anglaise est adaptée en français. L'auteur de l'adaptation française rencontre un cinéaste français (je simplifie la question) qui lui dit : « Je voudrais faire une mise à l'écran de votre adaptation. » A ce moment-là, l'adaptateur français écrit en Angleterre pour savoir s'il a le droit de traiter, et on lui dit : « Pas du tout ! Nous nous sommes réservés tous les droits cinématographiques pour le monde entier. » J'aurais aimé avoir des impressions sur ce point qui est très grave.

Mme VERNON. — C'est très grave pour nous autres auteurs, très complexe.

M. LE PRÉSIDENT. — Comment voulez-vous empêcher l'auteur d'origine de garder la totalité de ses droits ?

M. Claude-André PUGET. — Personnellement, la question nous a intéressés, Virginia Vernon et moi.

Mme Virginia VERNON. — Non, je ne fais pas de question personnelle.

M. Claude-André PUGET. — On est bien obligé de prendre un cas particulier pour exemple. Quant à moi, je ne suis pas de l'avis de Mme Virginia Vernon. Sans doute, l'adaptation française d'une pièce étrangère peut servir à faire vendre cette pièce pour une version cinématographique. Mais il n'est pas besoin de dire que le film sortira uniquement du sujet inventé par l'auteur original.

D'ailleurs, il est prouvé maintenant, par des milliers d'exemples, qu'un film, au bout d'un mois et demi de trituration par l'adaptateur *cinématographique*, ne ressemble plus en rien à la pièce ; on est toujours obligé, par un travail quotidien en collaboration avec le scénariste et le découpeur de films, de refaire un dialogue proprement *cinématographique*. Par conséquent, que restera-t-il du travail même de l'adaptateur après cette trituration ? On ne conserve presque rien, peut-être pas cent répliques sur mille. Comment établir, à ce moment-là, la part qui reviendra à l'adaptateur français d'une pièce ? Les nécessités cinématographiques elles-mêmes demandent une adaptation proprement *cinématographique*.

Il reste les droits de l'auteur. C'est le thème original qu'on garde pour faire un film. Mais on garde très peu de chose de l'adaptation.

Mme Virginia VERNON. — Permettez-moi de répondre à Claude-André Puget que c'est peut-être très bien, très juste, ce qu'il vient de dire ; seulement il plaide une cause qui lui est toute personnelle.

M. Claude-André PUGET. — Non, non, je généralise !

M. LE PRÉSIDENT. — Permettez-moi de dire que les arguments que M. Puget fait valoir, nous pouvons tous nous les approprier.

Mme Virginia VERNON. — Je trouve que le contrat actuel est un contrat entre directeurs de théâtre, et relatif au côté commercial du théâtre, tandis qu'il devrait être entre deux auteurs, comme nous le verrons de plus en plus maintenant, parce que nous commençons à nous connaître. Ce sont les auteurs des pays différents qui entreprennent les traductions et les adaptations des œuvres. Lorsque je me trouve, moi Virginia Vernon, ou mon mari Franck Vernon, devant un auteur, M. X..., très connu en France ou en Allemagne, je lui dis : « Faites-moi confiance ; donnez-moi votre œuvre, j'en ferai un succès anglais ». Mais ensuite, pour le contrat cinématographique, on me dit : « Madame Vernon, vous n'avez rien, ça reste ma propriété. » C'est toujours ainsi.

M. LE PRÉSIDENT. — Non, ce n'est pas toujours ainsi.

Il m'est arrivé, moi, personnellement, de céder des droits cinématographiques à des adaptateurs. Cela dépend de l'importance qu'on accorde aux adaptateurs. C'est à moi de peser si je me trouve en présence d'un monsieur très important. Comment faire de cela une règle ?

Mme VERNON. — C'est, en effet, très complexe et très difficile.

M. C.-A. PUGET. — De plus en plus, il est exceptionnel qu'on photographie une pièce. Au début du cinéma parlé, pour citer un cas de film célèbre, lorsqu'on a mis *Jean de la Lune* au cinéma, on a photographié la pièce...

UN DÉLÉGUÉ. — Sacha Guitry fait aussi photographier ses pièces.

M. PUGET. — Sacha Guitry reste presque une exception maintenant. Plus le cinéma parlé fait de progrès et plus on fait des adaptations vraiment cinématographiques des pièces ; on ne garde plus que le thème, personnages et situation. De l'adaptation elle-même, c'est-à-dire du dialogue, (parce qu'enfin, une adaptation n'est guère qu'un changement de dialogue, des « équivalences »), de ces équivalences il est peu probable qu'il reste grand chose dans le film, ou alors dans une proportion vraiment infime, quelle que soit la valeur de l'auteur qui a fait l'adaptation. Comment voulez-vous décider à partir de ce moment-là qu'il aura droit à une part ?

M. LE PRÉSIDENT. — Cela pourrait devenir l'objet d'une clause d'un contrat particulier. Je ne vois aucun inconvénient à ce qu'un adaptateur se fasse garantir un certain pourcentage sur les droits futurs cinématographiques, si l'adaptation cinématographique est faite à propos de la pièce adaptée.

M. WOLF. — En Hollande, l'auteur du scénario pour le film prend toujours l'original.

M. LE PRÉSIDENT. — Si moi, auteur anglais, j'ai promis à mon adaptateur français que le jour où le cinéma en France prendra la pièce adaptée je lui ristournerai une partie de mes droits d'auteur, personne au monde ne peut s'y opposer.

M. WOLF. — Alors ce serait à faire une différence dans le contrat pour le film et le théâtre.

M. LE PRÉSIDENT. — Cela fait partie des contrats ; il y a mille formes de contrats !

M. WOLF. — Il y a une très bonne traduction de *Pygmalion* ; mais l'auteur du film n'a pas employé la traduction hollandaise, il a pris le livret original.

M. PUGET. — On ne peut pas empêcher Bernard Shaw et d'autres grands auteurs, lorsqu'ils ont un énorme succès, de vendre, huit jours après, les droits mondiaux de leurs pièces pour le cinéma, ils ne peuvent pas prévoir à ce moment-là que le succès sera doublé ou décuplé dans d'autres pays par une adaptation bien faite. Ce sont des cas d'espèce. En effet si l'auteur n'a pas traité pour ses droits mondiaux, s'il n'a pas vendu sa pièce dans les trois mois qui suivent la première, alors si à ce moment-là un grand auteur étranger vient lui dire :

« — Votre pièce m'intéresse, je vais l'adapter. Je suis en relations avec une maison de cinéma qui, grâce à moi, vous achètera peut-être vos droits de cinéma. Voulez-vous m'en réserver une part ? » — Cela, c'est un contrat particulier ! Mais je ne crois pas qu'on puisse édicter une règle générale. Ce qui est à souhaiter, c'est que des rapports étroits s'établissent entre les auteurs des divers pays et que nous puissions nous passer des agents. Nous sommes d'accord là-dessus. La seconde partie de la communication de Mme Vernon, je la trouve très intéressante, surtout en ce qui concerne les rapports plus fréquents et plus étroits entre les écrivains, afin que nous ne soyons pas forcés de recourir aux agents qui négligent le point de vue artistique et littéraire et ne songent qu'à réclamer des intérêts plus ou moins importants.

M. LE PRÉSIDENT. — Cela fait partie de l'activité future de notre Société de favoriser ces contacts directs entre auteurs.

Mme VERNON. — Il est même extraordinaire d'assister à une grande première : les agents du monde entier sont là, comme les mouches sur un petit morceau de viande.

M. LE PRÉSIDENT. — On ne peut pas les remplacer brusquement. C'est très long, très difficile.

M. PUGET. — Il est certain qu'il serait souhaitable que la Société des Auteurs Français ait un bureau spécial, dans lequel on désignerait les auteurs, pour tous les pays, décidés à faire des adaptations d'œuvres importantes. Alors qu'actuellement on ne sait jamais par qui on est adapté, sauf des cas exceptionnels où il y a échange entre auteurs très connus.

M. LE PRÉSIDENT. — Tout cela est à élaborer, à reprendre par la base. Vous, Anglais, vous êtes sensibles à l'inconvénient des agents. Nous, nous n'avons pas, en principe, d'agent, nous avons une Société ; mais nous sommes sensibles aussi à ses inconvénients ; c'est une Société qui s'intéresse à toute le monde et à personne. Tandis qu'un agent vous assure quelquefois une activité, fait des démarches, prend des risques, ce que ne fait jamais une société. Tout cela est à réformer dans les deux sens, il y a du bon et du mauvais, évidemment.

M. WOLF. — En Hollande, il y a deux sociétés : la Société des Auteurs et la Société des Traducteurs, et tout passe par le bureau de la Société des Traducteurs. Il n'existe pas d'agence. On traite toujours avec les auteurs, jamais par agent. Le bureau de la Société fait les contrats.

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois qu'il y a un problème très général qui même dépasse les auteurs dramatiques et dont les écrivains sont en train de s'occuper : le problème de la traduction pour l'ensemble des productions littéraires.

M. WOLF. — Créer une espèce de Société internationale des traducteurs.

M. LE PRÉSIDENT. — Pas une Société au sens étroit du mot ; une espèce d'agence internationale faite par les auteurs eux-mêmes.

M. WOLF. — Chez nous, c'est ce qui existe.

M. LE PRÉSIDENT. — Oui, en Hollande. Mais il faudrait que cela devint international.

M. WOLF. — En effet. Il est inutile que les agents gagnent sur les auteurs.

M. LE PRÉSIDENT. — Il faut remplacer les agents. On ne peut pas simplement déclarer qu'ils sont nuisibles et ne rien mettre à la place.

Je vais donner la parole à M. Max Aub (Espagne) qui devait parler hier et m'a demandé de prendre la parole vers le début de l'après-midi.

Il parlera aussi au nom de M. José Bergamin, obligé de repartir pour l'Espagne.

M. MAX AUB. — Mesdames, Messieurs, Je dois d'abord remercier notre cher Président, car si je suis ici c'est en partie grâce à lui. Il y a de cela quinze ans, c'est Jules Romains qui m'a présenté à Madrid comme écrivain espagnol. Quinze ans après, je l'en remercie ici infiniment. Et maintenant, je vais vous parler au nom de l'Espagne.

RAPPORT DE M. MAX AUB

Le théâtre en Espagne a toujours été un art populaire. Il a toujours été à la portée des multitudes. Les théâtres espagnols sont beaucoup plus grands que les théâtres français. Les compagnies théâtrales sont beaucoup plus nombreuses eu égard à la densité de la population de la péninsule ibérique que celles du reste de l'Europe. Le théâtre, en Espagne, est pour le peuple quelque chose de beaucoup plus courant, de beaucoup plus directement connu que dans le reste du monde. Le théâtre en Espagne est de beaucoup meilleur marché que partout ailleurs. L'on trouve en Espagne une infinité de petits patelins ayant une excellente scène.

L'origine purement populaire du théâtre en Espagne explique ces choses, tant soit peu extraordinaires dans un pays comme la France qui a vu naître son meilleur théâtre à la Cour.

Ce théâtre populaire espagnol a reflété naturellement les goûts du public, l'inspiration du gouvernement. Il a produit des comédies, sans aucun intérêt et d'excellentes zarzuelas, genre d'opéra-comique populaire spécifiquement espagnol. L'on a vu apparaître de temps en temps l'éclair génial qui annonçait l'avenir. Mais la bourgeoisie n'avait aucun intérêt à ce que les choses changeassent de physionomie.

En 1931, quand la deuxième République s'instaura en Espagne, les hommes qui allaient la gouverner savaient parfaitement que le théâtre espagnol pouvait donner beaucoup plus que ce qu'il donnait. Fernando de los Rios créa avec Federico Garcia Lorca le théâtre ambulant et universitaire La Barraca. Federico Garcia Lorca devait en faire quelque chose de parfait. Le Gouvernement, à l'instigation du grand pédagogue Cossio, forma les Missions Pédagogiques. Il subventionna les représentations de Phèdre, de Sénèque, dans la traduction de Miguel de Unamuno, au théâtre romain de Merida, et il créa le Conseil du Théâtre Lyrique National.

J'ai entendu mettre en doute ici même hier la possibilité de créer en France un théâtre ambulant. Il en existe plusieurs aujourd'hui sur les routes d'Espagne, et je vous prie de croire qu'à aucun moment ils n'ont fait concurrence aux théâtres de province. Ces théâtres ambulants qui ont d'abord été formés presque exclusivement par des étudiants, ont l'honneur d'avoir réveillé dans d'innombrables villages le désir de rire, et la passion du théâtre, tant soit peu déroutée par le cinéma. Ils aident à former un public, base principale pour une résurrection triomphale du théâtre. Nous avons vu se dresser sur la place un tréteau, les humbles accessoires. Car pour faire du bon théâtre, il n'est besoin que de cela, si la pièce est bonne, si les acteurs sont ardents et si le public est confiant. J'ai entendu dire aussi que ce théâtre ambulant que vous désirez pour la France serait quelque chose d'extrêmement coûteux. N'ayez crainte, j'ai vu sur les places publiques comment un village riait d'une pièce de Calderon, de Cervantès ou de Lope de Vega, comme si elle avait été écrite avant-hier. Quant au bagage, il remplissait tout juste un camion. De ces théâtres ambulants, le meilleur a été la Barraca; il a été le meilleur, parce que son directeur était le meilleur d'entre nous. Je devrais voiler de deuil ma voix en vous parlant de Federico Garcia Lorca. C'était la grâce de Dieu faite chair. Il chantait, il jouait et il disait avec une malice et une tendresse qui réjouissaient l'âme de tout le monde. Les choses les plus humbles de tous les jours prenaient dans sa voix une telle importance poétique qu'on les regardait après comme si on ne les avait jamais vues. Son théâtre atteignit à la perfection, aidé, comme il l'était, par de jeunes peintres et de jeunes étudiants. Revêtu de son « mono azul » qui a été l'uniforme de la Barraca, avant de devenir l'uniforme de l'armée populaire espagnole, il a parcouru les Castilles en y semant le génie de nos plus grands auteurs dramatiques.

D'un genre un peu plus spécialement didactique, les Missions Pédagogiques ont accompli leur travail dans les bourgades les plus reculées, dans des villages qui n'avaient jamais vu un appareil de cinéma ni un gramophone; et naturellement, en plus du théâtre, ils apportaient le cinéma et le gramophone. Ils étaient dirigés par un autre jeune auteur dramatique qui a connu tout dernièrement les plus grands succès : Alejandro Casona. Les représentations de Phèdre à Merida ne pourront jamais être oubliées par ceux qui ont eu la chance d'y assister. Vous avez en France à Orange quelque chose de similaire.

Mais en général, l'organisation du théâtre en Espa-

gne continuait à être à peu près la même qu'avait créée au cours du 19^e siècle dans d'excellentes salles une bourgeoisie bigote, prétorienne et puissante. Cela indique naturellement que l'instauration de la République en Espagne n'avait touché que superficiellement les cadres traditionnels.

Il faut arriver à la rébellion militaire du 18 juillet 1936 pour que le théâtre espagnol change de structure. Je ne sais exactement comment le théâtre espagnol s'organisera après la victoire certaine de la légalité; je pense cependant qu'il différera assez de ce qu'il a été jusqu'à ce jour. Il est tout de même intéressant de savoir ce que le théâtre espagnol est devenu pendant la guerre civile. Il semblait naturel que le théâtre espagnol qui déjà se présentait comme une affaire plutôt médiocre, en devint, avec la rébellion militaire, une très mauvaise. On pouvait supposer que les gens ne sortiraient pas de chez eux pour aller au théâtre quand ils pouvaient être tués dans les rues par des avions et des canons. On se trompait lourdement. Les théâtres de Madrid, de Valence, de Barcelone, après sept mois de siège, continuent à fonctionner et à se remplir tous les jours. Mais si les théâtres continuent à fonctionner à Madrid, à Valence et à Barcelone, ce n'est pas parce que leurs impresarios en ont ainsi décidé. Ce sont les syndicats qui ont pris immédiatement en mains les salles de spectacles, et c'est ainsi que nous avons eu pendant quelques mois un très intéressant essai de syndicalisation du théâtre, au sujet duquel je vais vous donner quelques détails. « Nous avons le devoir, est-il dit dans le texte qu'ils adoptèrent, d'organiser la structure de la vie économique de notre pays en recueillant les désirs de la classe ouvrière, et d'établir de justes règles pour la vie en société. Personne n'a le droit de désertir son poste. Nous avons besoin de la collaboration de tout le monde. Tous les travailleurs du spectacle faisant partie de syndicats (U.G.T., C.N.T.), il ne sera pas difficile que tous suivent la discipline syndicale ».

On centralisa toutes les recettes, théâtre et cinéma, qui étaient versées chaque jour à la caisse du comité exécutif. C'était un moyen de combler les déficits des salles qui ne faisaient pas leurs frais. Les cadres de chaque théâtre furent spécifiés avec leurs salaires, les acteurs gagnant de 12 à 50 pesetas. Un minimum était envisagé. On constitua un Comité de travail dans chaque théâtre, où l'impresario pouvait continuer à être administrateur. Dans les compagnies, il n'y eut pas de catégories artistiques; les différentes responsabilités furent déterminées par les différents salaires. Tous les travailleurs du théâtre eurent deux mois de vacances payées au taux de 7 pesetas 50 par jour, versées sur les fonds du théâtre. Naturellement, ce qui manque, ce sont des pièces de valeur. Il existe des pièces de circonstance, elles sont mauvaises et pleines de bonne volonté. On a eu recours aux traductions, aux adaptations. J'ai moi-même monté, en ces conditions, une pièce qu'un jeune écrivain espagnol tira du roman de Rodionof : *Chocolat*. De toutes façons, il semble que cette organisation du théâtre soit une chose transitoire. Il est impossible que le théâtre dépende exclusivement d'intérêts matériels qui l'assujettissent et le rabaisent. Le théâtre vivant exclusivement de ses recettes aboutit forcément à flatter son public dont il a besoin pour vivre. Il est tout à fait naturel que si les acteurs ne comptent que sur leurs propres moyens pour assurer leur existence, ils tendent à représenter des œuvres qui remplissent facilement leur salle. C'est pour cela que je suis en droit de croire que le Gouvernement espagnol prendra définitivement en mains la direction du Théâtre et qu'il subventionnera, comme il l'a fait pour quelques pièces jusqu'à ce jour, ce qui lui paraîtra le plus intéressant.

Pendant que le théâtre professionnel s'adapte facilement à un nouvel état de choses, les amateurs, les étu-

dians et les intellectuels se rendent utiles en d'autres théâtres. L'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense de la Culture a formé à Madrid, sous la direction des poètes Altolaguirre et Dieste, une troupe qui fit ses débuts au Théâtre Espagnol. Malheureusement les événements militaires ne lui permirent que de monter deux spectacles, l'un composé de petites pièces de Seuder-Dieste et d'Alberti, l'autre, une adaptation de *La Mère*. Cette troupe prépare aujourd'hui à Valence une pièce de Garcia Porus.

A Valence, le théâtre universitaire « El Buho » que je pris en mains a commencé une très active campagne. Cervantès, Tortres Villaruel, Alberti et moi-même furent les auteurs interprétés. Nous allâmes dans tous les villages, nous donnâmes des représentations dans tous les syndicats, dans les hôpitaux, sur la place de l'Université de Valence, plantant nos tréteaux partout où nous ne trouvions pas de salle pour jouer. Le peuple se joignait à nous et nous faisons un énorme succès. On entre-mêlait des récitations de romances aux petites pièces. Nous allons monter *Bodas de Sangre* de Gaveda Losca et une pièce de Synge; les nouvelles que mes acteurs m'envoient me disent qu'ils continuent à travailler avec enthousiasme. Aujourd'hui ils sont tous miliciens, mais, comme miliciens, ils continuent à jouer, et vont où on les envoie, à l'arrière du front notamment.

On a assassiné Federico Garcia Lorca, à Grenade, et c'est une perte irréparable pour le théâtre universel. Il n'avait jamais fait de politique, mais ses pièces étaient tellement espagnoles, son art de metteur en scène était tellement populaire que cela a été suffisant pour le faire condamner irréparablement. Mais sa semence sera féconde, et la Barraca parcourt aujourd'hui les routes espagnoles. « El Buho », le théâtre universitaire de Valence, la T.E.A. fondée avec la collaboration des élèves du Conservatoire, maintiennent quotidiennement leurs relations avec le peuple espagnol et sa plus pure expression : le front. Le Gouvernement les aide, et vous pourrez sans doute les applaudir dans le théâtre de notre pavillon à l'Exposition 1937.

Ces paroles vous ont laissé voir l'intérêt que porte le Gouvernement espagnol, en pleine lutte, au théâtre populaire espagnol. Nous sommes sûrs que notre victoire assurera au théâtre espagnol une vie nouvelle et extraordinairement animée.

J'ai eu le plaisir hier soir de parler avec un délégué américain. Il m'a dit, avec toute sa bonne foi et l'ingénuité qui fait souvent la force de son pays : « Mais, pour l'avenir du théâtre, le résultat de la guerre est sûrement sans importance ». Je lui répondis : « Mon cher confrère, si, par un improbable hasard, les rebelles venaient à vaincre, le théâtre espagnol sombrerait de nouveau dans le plus obscur des académismes, dans les plus tristes pitreries mélodramatiques qu'un public bourgeois puisse exiger ». Car comme je vous l'ai dit en débutant, chaque public a le théâtre qu'il souhaite. Et en Espagne, il ne resterait plus de public populaire pour créer et maintenir ce nouveau théâtre espagnol dont l'action des Pouvoirs publics favorise la naissance. (*Applaudissements*).

M. MAX AUB LIT UN RAPPORT

DE M. JOSE BERGAMIN

Ce n'est pas un fait suffisamment connu — parce que le fait, et les faits, de notre culture historique espagnole ne sont pas suffisamment connus — que cette culture, en toutes ses formes d'expression dans le temps et l'espace, est éminemment et exclusivement une culture vivante et véritablement populaire. Ce fait peut se vérifier dans toutes les formes de notre activité culturelle espagnole. Dans la poésie, dans la musique, dans les arts plastiques, jusque dans les activités d'ordre spéculatif de la pensée, que dans notre pays ont réalisées

particulièrement nos mystiques, par une expérience religieuse de la vie humaine — de la vie et de la mort. — Il suffira, pour le rappeler, de citer les noms de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, Sainte Thérèse, Saint Jean de la Croix, Fray Luis, Vitoria, Zurbaran, Velasquez, le Greco, Goya...

Ce fait trouve naturellement son évidence tangible, sa représentation la plus claire, celle qui nous entre par les yeux, par les yeux et par les oreilles, dans la vie du théâtre espagnol. Ce théâtre, à travers l'histoire, a toujours vécu enraciné dans la volonté populaire espagnole qui est la seule volonté authentiquement nationale de l'Espagne. Et cette volonté s'est exprimée avec une telle décision et un tel élan dans notre histoire que nous avons, nous les Espagnols, toute une construction dramatique qui dura deux siècles — celle qui s'engendre avec Lope de Vega et s'achève poétiquement avec Calderón — construction qui est comme le labyrinthe profond de cette volonté et de cette pensée populaires de l'Espagne.

C'est à peine si, nous, les Espagnols d'aujourd'hui, nous avons pu réussir encore à pénétrer à fond l'immense bosquet imaginaire de cette richesse poétique géante. J'ai consacré de nombreuses heures d'effort joyeux à la tâche d'éclaircir, en suivant ses lignes principales, la pleine signification de son ensemble. Or ce théâtre espagnol, dont le bosquet lyrique enfermé dans ces deux siècles ne forme qu'une partie, obéissait dans sa réalisation dramatique à l'impératif populaire espagnol, qui exigea de son créateur Lope de Vega la forme même de son existence. C'est pourquoi ce théâtre reçut du grand maître de notre critique au 19^e siècle, Menéndez y Pelayo, le nom de « théâtre espagnol, indépendant et révolutionnaire. »

Ce n'est pas ici le moment d'analyser les raisons historiques profondes qui déterminèrent le théâtre populaire en Espagne, mais de signaler en passant l'impossibilité où se trouve celui qui vous parle de séparer, même de façon abstraite par le raisonnement, les termes de *théâtre* et de *peuple*. Tout théâtre, en tant que tel, est un instrument de popularité. Tout théâtre, en tant que tel, s'engendre dans le peuple, vit du peuple et pour le peuple, et se réalise par le peuple. L'expérience historique du théâtre espagnol ne laisse pas aux Espagnols d'autre interprétation rationnelle possible de la propre substance du phénomène théâtral, toujours populaire.

En me référant maintenant à la progression des théâtres populaires, à leur pénétration dramatique et lyrique dans tous les milieux et particulièrement dans les milieux populaires par les théâtres ambulants, je ne vais pas évoquer avec une vaine érudition pédantesque l'expérience historique, trop connue de tous, de ces petits théâtres en Espagne. Aux yeux de la mémoire populaire espagnole, l'épisode des *Cortes de la Mort* du Don Quichotte acquiert chaque fois une signification nouvelle, de même que le « théâtre des merveilles » de Cervantes, chargé de sens et d'une raison humaine si profonde.

Je n'ai ici devant vous que quelques courts instants de parole. Les Espagnols vivent toujours conscients de la valeur dramatique de chaque instant. La plus pure création de l'imagination dans notre théâtre populaire; *Don Juan* est le héros temporel par antonomase. Toute notre vivante angoisse dramatique, qui engendra les formes essentielles de notre poétique, de notre pensée, celle qui engendra de façon populaire notre théâtre espagnol, est liée à cet impératif du temps que Lope de Vega, suivant le sentiment de son siècle, appela *la colère espagnole* (l'impatience). Cette impatience, cette colère, qui nous met tellement hors de nous — et pour pouvoir entrer au dedans de Dieu, diraient, comme Unamuno, nos poètes et nos mystiques : pour nous enthousiasmer en somme, — est notre perception drama-

tique de la vie, de l'être, dans le temps, dans notre temps humain.

Aujourd'hui plus que jamais, nous Espagnols, nous comptons les minutes pour ne pas les perdre. J'ai dit récemment à mon héroïque peuple espagnol que chacune de ces minutes vivantes est comme une balle que nous ne devons, ni ne voulons, perdre.

Pardonnez-moi si, pour cette raison, je veux ici vous résumer aujourd'hui notre intervention en un seul nom de glorieux poète populaire espagnol : celui de Federico Garcia Lorca, assassiné à Grenade.

Federico Garcia Lorca, qui poursuivait dans sa poésie dramatique la plus pure tradition de notre théâtre poétique populaire de toujours, fut le suprême animateur d'un petit théâtre estudiantin ambulant, né avec notre République Démocratique, et qui fut tout simplement appelé *la Barraca*, la Baraque. Il fut spécialement aidé dans cette tâche par Ugarte. Beaucoup de ses jeunes acteurs sont tombés mortellement blessés sur les fronts populaires de notre lutte.

L'expérience de ce petit théâtre est instructive. On y représentait nos classiques Cervantes, Lope de Vega, Calderon... Et même des œuvres plus élevées et plus difficiles comme le drame religieux de *La Vie est un Songe*, trouvaient un écho et une véritable et vivante résonance chez les auditeurs : des paysans, des ouvriers, public populaire espagnol humble et authentique. Pour ce peuple, mortellement blessé comme lui, notre inoubliable poète populaire a donné son sang. Son sang se fait une langue vivante et ardente par sa parole; et avec elle pénètre en notre peuple la vérité vivante, la bienheureuse espérance; et ce sang répandu, par son témoignage innocent, par son martyre, chante comme celui de son peuple la victoire qui approche; la pure joie créatrice de notre renaissance populaire, plus forte que la douleur et que la mort : plus puissante que notre douleur et que notre mort.

(Vifs applaudissements.)

M. LE PRÉSIDENT. — M. Paul Castan a la parole sur : *La radio et la formation du goût du public en matière de spectacle et de musique.*

LA RADIO ET LA FORMATION DU GOUT DU PUBLIC EN MATIERE DE SPECTACLE

par M. Paul Castan

CHAPITRE I

LES RAPPORTS

ENTRE LA RADIO ET LE THEATRE

Les organisateurs de ce 10^e Congrès de la Société Universelle du Théâtre, en inscrivant la radiophonie parmi les problèmes qui intéressent directement le spectacle, ont compris l'importance accrue de cette nouveauté, déjà vieille de douze ans, qu'est la T.S.F. On ne peut en effet laisser de côté cette magicienne qui est appelée à transformer les conditions de la vie moderne. Au moment où le théâtre sous toutes ses formes subit une grave crise... dont je n'ai pas ici à étudier les causes, la radio a fait son apparition et certains ont vu dans cet avènement la mort future d'un art millénaire.

Je ne crois pas à cette fin prématurée... Le théâtre évolue, se transforme, mais ne meurt pas... et la radio est peut-être un des agents les plus actifs de cette évolution.

Examinons les rapports entre la radio et le théâtre : actuellement les rapports entre la radio et le théâtre ne sont pas, avouons-le, excellents : ils pourraient l'être s'ils étaient mieux conçus. La radio ne doit pas porter préjudice à la scène, ces deux arts doivent s'entraider et non se combattre.

De nos jours, un directeur qui voit ses recettes baisser se dit : « Si je tentais une transmission par T.S.F. ». Il fait placer les micros dans la salle et un poste de diffusion projette son spectacle sur l'ensemble du territoire. Ce moyen me paraît dangereux... En effet, la diffusion intégrale d'une pièce jouée dans un théâtre, cela est bon parfois; pas toujours... car cela dépend de l'œuvre diffusée. Si la pièce est riche en mise en scène et en éléments visuels..., la diffusion sera excellente pour sa carrière, car l'auditeur aveugle entendra les réactions de la salle sans en voir les causes et aura envie de se rendre au spectacle. Par exemple : les transmissions des pièces du Châtelet. Si au contraire la pièce se déroule dans un unique décor et si son intérêt repose sur l'étude des caractères, ou la psychologie des personnages, je crie au directeur : « Casse-cou ! Chez vous, tout est dans le texte, le texte est roi, il passe, sans déformation, dans le micro. L'auditeur a donc la totalité des sensations éprouvées par les spectateurs. Il hésitera à se déranger pour les éprouver à nouveau et vous perdez des clients possibles. »

Le directeur « malin » dans ce cas ne fera diffuser qu'un fragment *choisi* de son spectacle qu'il enverra par les ondes comme échantillon de sa marchandise : si l'échantillon est bon, il se peut que l'auditeur aille entendre le reste.

En un mot, j'estime qu'une diffusion totale d'un spectacle est nuisible à l'exploitation théâtrale; outre qu'elle peut être nuisible à la radio elle-même, car la représentation est faite pour les spectateurs d'abord. On admet les auditeurs par dessus le marché et ils sont souvent mal servis, car ils passent en second, ils comprennent ce qu'ils peuvent : la devise des acteurs étant « Public présent d'abord ! »

Voilà en ce qui concerne les diffusions des salles, quelles sont mes réflexions.

Quelques mots seulement pour signaler le danger de la multiplicité de ces diffusions d'amateurs données dans des salles où le public entre gratuitement : ces manifestations absorbent une énorme quantité de public qui aurait pu aller ailleurs en payant sa place, public qui ne ressortira pas le lendemain car il sera déjà sorti la veille : il y a un potentiel des heures de loisir qu'on ne peut dépasser. Les soirées gratuites se donnent mathématiquement au détriment des soirées payantes. En outre, c'est donner le goût de la scène à des quantités de gens, parmi lesquels quelques-uns se disent « Et pourquoi ne serais-je pas une Lys Gauty, ou un Tino Rossi ! » Ces malheureux viennent encombrer une carrière surchargée et grossir le flot de ces pauvres diables qui courent le cachet.

Tant que la radio diffusera ce qui se fait dans les salles de spectacle elle sera une ennemie redoutable du théâtre. *L'œuvre utile de la radiophonie doit se faire au studio.*

CHAPITRE II

LA RADIO DOIT DONNER A CEUX QUI L'IGNORENT LE GOUT DU THEATRE

Combien de jeunes gens fréquentent les théâtres de nos jours ? Les salles sont à peu près remplies d'hommes et de femmes dépassant la quarantaine, c'est-à-dire par les générations qui allaient déjà au théâtre avant guerre. Les jeunes, sollicités par le sport et le cinéma, ignorent la richesse de notre répertoire. Je ne veux point faire ici le procès du sport, mais qu'il me soit permis de rappeler que les jeux olympiques, imités de l'antiquité, ne se clôturaient plus, comme jadis, par la représentation d'une tragédie d'Eschyle.

Je voudrais que la radio apporte aux jeunes généra-

tions la culture dramatique que les anciens Grecs ne dédaignaient pas. Je voudrais que le sportif, l'homme d'affaires trouvent, en se délassant le soir chez eux, cette nature intellectuelle sans laquelle les générations futures n'auront que des muscles et pas de pensées !

La radio, en outre, pénètre des couches sociales que le théâtre ne peut atteindre : par exemple, les petits hameaux de province où ne passent pas de troupes. Ces hameaux incultes sont à éduquer. La radio doit le faire. La Radio, enfin, doit perfectionner l'éducation de ceux qui aiment déjà le théâtre en leur faisant connaître les chefs-d'œuvre ignorés : français et étrangers (dramatiques, littéraires ou lyriques).

Je me permettrai de donner ici, comme exemple, la liste des œuvres que j'ai diffusées au poste de la Tour Eiffel, œuvres suivies par le public avec un immense intérêt, ainsi qu'en témoignent les nombreuses lettres que j'ai reçues. Je m'excuse de vous donner cette lecture aride, mais elle est édifiante; je vous demande toute votre attention.

CHAPITRE III

ŒUVRES CLASSIQUES GRECQUES ET LATINES

(A) *Les Nuées*. *Les Guêpes*. *La Paix*. *Les Grenouilles*. *Plutus*. *Les Acharniens*, d'Aristophane. *Prométhée et Les Sept contre Thèbes*, d'Eschyle. *Iphigénie en Aulide*, d'Euripide. *Œdipe et Antigone*, de Sophocle. Les dialogues de Lucien. *Théocrite et Platon*. *La Batrachomyomachie*, d'Homère. *La Marmite*, *Amphitryon*, *Les Ménechmes*, le *Militaire fanfaron*, *l'Asinaire de Plaute*, *L'Andrienne*, *l'Hecyre*, *l'Heautontimorumenos*, *l'Eunuque*, les *Adelphes de Térence* *Medée*, *Hippolyte de Sénèque*. *Dialogues d'Ovide*.

(B) *Le théâtre du moyen âge au XVII^e siècle* :

Trente farces, soties, moralités, mystères et fabliaux, parmi lesquels : *La Condamnation du Banquet*, *Le Miracle de Théophile*, *L'Ange et l'Ermite*, *La Couverture partagée*, le *Curé qui mange des mûres*, *Le Vilain Mire*, *Esopet*, *Le Cuvier*, *Maître Pathelin*, *Le Pâté et la Tarte*, *Le Franc-Archer de Bagnolet*, *L'Aveugle et le Boîteux*, *Les Bossus*, *Merlin*, *Le Fablier*, *Le Vilain et l'Oiselet*, *Tristan et Iseut*, etc.

Les Contes, d'Odette de Turnèbe.

Le Pédant joué, de Cyrano de Bergerac.

Les Farces de Tabarin.

(C) *Les classiques oubliés des XVII^e et XVIII^e siècles*.

Le Mercure Galant, de Boursault.

Turcaret, de Lesage.

L'Epreuve réciproque, d'Alain.

Les Proverbes, de Carmontelle.

L'Homme à bonne fortune, de Baron.

Les Châteaux en Espagne, le *Vieux Célibataire*, de Collin d'Harleville.

La Philinte de Molière, *l'Intrigue épistolaire*, de Fabre d'Eglantine.

Le Sourd, de Desforge.

Plaute, de N. Lemercier.

Jodelet, de Scarron.

La Femme juge et partie, la *Fille capitaine*, de Montfleury.

Le Florentin, la *Coupe enchantée*, de La Fontaine.

Le Roman d'une heure, de Hoffmann; le *Philosophe marié*, le *Glorieux*, de Destouches.

La Métromanie, de Piron.

Le Méchant, de Gresset.

Le philosophe sans le savoir, la *gageure imprévue*, de Sedaine.

Le Mari retrouvé, de Dancourt.

L'Esprit de contradiction, la *Coquette de village*, de Dufresny.

Le jaloux désabusé, de Campiston.

L'Amant bourru, de Monvel.

Anaximandre, les *Etourdis*, d'Andrieux.

(D) *Les œuvres peu connues du romantisme* :

Le théâtre comique de Casimir Delavigne.

Le théâtre de Clara Gazul, de Mérimée.

Le théâtre de Th. Gautier.

Le théâtre de Catulle Mendès.

Les parodies de Duvert et Lausanne.

(E) *Rétrospective du Théâtre Libre d'Antoine*. Enfin, les grandes œuvres du théâtre moderne qui ne sont plus représentées.

Ont été également présentées : *Les Grands Philosophes* : Rabelais, Montaigne, Descartes, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, et les Grands Conteurs : Perrault, Ch. Nodier, Guy de Maupassant, Alph. Daudet, Villiers de L'Isle-Adam.

Du théâtre étranger, j'ai fait connaître :

Numance de CERVANTES.
et 8 intermèdes.

Le Séducteur de Séville de TIRSO DE MOLINA

La vérité suspecte de ALARCON.

La dévotion à la croix de CALDÉRON.

L'esprit follet de CALDÉRON.

Ma Dame avant tout de LOPE DE VEGA.

Peribanez d'ALMÉIDA GARETT.

Luiz de Souza de SCHILLER.

Le Misanthrope de PH. MASSINGER.

Sémélé de MARLOWE.

Le portrait de SHÉRIDAN.

Le Faust de DICKENS.

Le critique de HOLBERG.

L'école de la médisance de GOLDOM.

Un homme étrange de GOZZI.

Erasmus Montanus de TCHEKOV et

Jeppe de Bierget TOURGUENIEV.

La Locandiera de KALIDASA et RAB.

Le Bourru bienfaisant TAGORE.

Le Roi Cerf d'ANDERSEN.

Turandot d'EDGAR POÉ.

Des pièces en un acte inédites... de HOFFMAN.

Le Folklore écossais de KALIDASA et RAB.

Le Théâtre indou TAGORE.

Des contes d'ANDERSEN.

Des contes d'EDGAR POÉ.

Des contes de HOFFMAN.

Les Mille et Une Nuits. Des contes persans, serbes, polonais, etc., etc.

Volontairement, j'ai donné cette liste fort longue pour prouver tout ce que l'humanité ignore et peut connaître à la radio. Sans la radio, presque tous ces chefs-d'œuvre demeureraient dans l'oubli.

Et cette liste représente la *Millième partie* de ce qui existe. La réserve de ces chefs-d'œuvre oubliés est inépuisable : le théâtre ne peut les exhumer : c'est à la radio de le faire. J'ajoute que toutes ces œuvres ont été traduites spécialement et adaptées pour le microphone. Ce mot d'adaptation me permet d'aborder le chapitre suivant de mon étude.

CHAPITRE IV

LE THEATRE RADIOPHONIQUE : ART NOUVEAU

Oui : art nouveau. — La radio s'adresse à des aveugles, comme le cinéma muet s'adressait à des sourds. Il faut donc oublier toutes les règles du théâtre, lorsqu'on aborde le micro. Le théâtre est conçu pour être vu et entendu. Les œuvres théâtrales, jouées au studio, perdent une partie de leur intérêt si on ne les adapte pas.

Toutes les œuvres que je viens de citer ont été *réécrites* en tenant compte des lois microphoniques dont je vais tracer le tableau :

(I) Peu de personnages ensemble, afin que l'auditeur aveugle suive facilement les interprètes.

(II) Tous les éléments visuels transposés dans le texte. Le texte est évocateur ; s'il ne fait pas voir, il suggère, c'est quelquefois mieux.

(III) Introduction d'un personnage qui, tout en tenant à l'action, s'adresse aux auditeurs pour leur faire « voir » ce qui est indispensable.

Ex. *Le chœur antique...* et le meneur de jeu du moyen âge. En radio, ce sera le *récitant*.

(IV) La coupe des actes doit faire place à la coupe en tableaux courts, précis, contenant le minimum de mots, pour le maximum d'expression. Cela, afin que l'auditeur ne soit pas tenté de tourner le bouton : geste si facile. Voilà d'après quels principes doit travailler l'adaptateur radiophonique.

Si l'auteur se doit d'apprendre ces lois nouvelles, la mise en scène et l'interprétation des œuvres doivent se plier aux exigences suivantes :

(1) Les acteurs n'ont pour les différencier, les costumer, les maquiller... que leur voix, donc des timbres très différents et judicieusement choisis pour être en rapport avec les personnages. L'aspect physique n'a aucune importance. La jeune première peut être laide et... déjà mûre, si sa voix est *jeune et jolie*.

(II) La mise en ondes... (ou les places occupées par les acteurs par rapport au micro) doit être soigneusement étudiée au cours des nombreuses répétitions, afin de donner à l'écoute l'impression des allées et des venues des éloignements, des fondus et des divers plans sonores.

Car il ne faut pas croire que les acteurs peuvent être assis autour d'une fable et débiter leur texte ainsi : non, ils doivent bouger sans cesse, afin de donner au micro la sensation du mouvement. Ces déplacements doivent être opérés en tenant compte du fait qu'ils ne sont plus sur une scène devant mille personnes, mais devant un petit micro qui a ses exigences et qui n'est pas une oreille humaine.

Ceux qui restent assis « lisent » leur rôle ; les autres les « jouent ».

(III) L'installation technique des studios en tenant compte des lois de l'acoustique et des lois électriques. Tout doit être étudié : le choix des matériaux, la forme des locaux, l'angle des murs.

La mise en action d'appareils de bruitage de disques, rubans sonores, films magnétiques, d'appareils de résonance réglable, de chambre d'échos, etc., tout cela pour créer l'ambiance du lieu où se joue l'action, comme le fait au théâtre le metteur en scène qui *habille* un texte. Trop souvent, à la radio, le texte se promène tout nu ! Quoi d'étonnant que l'auditeur en soit choqué ?

Lorsque la radio sera ainsi comprise, ce sera, je le répète, un art nouveau. Il faudra donc y adapter toutes les œuvres que le passé nous a léguées, et il faudra... ce sera le titre de mon nouveau chapitre :

CHAPITRE V

CREER UN THEATRE SPECIAL

Il faut encourager les auteurs à concevoir des œuvres nouvelles, n'ayant aucun rapport avec celles connues. Il faut oublier l'unité de temps, de lieu et d'action.

La radio, c'est domaine du rêve... et de l'espace. Elle abolit le temps.

On peut faire jouer une œuvre, dont la première partie est diffusée par l'Australie ; la seconde par le Canada, la troisième par la Chine et la quatrième par le centre de l'Afrique.

Voilà le miracle de ces ondes qui enveloppent le globe terrestre en un 8^e de seconde.

Les auteurs futurs pourront imaginer un dialogue entre les astres, ou bien un dialogue entre les microbes dans une goutte de sang ; ils pourront disséquer la technique du rêve, pénétrer dans les profondeurs intimes de la subconscience, faire dissertar des entités abstraites, telles que : la Beauté, la Sagesse, la Charité. En effet, on ne peut les montrer, mais on peut les suggérer. Ici, la musique apportera son aide précieuse d'évocation.

Quel magnifique champ inexploré s'ouvre à nous, grâce à l'art radiophonique.

Et l'auditeur nous suivra. Il l'a déjà fait lorsque nous avons diffusé certaines œuvres radiophoniques spéciales.

Car l'auditeur se trouve placé dans un état réceptif particulier. Alors que le spectateur, dans une salle, fait partie d'une collectivité et réagit avec elle, l'auditeur est isolé, comme le lecteur qui lit un roman.

Mais alors que le lecteur a le loisir de lire son livre dans le délai qui lui plaît, l'auditeur est soumis à l'une des lois du théâtre : l'œuvre se déroule au micro, dans un rythme et dans un temps *donné*.

Vous voyez que la psychologie de l'auditeur est complexe et qu'il faut l'étudier longuement avant de réussir à le satisfaire.

Enfin, la radio doit être le dernier refuge de la poésie et de la fantaisie, si nécessaires à l'humanité, malgré les soucis de la vie moderne, et peut-être pour cela, volontairement, je ne parle pas ici de la *télévision*, trop dans les limbes. Car il y aura encore de nombreux Congrès comme celui-ci, avant qu'elle vienne renverser les principes précédents.

Donc, devenue un art spécial n'étant plus le même que celui du théâtre, la radio, comprise ainsi, ne pourra plus être une concurrente : ce sera autre chose.

Je rêve d'un avenir où les hommes diront : « Hier, nous avons écouté la radio ; ce soir, allons au cinéma, demain nous irons au théâtre. »

Ils pourront dire cela, si Théâtre, Cinéma, Radio sont aussi différents que la Musique, la Sculpture, la Peinture.

Chacun de ces arts aura ses fidèles, et il y aura de la pâture artistique pour tous.

CONCLUSION

Je conclus (il est temps) : la radio, ne l'oubliez pas, ignore les frontières, quelle que soit la folie des hommes, les ondes magiques passent par-dessus et s'embrassent dans l'éther. Ce concert, qui vient de Moscou, s'est inter-pénétré avec cette voix qui vient de Berlin. Il va se mélanger avec ce violon qui chante à Paris, pour aller mourir dans les rythmes d'un jazz américain.

Les ondes se rencontrent, se heurtent doucement et repartent, ayant conservé toutes leurs qualités, leur mélodie, sans que nulle amertume, nulle rancœur, nulle haine ne subsiste de ce choc. Les ondes montrent le chemin, messagères de la paix, et quel plus beau message de paix que celui qui consiste à se bien connaître les uns les autres.

Les ondes qui s'interpénètrent dans l'azur font aussi s'interpénétrer les différentes intelligences des peuples ; grâce à elles, nous devons tous nous comprendre ! Et dès que nous nous serons tous compris, nous nous aimerons tous.

La radio doit former le goût et l'intelligence des hommes, ce qui était jadis le but du théâtre. Elle poursuit donc l'œuvre antique, mais en l'élargissant, et en la magnifiant. Elle ne combat pas le théâtre, elle le continue.

C'est pourquoi cette captivante question devait être traitée dans un Congrès de la Société Universelle du Théâtre.

(Applaudissements).

M. LE PRÉSIDENT. — Faut-il ouvrir maintenant ce débat qui peut être assez complexe, ou bien, comme Paul Castan a un tour de faveur et que d'autres interventions étaient prévues, ne vaut-il pas mieux attendre que ces interventions régulières se soient produites pour ouvrir le débat ?...

Nous faisons des accrocs à notre programme pour la commodité de Pierre et de Paul, mais je crois tout de même qu'il faudrait revenir à notre ordre du jour.

Mme Paulette Pax. — Je voudrais dire un mot. M. Paul Castan a dit : « Je rêve d'un avenir où les hommes diront : Hier nous avons écouté la radio ; ce soir, allons au cinéma ; demain, pour changer, nous irons au théâtre ». J'ai été choquée. Je crois qu'il aurait fallu dire d'abord : « Nous irons au théâtre ; demain nous irons au cinéma, et après-demain nous écouterons la radio ». J'avoue que ça m'a profondément choquée.

M. LE PRÉSIDENT. — Ça dépend du jour où l'on fait commencer la semaine !

M. Paul Castan. — Evidemment !

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois qu'on attend au moins quelques-uns d'entre nous à l'Opéra maintenant. On nous attend tous à 5 heures et demie...

Nous allons revenir à une question déjà débattue, et je donne la parole à Mlle Kathleen Hurst pour une communication qu'elle devait faire à propos du « Droit fiscal ».

REGIME JURIDIQUE ET FISCAL DES SPECTACLES DANS LES DIFFERENTS PAYS

par Mlle Kathleen Hurst

Monsieur le Président, Mesdames et Messieurs,

L'art dramatique existe depuis le commencement des civilisations, et rien ne l'empêchera d'exister. Mais son domaine peut se voir restreindre, surtout s'il dépend d'une base économique. Le Théâtre anglais souffre aujourd'hui d'une restriction économique qui opère contre lui et en faveur du spectacle mécanique. Néanmoins, du point de vue artistique, il a atteint à une position très élevée. Pour qu'il puisse reprendre ses forces et développer des ressources nouvelles, il faut que le Théâtre anglais soit libéré de ses entraves, et en premier lieu de l'impôt dont il est l'objet.

L'impôt du spectacle fut établi en 1916, pendant la guerre, à un moment où il fallait récupérer tout l'argent possible sur le luxe. Le Gouvernement trouva un impôt de fructueux rapport et de perception facile. La loi précise que l'expression « spectacle » comprend toute exposition, représentation, divertissement, jeu ou sport auxquels on laisse assister le public contre rétribution.

A dater du 1^{er} juillet 1935, on a réformé l'application de l'impôt, sous certains aspects. Pour tous les cinq pence, on paie un penny d'impôt, ou bien une taxe de gouvernement de 20 %. Le droit est aboli sur les places de 6 pence, ou moins.

Aujourd'hui, 18 millions de spectateurs anglais se divertissent au cinéma chaque semaine, et les raisons de leur préférence sont multiples ; mais de quelques-unes le Théâtre est lui-même responsable. Cependant, il faut reconnaître que ce public est vraiment un public de Théâtre. Quand et comment le deviendra-t-il en fait, n'étant plus satisfait de l'art mécanique ?

Le Cinéma, en Angleterre, a le privilège du commerce du dimanche ; il paie relativement peu d'impôt du spectacle ; il n'est pas soumis au censeur et, enfin, pour se développer, il a des fonds presque illimités, avantages auxquels le Théâtre n'a aucun droit. Le Théâtre qui joue le dimanche doit se dire un « club » ou une Société, et que sa représentation n'est faite qu'en particulier, tandis qu'on a fait une nouvelle loi permettant aux Cinémas de Londres d'ouvrir le dimanche à 17 h. 30, pourvu

qu'ils paient leur 20 % au Gouvernement, et 10 % à une œuvre de bienfaisance, prise au choix : eux-mêmes peuvent garder 70 % des recettes. Le Théâtre, au contraire, subit le plus lourd des impôts, et n'a jamais eu dans ce pays l'aide que nécessitent ses besoins artistiques et ses intérêts nationaux.

C'est un point de gagné, pourtant, que le Gouvernement a enfin adopté le principe de la discrimination en faveur du Théâtre, comme nous l'a dit le ministre des Finances, dans son discours du Budget de 1935. Nous pouvons espérer beaucoup de cette admission pour l'avenir ; mais, pour le moment, il n'y paraît pas grand'chose. Le Ministre a alloué 400.000 livres « pour réduire l'impôt sur les places au-dessus de 6 pence, aux spectacles joués par des personnes vivantes ». Cependant, l'abolition du droit sur les places à 6 pence bénéficie extraordinairement du Cinéma, et, vu le nombre des Cinémas de ce pays (5.000 contre 500 Théâtres et Music-Halls), l'on trouve que le Ministre a accordé une aide d'environ 2.300.000 livres par an au Cinéma. Il en résulte que les divertissements les plus dignes de soutien et les plus patients auront une somme de 600.000 livres, ou même moins. Le Ministre fait donc semblant de donner généreusement au Théâtre d'une main, tandis que, d'une autre il donne quatre ou cinq fois davantage au Cinéma. Il est vrai que la production d'un film coûte une somme énorme ; mais il ne coûte, pour chaque représentation, qu'une livre, contre au moins cinquante livres pour une représentation théâtrale faite d'un style comparable. A moins de voir les artistes payés pour chaque représentation d'un film, comme ils le sont pour les disques, d'après la Copyright Act de 1911, le Théâtre ne saurait jamais travailler d'égal avec le Cinéma, quant aux prix d'entrée. Le Ministre a bien reconnu la « lutte très vaillante de survivance contre le concours du spectacle mécanique », comme il l'a nommée, du Théâtre, mais, en remettant un penny sur une place à 2 shillings et 6 pence, on prélève toujours un impôt de 5 pence, et ainsi de suite, de sorte que, du moins pour le Théâtre de Londres, avec ses coûts élevés, cette réduction ne vaut pas grand'chose.

Le directeur de théâtre doit percevoir l'impôt lui-même, ce qui lui fait énormément de travail. Même les semaines où les recettes révèlent une grande perte, il est obligé de percevoir l'impôt. Il se peut que les artistes aient à sacrifier leur salaire, mais il faut toujours payer l'impôt.

Cet impôt se fonde sur une idée prise trop à la légère, à savoir que le spectacle est un luxe. Au contraire, se divertir, c'est une nécessité. C'est un paradoxe de voir le Gouvernement qui, tout en considérant le spectacle comme un luxe, peut cependant dispenser de l'impôt toute représentation considérée comme de valeur éducatrice, à condition que les directeurs du spectacle ne travaillent pas en premier lieu pour le gain. Ainsi, on a excepté le Old Vic, Saldler's Wells, le Stratford Memorial, le Birmingham Repertory, le Open-Air Theatre de Regent's Park, et des Sociétés de fêtes musicales.

Le Jardin Zoologique de Londres ne paie rien non plus. Il est édifiant de voir les bêtes dans leurs cages sans payer d'impôt, tandis que la représentation d'êtres humains par des êtres humains sur la scène ne fait que causer le plaisir, et est ainsi sujette à l'impôt !

L'impôt du spectacle a contribué à la hausse des prix des billets de théâtre, ce qui a poussé la population ouvrière au Cinéma, avec ses places à meilleur prix. Les classes moyennes, comprenant les gens à revenus de 250 livres et au-dessus, tout criblés d'impôts comme ils sont — jusqu'à 25 % de leur revenu — ne peuvent pas visiter le théâtre aussi souvent qu'auparavant, et lorsqu'elles y vont, elles achètent des places à meilleur marché. Quant aux jeunes, beaucoup d'entre eux n'ont jamais mis les pieds au théâtre.

Alors, il ne suffit pas de ramener au théâtre ceux qui l'ont abandonné ; il faut y amener ceux qui l'ignorent,

qui courent, actuellement, en foule au Cinéma. Baissons alors les prix et travaillons à la réduction de l'impôt.

Les années de haute crise, 1930 à 1933, ont cruellement éprouvé les théâtres de Londres qui, dans un effort pour sauver les apparences, ont distribué jusqu'à cinq ou huit mille places gratuites chaque soirée. Le résultat de cette situation est le « système du billet de faveur ». C'est une organisation dont les membres paient un abonnement annuel de 2 shillings 6 pence, et ont droit à deux places pour le prix d'une, en présentant leur carte d'association à tout bureau de location où le système est accepté. Ainsi, mettons le fauteuil d'orchestre à 12 shillings 6 pence. Le prix aux membres de l'organisation est vraiment de 6 shillings 3 pence. Le directeur paye un droit de 2 shillings sur une place, une bonne somme aux organisateurs du système des « Privilege Tickets », et, enfin, 100 % de ses recettes, ce qui est désastreux pour le Théâtre, car ces organisateurs n'y contribuent en rien, mais en retirent beaucoup. Plusieurs personnes attendent qu'une pièce fasse partie du Privilege System, et il en résulte que la pièce nouvelle languit, et puis, quand elle est près de la banqueroute, on s'en occupe.

Il y a une autre chose ridicule : à savoir le fait qu'on ne peut pas acheter une bonne place à une pièce populaire, au bureau de location du théâtre même. On la trouve dans une agence qui se fait payer un shilling ou davantage pour sa peine, tandis que le théâtre a dû lui laisser les places avec un escompte de 5, 10, ou 12 1/2 %. Le Privilege Ticket System, les agences et l'impôt du spectacle contribuent à rendre la fréquentation du théâtre tout à fait prohibitive.

J'ai déjà parlé de l'effet de l'impôt sur le chômage des artistes dans mon discours sur « le rôle des artistes au théâtre ». L'acheminement rapide vers un âge nouveau de plus de loisirs impose la nécessité de développer les arts à un degré qui surpasse les efforts du passé. Mais, de tous côtés, le mécanisme tend à décourager les gens de développer l'art de jouer eux-mêmes. Et l'on voit languir le théâtre par suite, en partie, de l'impôt du spectacle. L'Etat devrait songer, non seulement à obtenir de l'argent, mais aussi à diminuer le chômage. Par exemple, ce serait excellent de faire payer moins d'impôts à une usine où l'on emploie plus d'artisans qu'à une usine où les articles sont fabriqués exclusivement à la machine. De cela, il résulterait que le Cinéma mécanique payerait davantage que le théâtre vivant.

En terminant, je n'ai qu'à espérer une réduction ou même une abolition totale de l'impôt du spectacle, et avec cela de l'espoir et du courage pour les amateurs de drame qui persévèrent toujours, là où la victoire du Cinéma est presque remportée. (*Applaudissements*).

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. André Boll sur le *Droit de suite des décorateurs et des metteurs en scène*.

M. ANDRÉ BOLL. — Mesdames, Messieurs,

Je dois vous entretenir d'une question particulièrement épineuse, une question que j'avais déjà abordée superficiellement au Congrès de l'année dernière à Vienne.

Celle qu'on intitule aujourd'hui :

« *Le Droit de suite aux metteurs en scène et aux décorateurs* ».

Que doit-on entendre par « *droit de suite* ? »

C'est le droit que tout créateur artistique doit pouvoir conserver sur son œuvre et, disons-le franchement, monnayer, lorsqu'une mise en scène ou une décoration est copiée dans un autre théâtre que celui dans lequel cette mise en scène et cette décoration ont été « *éditées* » (avec ou sans l'assentiment du « *directeur éditeur* »).

Car, aussi invraisemblable que cela paraisse, aucune loi n'empêche la copie approximative d'une mise en scène, la copie des décors et des costumes qui illustraient une pièce...

Eh ! direz-vous, cela ressort du domaine de la propriété artistique...

Soit.

Mais sous une forme un peu particulière.

En effet, il ne s'agit pas simplement de la vente d'une robe copiée ou d'un meuble reproduit, mais de l'utilisation, dans un but d'exploitation lucrative, du travail « *d'artistes créateurs* ».

Il faut bien le reconnaître aujourd'hui, le metteur en scène et le décorateur occupent (souvent à tort...) une place extrêmement prépondérante, dans la présentation de certaines œuvres lyriques ou dramatiques.

Leur action sur le sort d'une pièce est incontestable. C'est entendu, ni une mise en scène géniale, ni une présentation somptueuse ne peuvent sauver une mauvaise pièce.

De même qu'un chef-d'œuvre authentique pourra parfaitement connaître une brillante carrière, en dépit d'une mise en scène insuffisante et de décors sommaires...

Tout le monde est d'accord sur ce point.

D'autre part, personne n'osera soutenir qu'une mise en scène intelligente, qu'une présentation décorative de goût, qui favorise et renforce le texte ou la musique, n'influent nullement sur le chiffre des recettes.

Pour citer un exemple récent, la magnifique carrière de « *L'Ecole des Femmes* » de Molière, pièce connue et attirant peu le grand public, a fourni, grâce à la mise en scène éblouissante de Jouvet, aux décors et aux costumes étonnants de Christian Bérard, une carrière d'une longévité à peu près imprévue.

On peut en dire autant du « *Chandelier* » de Musset, remonté par les soins de Gaston Baty à la Comédie Française et de nombreux spectacles étrangers comme « *Les Contes d'Hoffmann* » dans la mise en scène de Max Reinhardt.

Ce qui existe donc pour les auteurs classiques archiconnus devient, *a fortiori*, évident pour les œuvres nouvelles.

Il y a actuellement un fait précis.

C'est que le public, à tort ou à raison, est devenu extrêmement difficile sur la manière dont un spectacle est monté ; à ce point que, déformé par ces nouvelles préoccupations, il se précipite en foule voir des œuvres dramatiques dans lesquelles le texte sert de vague accompagnement aux changements de décors et aux effets de lumière...

Jusqu'à présent, l'un et l'autre de ces artistes, metteur en scène et décorateur, recevaient des honoraires fixés à l'avance et variables suivant la compétence et la renommée de ces « *artistes créateurs* ».

Les honoraires versés (lorsqu'ils étaient totalement versés !...), le théâtre éditeur devenait l'unique propriétaire de la mise en scène et des décors.

Libre à lui d'effectuer tous les marchés, toutes les tractations, de réaliser tous les bénéfices...

Il agissait un peu comme l'éditeur qui achète, à forfait, le manuscrit d'un romancier dans la gêne..., un peu comme le marchand de tableaux qui signe un contrat pour acquérir, à bas prix, toute la production d'un peintre dans la misère...

Il y a là, semble-t-il, un état de choses en complet antagonisme avec l'évolution sociale des travailleurs intellectuels pour lesquels M. Jean Zay, notre ministre de l'Éducation Nationale, semble désireux d'accomplir de justes réformes.

Pourquoi le metteur en scène, pourquoi le décorateur, lorsque leur rôle est important — en place des honoraires fixés à l'avance — ne seraient-ils pas associés au succès de la pièce ?

Lorsqu'on commande, pour une œuvre dramatique, une partition de musique de scène, le musicien perçoit automatiquement des droits d'auteur.

Eh ! bien, pourquoi, dans certains cas, le metteur en

scène et le décorateur ne seraient-ils pas assimilés au musicien ?

En fait, rien ne s'y oppose.

En pratique, tout.

« Excellente idée, diront les directeurs, si les auteurs acceptent que le pourcentage à fixer soit pris en déduction de leurs droits... »

« Bravo, diront de leur côté les auteurs. Associer le metteur en scène et le décorateur à la réussite des pièces, voilà une excellente émulation qui les incitera à donner le meilleur de leur talent, à se dévouer encore plus à notre cause. »

« Que les directeurs prélèvent ce pourcentage sur leurs recettes au lieu de conclure un forfait, peu nous importe... »

Bref, ni les auteurs ni les directeurs n'accepteront bénévolement d'être les uns ou les autres « les dindons de la farce ! »

Et cela se conçoit.

Les auteurs, avec leurs 12 % estiment, à juste titre, que c'est là un minimum de droits.

Ils soutiennent que sans pièces (jusqu'à nouvel ordre !) pas de théâtre.

Et ils ont raison...

Les directeurs estiment que les charges qu'ils subissent sont déjà abusives et que c'est « la mort sans phrases » pour toute exploitation honnête, si metteur en scène et décorateur obtenaient gain de cause.

Alors ?

Je voudrais, sans aucune passion partisane, vous exposer clairement mon raisonnement.

Allouer un pourcentage au metteur en scène et au décorateur, c'est-à-dire les associer à la réussite ou à l'insuccès d'une œuvre présente pour les directeurs l'avantage, en cas d'insuccès (ce qu'un directeur ne croit jamais *a priori*, mais qu'il constate malheureusement trop souvent !) de verser une somme qui sera inférieure certainement à celle du forfait établi.

En cas de succès, les directeurs auront évidemment une impression de grande prodigalité vis-à-vis du metteur en scène et du décorateur.

Mais je les conjure de réfléchir et d'honnêtement se poser la question suivante :

Est-ce qu'en fin de compte, grâce à cette mise en scène, grâce à ces costumes, grâce à ces décors le succès ne sera pas tel qu'en dépit des exigences du metteur en scène et du décorateur ils n'y trouveront pas finalement un bénéfice supplémentaire ?

Moi, personnellement, j'en suis convaincu.

Peut-être parce que je suis décorateur et metteur en scène ?

Mais aussi parce qu'en dehors de cela, je crois aux heureuses répercussions de la qualité d'un spectacle.

Sans doute, dans leur for intérieur, ils regretteront cette contribution personnelle en faveur du talent de leurs collaborateurs, mais elle ne peut être envisagée que comme une sorte de manque à gagner et non comme une perte sèche.

Auteurs et directeurs étaient en droit d'espérer qu'une fois de plus les metteurs en scène se dévoueraient entièrement à leur cause pour « l'amour de l'art »...

Pour combien de temps encore ?

Je ne crois pas qu'en réfléchissant, cette nouvelle formule soit aussi désastreuse que les principaux intéressés sont prêts à le croire.

Des preuves ?

Elles ne peuvent être faites d'une façon précise.

Et c'est bien là le hic...

On pourra toujours soutenir que sans décors réussis et sans mise en scène remarquable, une pièce eût connu la même carrière.

C'est, à mon sens, une simple question de bonne foi.

Ce qui est certain, c'est que l'art théâtral ne peut que gagner à une convention de ce genre.

Si l'on intéresse au succès et le metteur en scène et le décorateur, il est plus que probable que les auteurs s'adresseront, de préférence, à des gens compétents, aussi techniciens qu'artistes, en un mot à des gens de métier, susceptibles de servir l'œuvre au maximum.

La qualité des spectacles s'en ressentira sérieusement. Et si les spectacles sont meilleurs, le public viendra de plus en plus nombreux.

Et si le public est plus nombreux, les recettes seront de plus en plus considérables.

Et si les recettes sont de plus en plus considérables, les bénéfices suivront la marche ascendante des recettes.

La S.U.D.T. se doit d'étudier ce que pourraient être les modalités d'une expérience de ce genre.

(Applaudissements.)

Monsieur le Président, la parole est à M. Léo Labusquière.

LE DROIT DE SUITE POUR LES COLLABORATEURS PARTICIPANT A LA CREATION D'UNE ŒUVRE

M. LABUSQUIÈRE. — Dans son bref exposé, M. André Boll a marqué l'importance de la question posée et il faut l'en remercier. Il est indéniable que doit être édifié un statut réglementant le droit de suite qu'il convient d'accorder aux collaborateurs de l'auteur, c'est-à-dire au directeur, au metteur en scène, au décorateur et cela au même titre qu'au musicien créant une musique de scène. Ce dernier est assuré de toucher un droit pendant tout le temps des représentations au théâtre de la création, et pour les autres présentations en province ou à l'étranger.

Les exemples fournis par Mme Paulette Pax et par André Boll, sont significatifs et prouvent combien est urgente la réalisation d'une pareille mesure.

L'œuvre d'un auteur étant le noyau principal d'un spectacle, il faut, par le truchement du directeur, éditeur scénique de son œuvre, faire appel à la collaboration d'un metteur en scène et d'un décorateur.

C'est le travail collectif, tant dans l'esprit que dans la forme, qui fait que le texte ne sera à même d'être présenté au public que s'il vit en des personnages costumés.

Il est donc absolument légitime qu'un droit de suite soit assuré au metteur en scène et au décorateur.

Il faut d'abord que soit changée la méthode de travail pour la mise au point d'une pièce.

Trop souvent l'on voit travailler les créateurs séparément et sans aucun esprit de collaboration qui permettrait de réaliser avec homogénéité une bonne présentation.

J'ai eu le très grand honneur, étant collaborateur d'Ibels de travailler à l'Odéon avec Antoine et avec Gémier ; j'ai réalisé des costumes pour les œuvres présentées par ces deux hommes à qui le théâtre doit tant.

Avec eux, nous avons toujours travaillé en collaboration étroite ; nous assistions à plusieurs répétitions de travail et à toutes celles qui étaient données en costumes et qui étaient fort nombreuses du reste. Ainsi l'acteur s'accoutumait à son costume. On changeait très souvent un détail du costume ou sa couleur même, afin qu'il y eût concordance absolue entre le texte, le décor et le costume.

Je ne vous apprendrai rien en vous disant qu'il suffit très souvent d'un décor ou de costumes hors de l'ambiance voulue par le texte pour que la pensée de l'auteur soit mise sur un plan tout autre que celui qu'il a voulu.

Ceci est tellement vrai, qu'à un spectacle monté dernièrement, des costumes non adaptés à l'époque des tableaux (costumes synthétiques en des décors réalistes), n'ont pu créer l'atmosphère pour le public, et ce qui est grave, ont provoqué une gêne pour les acteurs, les empê-

chant d'être complètement « les personnages de leurs rôles ».

Il est donc indéniable que metteur en scène et décorateur sont en grande partie responsables du succès de l'œuvre présentée.

La Société universelle du Théâtre se doit, et c'est pour elle une belle tâche, de faire aboutir et reconnaître le droit de suite à ces collaborateurs. Il est bien entendu que ce droit de suite ne doit en rien préjudicier aux droits d'auteur.

Un vœu élaboré par la sous-commission et signée par ses membres, va être remis au Congrès. J'ajoute qu'il faudra parallèlement organiser la défense contre les vols, le mot n'est pas trop gros, commis par certains imprésarii qui n'hésitent pas à copier servilement, sans bourse délier, une mise en scène, des décors et des costumes et à s'en aller en tournée avec un spectacle qui ne leur coûte aucun effort créateur de présentation.

La Société universelle du Théâtre se doit de faire le nécessaire auprès des pouvoirs publics pour l'aboutissement des vœux présentés et la réparation d'une longue iniquité. Je sais que Gémier n'aurait pas été un des derniers à agir en ce sens, il avait trop l'esprit « théâtre » pour ne pas comprendre combien juste est cette cause. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Il y a certainement des observations à présenter...

M. MAX MAUREY. — Je n'ai entendu que la dernière partie de l'exposé de notre ami Boll, qui est un décorateur et un metteur en scène de grand mérite. Mais tout de même la mise en scène et la décoration d'une pièce peuvent changer. On joue une pièce cent fois ; on reprend la pièce plus tard ; on peut très bien changer la mise en scène, les décors et les costumes ! Par conséquent, ce droit de suite ne serait pas juste. Qu'au lieu de donner un forfait au metteur en scène, vous demandiez de lui donner un pourcentage, d'accord. Mais le droit de suite n'a aucune raison d'être. Parce qu'alors, si vous avez successivement six ou sept metteurs en scène, vous serez obligé de considérer ces six ou sept metteurs en scène comme six ou sept collaborateurs de la pièce. Vous parliez de la musique ; ça n'a aucun rapport : elle est donnée une fois pour toutes, on la conserve indéfiniment.

M. LE PRÉSIDENT. — Et encore, dans certains contrats, il a été prévu que, lorsque la musique était un accessoire pour une série de représentations, elle ne créait aucune espèce de droit pour le musicien.

M. MAX MAUREY. — Remarquez qu'à la Société des Auteurs, les Directeurs ont demandé un droit de suite. Prenez un homme comme Antoine, à qui vraiment le théâtre est redevable d'une quantité de chefs-d'œuvre qu'il a su mettre en valeur. Eh ! bien, il n'est pas juste qu'après avoir mis en lumière certaines œuvres, il ne touche rien, absolument rien. Il devrait y avoir un droit d'édition, droit dont bénéficierait le directeur de théâtre, qui s'arrangerait avec son metteur en scène. Mais demander un droit de suite simplement pour le metteur en scène ne me paraît pas juste. Vous pouvez changer de metteur en scène...

M. A. BOLL. — Mon cher directeur, je n'ai visé que dans le cas où la mise en scène est la même, où la décoration est la même. On démarque certaines œuvres qui se promènent dans le monde entier avec des décors copiés sur la mise en scène de Paris...

M. MAX MAUREY. — Il faudrait demander des droits de suite pour les acteurs...

M. LE PRÉSIDENT. — Il faudrait ouvrir une controverse infinie !...

M. MAX MAUREY. — Vous mettez sur le même plan l'auteur, le décorateur et le metteur en scène... Vraiment non ! Sans pièce il n'y a pas de théâtre possible.

M. BOLL. — Je l'ai dit moi-même au commencement, c'est une question de proportion.

M. François QUELVEE. — Le peintre, le décorateur collabore aussi.

M. MAX MAUREY. — Il doit être rémunéré...

M. F. QUELVEE. — Il est intimement lié à la réussite de l'œuvre.

M. LE PRÉSIDENT. — Seulement je ne sais pas pourquoi vous voulez que ce soit l'auteur qui contribue à la rémunération du metteur en scène.

M. QUELVEE. — En effet, il faudrait réserver les droits des auteurs. Mais il convient de créer de nouveaux droits d'auteurs. La propriété artistique devrait intervenir aussi en cela. J'ai vu des décors commandés par un directeur à un peintre. Et puis, au bout d'un certain temps, en laissant le nom du peintre comme collaborateur, on supprimait une partie du décor. Le nom du peintre restait accolé à un décor tronqué. Pour l'organisation des costumes, c'est la même chose. On détermine une certaine symphonie, et un beau jour un acteur ne veut pas mettre un costume rouge ; il met du bleu ; le directeur change une trentaine de costumes et on présente cette vaste symphonie colorée comme étant la création de M. Y... ou Z..., qui figure à l'affiche...

M. LE PRÉSIDENT. — C'est une question extrêmement importante. Si vous considérez (ce qui paraît très légitime) le décorateur comme un collaborateur, réciproquement l'auteur sera en droit d'intervenir dans le choix du décorateur et le choix des détails, droit incomplètement reconnu à l'heure actuelle.

Je crois que ce qu'a dit Max Maurey est très juste, et comme auteur je suis prêt à y souscrire, que lorsque qu'on a créé comme directeur une œuvre, on doit avoir un droit sur la fortune ultérieure de cette œuvre, un droit modeste naturellement...

M. MAX MAUREY. — Et qui ne diminue en rien les droits d'auteurs. Nous avons demandé ce droit à la Société des Auteurs. Elle ne s'y est pas opposée, mais elle n'a pas voulu le percevoir. Si elle ne perçoit pas, ce droit n'existe pas.

M. LE PRÉSIDENT. — Il y a toutes sortes de problèmes à reprendre. Il faudrait que nous les étudions ici de très près, en tenant compte de tous les intérêts. C'est très dommage que la question soit évoquée de biais. On pourra la reprendre et nos amis étrangers pourront apporter leurs points de vue.

Mme VIRGINIA VERNON. — Il serait peut-être intéressant de dire ici comme cela se passe exactement en Angleterre. La question a été soulevée et nous avons trouvé une solution assez satisfaisante, très intéressante au point de vue des metteurs en scène et décorateurs.

M. LE PRÉSIDENT. — Si vous voulez, nous pouvons remettre la question à demain. Il faut que nous allions à l'Opéra...

M. VICTOR LARBEY. — Vous me permettez de faire une remarque toute personnelle, qui n'a rien de désobligeant à votre égard, Monsieur André Boll. J'ai été très intéressé par votre exposé ; mais vous avez assimilé les compositeurs aux décorateurs ; je crois que ce n'est pas très juste.

M. BOLL. — Les compositeurs de musique de scène.

M. VICTOR LARBEY. — Même ceux-là. Vous avez fait une décoration pour une pièce : prenez cette décoration et présentez-la au public sans rien autour. Je ne sais pas ce que le public pensera. Prenez une musique de scène, les musiciens peuvent jouer n'importe où.

M. LE PRÉSIDENT. — Il y a des cas où il est juste d'assimiler la musique de scène à un décor.

M. ANDRÉ BOLL. — Prenez une musique de scène, comme celles données à l'Atelier, par exemple, avec bruits, etc.

M. VICTOR LARBEY. — Ce n'est pas de la musique de scène et on ne devrait pas l'appeler musique de scène.

M. ANDRÉ BOLL. — C'est le type même de la musique de scène, justement ! Cela ne constitue pas une partition en soi-même.

M. LE PRÉSIDENT. — Un décorateur peut faire une exposition brillante de ses maquettes.

M. MAX MAUREY. — Si vous créez un droit d'auteur pour les décorateurs, ça offre tout de même un certain danger, parce que si vous montez la pièce dans un autre théâtre et que vous soyez obligé, par suite de la salle, de la dimension de la scène, de changer les décors, vous n'en aurez plus le droit...

M. LE PRÉSIDENT. — Evidemment, il faut que la pièce reste libre de ses mouvements...

M. ANDRÉ BOLL. — C'est convenu. Nous demandons seulement que le décorateur touche des droits, quand on présente la même mise en scène et les mêmes décors. Quand on ne présente pas le décor, il n'a pas le droit de toucher.

M. LE PRÉSIDENT. — Encore faudra-t-il que vos camarades se mettent d'accord entre eux sur l'abandon du forfait.

M. QUELVÉE. — Oui, il faut examiner cette question.

M. LE PRÉSIDENT. — Ils ne sont peut-être pas tous prêts, au point de vue psychologique, à céder sur ce point.

Mme PAULETTE PAX. — Ce serait juste au bout de cinquante représentations. Le directeur a amorti ses premiers frais.

M. LE PRÉSIDENT. — Si vous créez le droit, vous ne pouvez pas le limiter. Autrement, le décorateur ne touchera que deux sous si la pièce subit un échec...

M. ANDRÉ BOLL. — Il s'agit d'un pour cent environ.

M. MAX MAUREY. — C'est une chose à voir.

M. LE PRÉSIDENT. — Ce qui rend votre proposition délicate, c'est qu'il faudrait un barème. Et pour l'opéra, par exemple, il y aurait un barème inextricable.

M. MAX MAUREY. — Il faut un droit de suite qui serait accepté par la Société des Auteurs et qui viendrait en plus des droits d'auteurs.

M. LE PRÉSIDENT. — Les directeurs eux-mêmes accepteraient cela ?

M. MAX MAUREY. — Oui, oui.

M. BOLL. — Auquel viendrait s'ajouter le droit d'éditeur du directeur.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous sommes maintenant absolument obligés de lever la séance pour nous rendre à l'Opéra.

La séance est levée à 17 heures.

Séance du Mercredi matin

9 Juin 1937

à 10 heures

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 10 heures.

M. LE PRÉSIDENT. — Voici l'ordre que je propose : continuer le programme tel qu'il est prévu, liquider les dernières questions d'hier soir, aborder celles de ce matin et en finir avec elles. S'il nous reste un peu de temps, reprendre le débat si intéressant amorcé hier après-midi sur la question de la décoration et du droit d'auteur.

M. Pierre Humble rappelle à ceux d'entre vous que la question intéresse que la réunion prévue pour la sous-commission du théâtre de la jeunesse aura lieu demain matin, à dix heures, avant notre séance plénière, dans cette salle.

Je donne la parole à M. Victor Larbey, pour son rapport sur la radio.

M. Victor Larbey :

LES METHODES ACTUELLES DE VULGARISATION MUSICALE PAR LA RADIO

Les émissions radiophoniques musicales, telles qu'elles

sont pratiquées actuellement dans tous les pays, malgré leurs diverses imperfections, ont aidé la musique dans sa vulgarisation sans aucun doute. Mais, cette vulgarisation est-elle suffisante et ne peut-elle être augmentée encore ? Les méthodes actuelles en radiophonie répondent-elles aux besoins nouveaux des auditeurs et remplissent-elles tout leur devoir quant à la propagation de la musique dans le public ? Servent-elles comme elles le doivent la musique ? C'est ce qui va faire l'objet du présent rapport où ces questions dont l'intérêt ne vous échappe certainement pas, seront examinées avec l'esprit le plus large.

Avec la radiophonie, est née une nouvelle forme d'expression de la pensée musicale, forme d'expression dont la portée est immense puisqu'elle s'adresse à des millions d'auditeurs. Arme à double tranchant, la radio peut faire autant de bien que de mal à la musique, suivant les cas. Tout dépend de son utilisation : il serait souhaitable que, par une entente générale, les différents pays arrivent à mettre en œuvre ce que nous pourrions appeler la politique musicale de la radio ; cette politique dont nous pourrions, au cours de cette séance, établir les bases d'un commun accord comprendrait deux départements distincts, mais nullement étrangers l'un à l'autre : l'un national, l'autre international.

Le premier devrait avoir un programme bien défini et ne pas procéder au petit bonheur, sans plan de travail, comme il est souvent de règle dans la plupart des postes. Il y a une éducation musicale du public à tenter et on peut la réussir, tout dépend des moyens mis en œuvre. D'abord, il faut faire cette éducation sans que le public s'en doute, presque à son insu ; si on accompagne les auditions de commentaires, ne pas noyer l'auditeur dans les termes arides d'une technique à laquelle il ne comprend rien ; se mettre clairement à sa portée, en faisant plus appel à sa sensibilité et à son imagination qu'à son cerveau ; retenir son attention par des images pittoresques, des comparaisons faciles, beaucoup d'anecdotes amusantes, en un mot, l'intéresser, malgré lui et irrésistiblement, à ce qu'on va lui faire entendre. La plus grande place devra toujours être réservée à l'audition musicale.

Au point de vue national, la radio fait-elle utilement son service ? Favorise-t-elle, comme elle le devrait, les producteurs contemporains ? Les émissions de musique classique et romantique sont utiles, en ce sens qu'elles sont à la base de l'éducation de l'oreille de l'auditeur et de la formation de son goût musical. Mais elles doivent être limitées et ne pas déborder, comme c'est trop souvent le cas au concert comme en radio, le cadre qui leur est assigné. Cela pour favoriser plus intensément la production musicale contemporaine qui risquerait de diminuer considérablement si on n'apportait pas des remèdes à sa situation. La radio, grosse consommatrice de musique, doit intensifier ses efforts dans ce sens. On a fait beaucoup pour le théâtre radiophonique, il faut à présent s'occuper de susciter chez les musiciens ce qu'on a obtenu en partie des auteurs, c'est-à-dire la conception d'une technique musicale nouvelle qui s'adapte plus spécialement à la radio. C'est ainsi qu'on arrivera à chasser des émissions la basse musique si les compositeurs de talent daignant adoucir la rudesse de leur style, pour les auditeurs moyens, s'y résolvent. La radio, malgré les progrès indéniables accomplis durant ces dernières années, a encore beaucoup à faire pour être parfaite, et voici ce que les artistes qualifiés lui reprochent actuellement avec raison. Il est des cas, et ils sont malheureusement trop nombreux, où la radio, loin de servir la musique et les interprètes, les dessert d'une manière inouïe. Les émissions, au départ, ne sont pas faites avec tout le soin voulu, du côté purement technique ; leur mise au point imparfaite (et cela tient sans doute à des causes matérielles sur lesquelles toutes les compétences artistiques et scientifiques devraient se pencher) arrive à défigurer

aussi bien les œuvres que les voix et les instruments. Comment se fait-il que les chefs-d'œuvre catalogués soient si mauvais à la réception ? Par exemple, certaines compositions de Liszt, de Brahms et de Chabrier notamment, sans compter nombre d'œuvres de nos compositeurs contemporains. A cela on vous répond que l'écriture musicale horizontale (c'est-à-dire contrapuntique) passe mieux à la radio que l'écriture perpendiculaire (c'est-à-dire purement harmonique).

C'est possible... Mais il serait vraiment inadmissible que l'art musical amoindrit sa force d'expression pour s'adapter à une imperfection de matériel. Il serait plus souhaitable de remédier sans tarder à cette imperfection pour laisser à la musique toute sa liberté d'expression et aussi pour ne pas lui nuire comme cela arrive trop souvent.

Les auditeurs qui ne connaissent pas les dessous entendent à la réception quelque chose de confus et de mauvais aussi bien orchestralement que vocalement ; souvent une véritable caricature de l'œuvre originale. Leur impression est désastreuse et c'est là que la radio nuit véritablement aux musiciens comme aux interprètes. Comment se fait-il que des voix parfaites à l'audition directe deviennent criardes et impossibles en radio ? On vous répond toujours qu'elles ne possèdent pas les qualités radiophoniques requises. L'explication est simple comme vous le voyez. Si la radio est imparfaite, et c'est le cas, elle doit remédier sans tarder à ses imperfections ; elle doit améliorer ses émissions en s'adressant aux compétences artistiques et techniques qualifiées. Le préjudice moral subi par les compositeurs et les chanteurs est assez important pour que cette question fasse l'objet d'un examen très attentif.

Et cela me rappelle les débuts des enregistrements phonographiques où des interprètes interdisaient l'audition de certains disques imparfaitement réalisés à leur gré et nuisant par cela même à leur réputation auprès des auditeurs nouveaux. La question radiophonique nous semble tout à fait identique.

Pour les retransmissions de concerts, d'une salle, comme pour les transmissions directes d'un studio, pourquoi n'augmenterait-on pas le nombre des micros ? Ainsi, par la fermeture ou l'ouverture de certains de ces micros, on pourrait, à volonté, atténuer ou augmenter la puissance de certains groupes d'instruments ou de voix, suivant les besoins.

On devrait intensifier, pour la culture de l'oreille de l'auditeur moyen, les émissions de musique de chambre. Cela pour l'habituer insensiblement à situer les timbres des instruments et aussi à se familiariser avec l'agencement des thèmes d'une œuvre d'abord simples puis graduellement compliqués.

Mieux que la peinture et la sculpture, la musique a à sa disposition un moyen unique d'enseignement dans les lycées et les écoles grâce à la radio qui peut être pour elle un véritable musée vivant à condition que tout soit fait avec méthode dans ce sens.

Nous terminerons ce bref exposé en émettant le vœu que tout soit mis en œuvre dans les différents pays pour que la musique et les musiciens n'aient plus à souffrir d'un état de choses qui leur porte le plus grand préjudice moral et auquel il est facile de remédier sans tarder si on veut bien s'en donner la peine.

Victor LARBEY.

M. LE PRÉSIDENT. — Avant de donner la parole à M. Muthel (Allemagne), je vais donner la parole à M. Henri Clerc, qui va traiter du Théâtre et de la Radio.

DU THEATRE ET DE LA RADIO

par M. Henri Clerc

Mesdames, Messieurs,

Les modifications apportées à l'ordre du jour m'ont empêché d'être présent lorsque mon tour de parole est

venu. Je devais faire un rapport sur le *droit fiscal*. Cette question a été traitée complètement par d'autres orateurs hier, et je ne vais pas y revenir.

Je voudrais simplement, en quelques mots, exposer ce qui, à mon avis, ne doit pas être passé sous silence dans un congrès comme celui-ci : la nécessité absolue d'une relation étroite entre le théâtre et la radio, au double point de vue artistique, d'abord, et matériel ensuite.

On ne peut contester que la radio ne prenne sa matière première parmi les gens de théâtre, qu'il s'agisse d'acteurs ou d'auteurs, dont l'œuvre est diffusée. On ne peut contester non plus qu'à l'heure actuelle, la situation de la radio, qu'elle soit d'Etat et par conséquent dispose du produit de taxes généralement perçues dans tous les pays, ou qu'elle soit libre et bénéficie alors d'une publicité importante et rémunératrice, on ne peut contester, dis-je, que la situation de la radio ne soit aussi prospère que celle du théâtre est mauvaise.

On a compris, en France, tout au moins, on a commencé à comprendre qu'il y avait nécessité de liaison entre ces deux manifestations. Et ce fut l'argument présenté par nos ministres de l'Education nationale et des Postes pour faire subventionner certains théâtres au moyen des fonds de la radio. Ils ont posé d'ailleurs comme condition à cette subvention des diffusions opérées par les théâtres bénéficiaires de ces subventions. C'est contre cette obligation que je m'élève. Et voici pourquoi :

J'estime que, dans la plupart des cas, des manifestations de ce genre nuisent à la fois au théâtre et à la radio. Elles leur nuisent parce qu'elles sont faites dans de mauvaises conditions techniques. Et il arrive, lorsqu'une audition théâtrale est faite à la radio, surtout du théâtre parlé, qu'une confusion absolue naisse dans l'esprit du spectateur du fait de l'analogie des voix des artistes, analogie qui, à la scène, n'a aucune espèce d'inconvénient, puisque le spectateur voit les artistes, analogie qui, à l'audition radiodiffusée, rend absolument inintelligible le dialogue. Si bien que des œuvres qui, à la scène, produisent un grand effet, donnent au contraire, à la radio, une impression mauvaise. Et je crois que l'obligation qui est ainsi faite — obligation qui en réalité n'est qu'un prétexte, une espèce de trompe-l'œil qui sert simplement à justifier les dotations faites sur les fonds de la radio — n'a pas sa raison d'être et devrait être combattue par nous. Il faut laisser aux manifestations leur caractère propre ; il ne faut pas les mêler les unes aux autres de telle manière qu'elles puissent se nuire mutuellement. Et je crois qu'il serait utile que le congrès affirmât d'une façon précise qu'il considère :

1° Que la radio n'a pas le droit de se désintéresser du sort matériel du spectacle, dans lequel, elle, Radio, pour le moment tout au moins, puise l'essentiel, pour ne pas dire la totalité, de sa matière première. Qu'elle ait besoin, soit de l'œuvre dramatique par l'écrivain, soit de l'œuvre dramatique par l'interprète, soit de l'œuvre lyrique, elle emprunte son élément d'action au spectacle. Donc, premier principe d'une nécessité absolue : la Radio, concurrente très dangereuse du théâtre, surtout en province, et même à Paris, la Radio ne peut pas se désintéresser du sort matériel du théâtre.

2° Qu'en second lieu, il est vain, et il est même insoutenable qu'un prétexte soit donné à cette intervention de la radio pour venir au secours du théâtre. Prétexte qui consiste, je le répète, en des manifestations théâtrales radiodiffusées dans de mauvaises conditions. Mais qu'en réalité l'évidence des intérêts connexes de ces deux manifestations est telle qu'on peut parfaitement faire subventionner le théâtre par la radio sans qu'on soit obligé de se livrer à des radiodiffusions regrettables qui éloignent parfois de la scène et du micro les auditeurs de ces malheureuses radiodiffusions.

Dans les circonstances présentes, un tel vœu pourrait être d'un intérêt pratique réel, au moins en France, mais je crois également dans bien d'autres pays, parce que la situation du théâtre est tragique en maints endroits, et que le sort non seulement du développement intellectuel des peuples est lié à cette situation, mais le sort aussi d'un très grand nombre de travailleurs du spectacle est en cause. Il est hors de doute, par exemple, que les prétendues améliorations apportées en France dans la situation matérielle du personnel du théâtre, qu'il s'agisse des acteurs ou surtout du personnel technique, est un avantage purement illusoire, car elles ont comme conséquence d'imposer aux directeurs de spectacles une charge insupportable et, si cela continue, dans un délai extrêmement court, un très grand nombre de ces travailleurs prétendument avantagés vont se trouver, en réalité, privés d'un instrument de travail, de leur gagne-pain. Et voilà un argument de plus pour justifier la proposition que je fais :

Qu'il soit admis comme un principe fondamental que la radio doit quelque chose au théâtre, qu'elle le doit par définition et qu'elle n'a pas à rémunérer des services que le théâtre lui rendrait de temps en temps, mais à rémunérer le fait que le théâtre est à l'origine des œuvres que la radio diffuse ou des interprètes dont la radio se sert. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Est-il nécessaire de faire une traduction ? (Non.)

Je donne la parole à M. Muthel.

LA RADIO ALLEMANDE ET LA FORMATION DU GOUT DU PUBLIC EN MATIÈRE DE SPECTACLE ET DE MUSIQUE

par Lothar Muthel (Allemagne)

La Radio, l'acquisition technique la plus importante du ^{xx}e siècle, a trouvé son entrée dans tous les domaines de l'époque actuelle. Il n'est pas nécessaire d'en donner des preuves ; il suffit de formuler cette seule question : « Peut-on éliminer la T.S.F. de la vie publique actuelle ? » pour y répondre par : « non ». Mais ce n'est pas seulement la vie publique que nous devons considérer ici, c'est aussi la vie privée de chaque individu. Nous savons qu'en rentrant du travail quotidien, des ateliers, des usines, des bureaux, des champs, nous réglons notre appareil pour écouter. Et que voulons-nous écouter ? En premier lieu, les nouvelles qui intéressent beaucoup d'auditeurs mais, d'autre part, ce sont les émissions de nature politique qui nous renseignent sur les derniers événements mondiaux. Dans cette sorte de transmission sans fil que nous recevons par le haut parleur, il s'agit, d'une part, d'un service d'information ; d'autre part, d'une activité propagandiste de la radio, deux manières dont la dernière surpasse la première en importance. Mais, en outre, la radio a une deuxième tâche de même importance : culturelle ou pour mieux dire : *l'éducation politico-culturelle du goût du public*. Elle devient par cela le porteur de la culture nationale, son activité devient le transmetteur de la culture, ou pour préciser : la Radio propage les biens culturels d'un peuple parmi ses concitoyens et devient par cela un institut national de culture. Il faut souligner particulièrement cela, parce que le cercle d'action de la radio est international et que les émissions qui partent des différents postes ne connaissent aucune frontière dans le sens politique. Le travail de la radio, en tant qu'Institut national de culture s'étend, à côté de beaucoup d'autres choses de la vie publique, sur l'éducation du goût public dans le domaine culturel théâtral et musical. La radio allemande veut faire connaître à ses auditeurs les biens culturels les plus élevés de la nation dans ces deux domaines, c'est-à-dire qu'elle insiste tou-

jours pour agir efficacement sur l'éducation de tout le peuple.

Quand on parcourt le programme de la radio allemande au cours des dernières années, on trouve un grand nombre d'émissions de ce genre qui peuvent être données en exemple de ce qui précède.

D'abord, considérons le *théâtre* ! Comme institut de culture, la radio allemande a souligné son importance par un travail méthodique dans le soin apporté aux émissions d'œuvres de grands poètes allemands, vivants ou morts. Les poètes allemands Goethe, Schiller, Kleist, Grabbe, etc., furent le centre de séries d'émissions, c'est-à-dire qu'un nombre d'œuvres de chacun de ces poètes fut diffusé par la radio allemande à intervalles réguliers. Par d'autres émissions qui se rapportent à la vie de ces grands allemands, le poète, dans sa personnalité, est rapproché de l'auditeur, de façon que par la vie et l'œuvre, l'image de nos poètes allemands ressuscite. A côté d'œuvres de la littérature classique et dramatique, la radio allemande a intensifié une nouvelle forme d'art, celle du théâtre radiophonique, qui même au delà des frontières du Reich, a trouvé la plus forte attention.

Par ce théâtre radiophonique, la radio a donné au théâtre un certain nombre d'œuvres qui, après leur première audition par T.S.F. ont été jouées sur de nombreuses scènes allemandes. Je ne citerai ici que la pièce de August Hinrich : *Krach um Jolanthe* (Scandale autour de Yolande) qui avait été écrite d'abord pour le théâtre radiophonique. Cette pièce est devenue un succès mondial pour le théâtre allemand. Nous avons d'autres exemples dans les pièces des dramaturges : Eberhard Wolfgang Möller, Kurt Heynice, Richard Euringer et Carl Borro Schwerla.

Les œuvres radiophoniques, arrangées ensuite pour la scène, sont devenues au théâtre un grand succès et cela prouve que la radio a agi efficacement dans le domaine du théâtre au point de vue positivement éducatif.

On rencontre les mêmes effets dans le domaine musical. A côté de l'attention apportée à la bonne musique de divertissement, la T.S.F. a inscrit à son programme les plus grands maîtres de la musique allemande. En premier lieu, nous plaçons les transmissions des festivals de Richard Wagner à Bayreuth qui sont retransmises au delà des frontières allemandes par presque tous les postes européens et d'outre-mer.

Une autre émission très goûtée fut celle de la série des cantates de Bach de Leipzig. Etant donné que nos plus grands artistes prêtaient leur concours à ces émissions, cette audition devenait un événement, c'est-à-dire que la radio devenait pour l'auditeur un événement. Nous avons fait cette expérience surtout avec les symphonies de Beethoven. Cette émission ne devenait pas seulement un événement pour l'auditeur qui a étudié les maîtres allemands et leurs œuvres qui, peut-être, les interprète lui-même, mais aussi pour l'auditeur ne possédant pas une éducation musicale et s'intéressant simplement à la musique.

De cette même façon, on donnait des séries d'émissions des œuvres de Mozart, de Joseph Haydn, de Johann Brahms et d'autres maîtres allemands de la musique. Si nous ajoutons que la radio allemande faisait connaître à ses auditeurs, en plus de cela, les grandes œuvres des musiciens étrangers — je mentionne la retransmission de l'Opéra de Milan et les Concerts d'Europe — nous pouvons affirmer que la radio a suffi à sa tâche éducative dans la mesure la plus large. Elle a démontré, par ce fait, qu'elle est un organe de l'entente internationale parce qu'elle apprend aux auditeurs allemands à respecter les œuvres des maîtres étrangers, respect que chaque Allemand attend de chaque étranger envers les œuvres des maîtres de notre pays.

M. LE PRÉSIDENT. — La communication de MM. Stefa-

nesco et Val Mugur (Roumanie) est déposée au bureau et sera insérée dans le compte-rendu du Congrès.

RAPPORT SUR LA RADIO

par MM. Miscea Stefanescu et Val Mugur

On ne peut nier que le théâtre radiophonique ne soit encore à son époque expérimentale. Cette phase est peut-être la plus intéressante de sa carrière, car elle unit des efforts qui établissent une collaboration intime entre les dirigeants de la Société de radiodiffusion de Roumanie et les auditeurs qui, par la nombreuse correspondance qu'ils nous adressent, contribuent parfois effectivement à la clarification des conceptions qui sont à la base de toutes émissions théâtrales.

L'expérience de ces dernières années nous fait constater une amélioration de ces émissions, autant au point de vue technique qu'au point de vue de l'intérêt suscité parmi ses auditeurs, par le théâtre radiophonique.

Si le théâtre radiophonique en Roumanie ne néglige pas les émissions de théâtre proprement dit — comédies, opéras, opérettes et sketches musicaux — il a cherché à donner une importance particulière aux spectacles qu'on pourrait nommer éducatifs, cherchant à les imposer par les moyens les plus attractifs.

Il s'agit des trois heures hebdomadaires spéciales, desquelles nous nous occuperons avec prédilection dans cette sommaire exposition, et qui se nomment: l'heure des enfants, l'heure des jeunes éclaireurs et l'heure du village.

En ce qui concerne l'heure des enfants, Radio-Bucaresti a eu l'honneur d'être félicité par l'Union internationale de Genève, pour le mérite d'avoir été le premier poste qui, en 1934, ait réalisé le théâtre pour enfants, avec le concours d'enfants.

Comment a-t-on songé, il y a trois ans, à la réalisation de l'heure enfantine, mettant ainsi la radiophonie au service de l'éducation? D'abord par un parfait accord entre les dirigeants de la Société de radiodiffusion et le Ministère de l'Education nationale. On a estimé que les enfants peuvent être les écouteurs les plus dociles, les plus patients et les plus attentifs. Par conséquent, on a introduit des diffuseurs dans toutes les écoles des villes et dans un bon nombre d'écoles rurales, cette mesure tendant à être généralisée. On a fixé ensuite le programme des émissions; celles pour les enfants de 6-10 ans, et celles pour ceux de 10-18 ans, ces derniers devenant plus tard des auditeurs et collaborateurs effectifs de l'heure dénommée l'heure des jeunes éclaireurs.

Nous expliquons la composition du programme de ces deux émissions.

1. — Pour les enfants de 6-10 ans :

Au début de chaque année, les directeurs d'écoles, les représentants du ministère de l'Education, les conseillers littéraires et les régisseurs de la Société de radiodiffusion se réunissent en une conférence commune, pendant laquelle ils établissent le programme des travaux pour une année entière. Ensuite, chaque jeudi, entre 16 h. 45 et 18 heures, les enfants d'une école désignée se présentent au studio. Le programme de cette émission scolaire, à laquelle ont collaboré un auteur dramatique et un compositeur, est fixé d'avance, leur travail étant coordonné par un régisseur, qui donne à cette séance le caractère d'un spectacle.

Au cours de l'année 1934-1935, les émissions enfantines ont été inspirées par des contes extraits du folklore roumain et adaptés au microphone. Par ce moyen, les enfants recevaient les plus pures notions de littérature autochtone. Ceci, en ce qui concerne l'activité au studio. Mais que se passait-il dans les écoles pendant cette heure? Avant cette émission, les professeurs des

classes respectives convoquaient les enfants et leur expliquaient le sens et la beauté de celle-ci. A la fin de l'émission, les professeurs provoquaient des discussions à son sujet, recueillant ainsi les impressions des enfants et les communiquant ensuite à la Société de radiodiffusion. Mais l'heure ne s'arrêtait pas là, car pendant la séance suivante, dans le cadre d'un journal parlé, on transmettait du studio les opinions des enfants.

L'heure enfantine qui terminait l'année scolaire était destinée aux enfants qui s'étaient distingués au cours des émissions, soit par leurs talents musicaux, soit par la qualité ou l'intelligence avec laquelle ils avaient débité ou interprété un texte. Ces élus étaient désignés, comme dans un vrai plébiscite, par des cartes postales adressées à la Société par leurs camarades auditeurs du pays entier, et ils recevaient un prix devant le microphone, de la part de la Société et du Ministère de l'Education Nationale, prix qui variait selon l'état social des enfants, c'est-à-dire que les uns étaient envoyés pendant les vacances dans des localités climatiques ou balnéaires et que les autres recevaient des dons de première nécessité, tels que vêtements, ou des cadeaux, livres, etc. Dans le même ordre d'idées, il faut que nous ajoutions que le microphone sert maintes fois à la réalisation d'œuvres philanthropiques pour enfants. Car il n'existe pas de fêtes de Pâques et de Noël où, par son intermédiaire, la Société ne recueille des présents de la part des enfants riches pour les enfants pauvres.

Au cours des années 1935-1936 et 1936-1937, les émissions enfantines ont été plus variées. Elles furent inspirées par des légendes historiques, des ballades et des chansons populaires nées sous la domination séculaire, des figures de princes et de héros qui représentaient de la manière la plus caractéristique le passé de notre peuple; ou basées sur des sujets élémentaires tels que les montagnes, les cours d'eau et les richesses du pays; ces émissions ont eu pour but de familiariser et d'initier les enfants à la géographie du pays, à son histoire, à son folklore, à ses nécessités et à ses possibilités, d'une façon pratique et naturelle.

De plus, un journal des enfants a été créé, dont l'auteur est en correspondance permanente avec les enfants. Sur un ton badin, de préférence, qui rappelle le ton de sages conseillers de nos conteurs, on pose à nos petits auditeurs une série de problèmes fort variés: problèmes d'école, dessins, ou simplement problèmes de fantaisie ou de perspicacité. Parfois, les sujets imposés permettent à des centaines de participants de concourir, afin de prouver leurs talents poétiques ou leurs dons d'évocation à l'occasion d'excursions auxquelles ils ont pris part. Des prix sont décernés par radio. Le Journal des enfants remporte un grand succès.

Pendant les dernières années, on a créé des concerts pour enfants, avec une musique écrite spécialement pour eux. Le résultat de ces concerts pour enfants, qui établissent le rapport existant entre la phrase parlée et la phrase musicale, qui les initient aux charmes de la musique par l'intermédiaire de l'intelligence et les préparent à la compréhension du classicisme, nous donnent beaucoup d'espoir. Ces concerts se limitent à des fables mises en musique et la pédagogie de ces émissions est la suivante: d'abord, un enfant récite une fable en entier, que les auditeurs des écoles connaissent d'avance; on procède ensuite de manière fragmentaire, c'est-à-dire par strophes: une strophe récitée est immédiatement développée sur un motif musical; en dernier lieu, la fable est chantée en entier avec une orchestration d'instruments qui impressionne facilement les enfants, comme, par exemple, le tambour, le trombone, la petite flûte, etc.

Nous devons ajouter à ces émissions celles de représentations théâtrales moralisantes basées sur le dualisme le plus acceptable pour les enfants, personnifiant

ses héros par des enfants obéissants et des enfants désobéissants.

Tous ces spectacles sont présentés par un compère et une commère qui sont, bien entendu, des enfants; ils prennent, devant le micro, l'air raisonnable d'aïeuls et ayant en quelque sorte le rôle du chœur antique, contribuent à la création de l'atmosphère de ces émissions.

Nous ne pouvons terminer ce chapitre sans mentionner en passant nos plans futurs, basés sur nos expériences actuelles. L'année prochaine, nous transporterons le microphone chaque jeudi dans une école et l'émission se composera de deux parties. La première sera destinée à une leçon pratique, dont le programme sera fixé par le Ministère de l'Education Nationale. Le problème ou le thème, sous pli fermé, ne sera connu ni des enfants ni de leurs professeurs. Le but est que ce jeu d'intelligence entre le professeur et l'enfant soit saisi en son entière spontanéité. La seconde moitié de l'émission sera consacrée à un programme distrayant qui, cette fois-ci, sera réalisé et transmis par l'école.

2. — Emissions pour adolescents : de 10 à 18 ans.

Pendant la première année, cette heure avait lieu, comme maintenant, entre 16 h. 45 et 18 heures. Les meilleurs éléments d'un lycée étaient présentés devant le microphone. Le problème éducatif comprenait : soit des conversations devant le microphone entre professeurs et élèves, soit l'analyse d'œuvres de nos écrivains, soit des productions illustrant le talent des élèves, chacun choisissant librement la branche pour laquelle il avait le plus de goût. Grâce à cette heure, une large documentation a été recueillie et peut-être pourrions-nous réaliser le projet de créer ainsi une revue de la jeunesse.

A cette heure a été substituée l'heure des jeunes éclaireurs, dans le cadre de laquelle se manifestent non seulement la jeunesse scolaire, mais aussi la jeunesse rurale et ouvrière, et en général toutes démonstrations sportives, musicales, etc. En 1935-36-37, à la suite de ce programme, nous avons donné l'occasion à un bon nombre de jeunes éléments de se présenter devant le microphone. Nous avons, sur ce chapitre, de nombreux projets en vue. Le thème choisi pour cette année concernera *le pays*, évoqué par région, à tous les points de vue, et surtout au point de vue spécifiquement local.

Mais nous avons dit que, en dehors de l'heure enfantine et de celle des jeunes éclaireurs, nous accorderons une importance spéciale à l'heure du village. Nous énoncerons seulement la composition de cette heure :

1. — Conseils pour les ménages paysans;
2. — Conseils médicaux;
3. — Productions du folklore musical, classé par contrées et précédé d'explications;
4. — D'un journal pour paysans, qui comprendra des nouvelles du pays et du monde;
5. — Enfin, d'un théâtre villageois, interprété par des acteurs et qui, lorsqu'il n'est pas réduit à des plaisanteries et anecdotes dramatisées, fustige de façon satirique la paresse, l'ivrognerie, les conflits avec les lois, etc.

Et maintenant, pour conclure, nous ne devons pas négliger les émissions de théâtre proprement dit, c'est-à-dire celles de comédies, opéras, opérettes et sketches musicaux. 90 % de ces œuvres sont roumaines, des concours avec prix ayant été organisés pour elles, concours de pièces spécialement écrites pour le microphone. *Polyphème*, le génial poème de Samain, eut parmi les œuvres étrangères un grand succès.

En ce qui concerne le théâtre parlé, nous avons constaté, après maintes expériences, que les auditeurs roumains préfèrent un théâtre radiophonique basé sur le dialogue, l'interprétation, la différence de timbre des voix, sur une action unitaire et développée sur un seul plan. Nous avons donc abandonné la formule de sonorisation

sur premier plan, réduisant celle-ci de façon à créer un décor et une atmosphère absolument essentiels. Nous pourrions dire que, dans les derniers temps, nous avons changé chez nous l'accent du théâtre radiophonique. En ce qui concerne la formation des troupes radiophoniques qui défilent devant le microphone, nous avons supprimé la troupe permanente de la Société, car les voix banalisaient au microphone exactement comme celles des « speaker ». Nous avons maintenu de façon permanente les spécialistes de nos postes, c'est-à-dire un conseiller théâtral, un régisseur artistique et un régisseur technique (un metteur en ondes).

Une dernière remarque en ce qui concerne nos auditeurs radiophoniques roumains : nous sommes heureux de constater qu'ils ont un penchant particulier pour les œuvres sérieuses. Ceci nous encourage à leur présenter, pour les saisons futures, les grandes œuvres de la littérature, originales et universelles, adaptées pour le microphone. On étudie en ce moment *l'Illiade*, d'Homère, *la Divine Comédie*, du Dante, et *Don Quichotte*, de Cervantès. Et nous espérons que, l'année prochaine, nous pourrions vous faire part de la pleine réussite de ces projets.

Je donne la parole à M. Wolf (Hollande).

RAPPORT DE M. WOLF

MESDAMES, MESSIEURS,

Après le discours si éloquent et si brillant d'enthousiasme de M. Paul Castan, du Poste de la Tour Eiffel, j'ai un peu peur de prendre la parole sur la radio et la formation du goût du public en matière de spectacle et de musique.

M. Castan a parlé d'un nouvel art : l'art de la radio, comme nous avons depuis des siècles l'art du théâtre et depuis quelques dizaines d'années l'art du film. Il est donc bien possible que M. Castan ait raison. Mais l'éloquent orateur a vu toute la question du point de vue du studio, comme l'a fait aussi M. Muthel, d'Allemagne, sans tenir compte des auditeurs.

M. Castan nous a donné une liste importante et imposante de drames et de comédies qu'il a distribués, œuvres des Grecs et des Romains jusqu'à nos jours, d'Aristophane, de Platon, de Sophocle, les Mystères du Moyen âge et les œuvres du romanisme de Shiller de Dickens, de Racine, etc..., et, naturellement aussi, les pièces de notre temps. Mais il ne nous a pas dit si les auditeurs avaient écouté !

Et voici Monsieur, le Président, que commencent mes objections, mes griefs contre la radio. Je ne suis pas un homme difficile, vétillieux, je ne nie pas non plus que la radio ait de très grands mérites, si grands que peut-être nul orateur n'est assez éloquent pour les peindre tout à fait. Mais il en est avec la radio comme avec la musique dans les cafés. Hier soir, dans un grand café des Boulevards, une dame et un monsieur étaient assis à une table à côté de moi. Un joli petit orchestre jouait Saint-Saëns et Massenet. Et au bout de vingt minutes, la dame a dit au monsieur : « Changeons de place, car la musique gêne notre conversation ». Ils n'ont pas quitté le café, oh non ! il me semblait même que la dame aimait bien la musique; mais ils ont changé de place, parce qu'ils voulaient seulement un peu de bruit musical autour d'eux.

Eh bien ! Monsieur le Président voilà la radio, voilà l'art dramatique d'Aristophane, de Schiller, de Racine, voilà les Mystères du Moyen âge ! Et les auditeurs en général ne s'intéressent pas du tout ni aux *Guêpes*, d'Aristophane, ni à *Faust*, ni à la *Pucelle d'Orléans*; non, on ne veut qu'un peu de bruit autour de soi pendant que la servante fait la chambre et que la famille joue au bridge. (*Applaudissements.*)

Alors, en pratique et dans la simple réalité, toute la

liste imposante de M. Castan, d'après ma modeste opinion, n'a, pour l'éducation du peuple et la formation du goût du public, aucun intérêt artistique. Au contraire, je trouve, (et cela regarde moins les classiques, qui sont morts, que les auteurs et compositeurs de nos jours), que toute cette distribution d'œuvres dramatiques et musicales par la radio diminue excessivement le respect du public pour l'œuvre d'art, le respect pour l'auteur et pour ceux qui le représentent, qui le citent, qui le jouent, qui le chantent. Et plusieurs artistes néerlandais sont de mon avis. Voilà un artiste qui chante un air d'opéra; voilà Casadessus qui joue une des plus belles compositions de son répertoire; voilà l'orchestre qui joue les chefs-d'œuvre de Ravel, de Debussy ou de Florent-Schmitt: « Diminuez un peu la radio, dit Madame, en servant le thé; nous ne pouvons pas dire un mot! »...

Voilà, Mesdames et Messieurs, le respect pour la musique, pour l'artiste créateur et l'artiste reproducteur.

Encore autre chose. La radio ne relève pas le goût du public, n'élève pas le public à elle comme fait l'artiste; mais la radio descend au public et au mauvais goût de la masse. Moi, je ne déteste pas la dixième Muse, je ne déteste ni le chant, ni la danse, ni les chansons de cabaret; au contraire je suis un admirateur de toutes ces œuvres. J'aime aussi les drôleries et même la clownerie; mais je trouve que, sans compter que la radio commence le matin de très bonne heure pour finir presque sans interruption souvent très tard dans la nuit, passant de Radio-Toulouse à Radio-Madrid, etc..., la radio donne beaucoup trop de musique de danse, trop de jazz, trop de cabaret, et surtout trop de disques. Et la distribution de musique de disques n'a aucun intérêt pour les artistes, à moins qu'on ne veuille penser aux droits d'auteurs, aux deux ou trois parties d'un centime que le compositeur peut recevoir... Mais pour la formation du goût, cette radio n'a pas d'influence. Et la grande symphonie, l'ouverture classique, pour presque tous les auditeurs, en général, c'est, dans la chambre, du bruit musical.

Peut-être que mes considérations vous semblent un peu sombres; mais il faut réfléchir que la vérité est dure et nue. (Applaudissements.)

M. LE PRESIDENT. — Nous allons ouvrir une discussion là-dessus. Ce problème intéresse, je crois, tout le monde, et notre collègue, M. Wolf, vient d'introduire dans le débat à la fois beaucoup de sincérité et beaucoup d'animation. Nous avons certainement les uns et les autres des observations à présenter. Déjà certaines avaient dû être soulevées dans notre esprit par la communication de Paul Castan, qui a suscité de gros problèmes sur lesquels j'aimerais bien entendre l'avis des auteurs dramatiques.

Castan a revendiqué, sans même le discuter, le droit pour la radio d'adapter les œuvres dramatiques, fut-ce les plus illustres. J'avoue que mon cœur d'auteur dramatique a frémi et s'est mal représenté *Phèdre*, de Racine, *Faust*, de Goethe, etc... adaptés par un adaptateur officiel de la radio, fût-ce de la radio française! (Applaudissements.)

Je crois qu'il faut que nous discussions là-dessus. Il y a toutes les autres questions qui ont été soulevées ce matin, et je demande à tous ceux qui ont quelque chose à dire de s'inscrire, car nous allons avoir certainement une discussion extrêmement intéressante et féconde.

Je vais donner la parole d'abord à ceux qui parlent du point de vue de l'auteur dramatique.

M. HENRI CLERC. — J'ai toujours eu un petit sourire lorsque dans les programmes, à l'occasion de la radiodiffusion de pièces, et notamment de cinq ou six des miennes qui ont été radiodiffusées, j'ai lu cette expression: « mise en ondes de M. X... »

Cette « mise en ondes » consiste généralement à indiquer ce qu'est le décor et parfois à avertir le spectateur

de l'entrée d'un artiste en scène, et également à accommoder certains bruits pour constituer ce qu'on appelle « le décor sonore ». Je reconnais que dans certaines œuvres cela a une certaine importance. Dans d'autres, aucune. J'estime en tout cas que le metteur en ondes doit apporter une extrême circonspection dans la manifestation de sa présence et que, d'une manière générale, les œuvres radiodiffusées doivent être choisies de telle manière qu'elles se suffisent à elles-mêmes, et qu'on n'ait à accommoder ni le texte ni l'ambiance sonore au-delà de certains détails qui n'attirent pas de façon essentielle l'attention du public.

Je crois, d'autre part, que dans bien des circonstances, la diffusion d'une pièce peut trahir cette pièce et donner à celui qui l'écoute une impression très inférieure à celle qu'en toute équité il devrait avoir. J'ai déjà dit tout à l'heure pourquoi.

Je crois, d'autre part, qu'il faut faire grande attention pour apprécier des faits de l'ordre de ceux dont a parlé tout à l'heure M. Wolf. Il faut indiquer les catégories de public. Je crois qu'il y a tout un public et beaucoup plus grand qu'on ne le croit pour qui la radio est autre chose qu'un simple bruit. Ce qu'a dit M. Wolf est vrai pour Paris, pour beaucoup de grandes villes peut-être, pour beaucoup de pays dans lesquels les distractions intellectuelles sont très nombreuses, mais je crois que pour la France ses déclarations, exactes dans le fond, sont un peu exagérées dans la forme, et je ne renonce pas au désir de dire à cet auditoire une petite anecdote du maquis parlementaire. Faisant ma campagne électorale en 1932, dans un village de Haute-Savoie, je suis entré dans une auberge pour me restaurer, au milieu de la journée, et il y avait dans cette auberge un appareil de T. S. F. Pendant que je déjeunais, des jeunes gens du village, venus prendre un apéritif, mirent en marche l'appareil et entendirent une audition d'un quatuor de Beethoven, donnée par Radio-Genève. Mon impression fut qu'en entendant cette musique, les jeunes gens allaient tourner le bouton et prendre un autre poste; ils s'arrêtèrent et écoutèrent un instant. Le morceau terminé, je leur dis: « Est-ce que cela vous intéresse? » Et ils me répondirent: « Ça commence à nous intéresser, Monsieur. L'année dernière où il y a deux ans, nous n'y comprenions absolument rien, mais vraiment, maintenant, ça commence à nous intéresser. »

Eh bien! je considère que c'est très important, cela; et vraiment ce n'est pas une histoire inventée: je vous raconte quelque chose de précis.

D'autre part, parcourant très fréquemment des régions éloignées de tout centre culturel ou artistique privées de spectacles et même de cinémas, j'ai constaté bien souvent, que dans des cafés de campagne ou des fermes, les gens écoutent la T. S. F. presque religieusement. Je ne dis pas qu'ils soient capables de comprendre toujours la portée ou la valeur exacte de ce qu'on leur donne, mais je crois qu'il ne faut pas méconnaître que la radio a, parmi les simples, parmi ceux qui sont absolument à l'écart de toute manifestation spectaculaire, un public de véritables dévots et qui le sont de plus en plus. Et je crois que, du point de vue musical surtout, on constate à l'heure actuelle une formation due à la radio.

Ceci, je tenais à le dire. Parce que si M. Wolf a bien fait d'apporter ici les déclarations qu'il a faites, s'il a bien fait de dire ce qu'il a dit (et il faut un certain courage pour le dire, et il a raison sur une grande partie de ses affirmations), véritablement s'il avait complètement raison ce serait navrant, car alors on arriverait à cette conclusion que cette merveilleuse tentative, qui est faite depuis un certain nombre d'années, de divulguer dans l'esprit du public des œuvres que la masse de nos contemporains ignorait jusqu'ici, ne pourrait produire qu'un résultat lamentable et ce serait abaisser, atteindre dans leur dignité les écrivains contemporains ou les écrivains

de jadis dont les œuvres seraient radiodiffusées. Et ce serait infiniment triste.

J'ai tenu à apporter cette déclaration, résultat de mon expérience personnelle, faite au cours de ma vie parlementaire, et j'avoue que ces constatations m'avaient fortement encouragé. J'ajoute qu'ayant eu cinq pièces radiodiffusées, dont l'une environ une quinzaine de fois, j'ai reçu après chacune de ces radiodiffusions, de points du territoire très éloignés, parfois même des colonies, des lettres de gens me disant : « Nous avons passé une soirée très agréable, nous vous en remercions. » Il m'est même arrivé, il y a deux mois environ, de recevoir une lettre d'une personne dont j'ignore qui elle est, me disant : « Monsieur, la T.S.F. a radiodiffusé, il y a deux ou trois ans, une pièce de vous dans laquelle il se passe ceci et ceci... Je ne peux me rappeler le titre, mais je me rappelle exactement ce détail. » Et cette personne me demandait l'endroit où elle pourrait se procurer la pièce. Donc, deux années après une audition, un auditeur inconnu a été suffisamment frappé pour se rappeler certaines scènes, écrire à l'auteur et lui demander des renseignements. On ne peut pas, par conséquent, considérer que la radiodiffusion s'adresse uniquement à un public qui n'écoute pas ou veut entendre un simple bruit.

M. LUDOVICI. — J'ai entendu avec beaucoup de plaisir la relation brillamment pessimiste de M. Wolf, qui, comme tout ce qui est brillamment pessimiste, a de l'attraction. Mais tout de suite j'ai voulu réfléchir sur ce qu'il avait dit, et alors mon enthousiasme s'est calmé. Et je pense qu'il est nécessaire, avant tout, d'envisager la question du point de vue des auteurs et du point de vue du public.

Du côté des auteurs, il y a naturellement un danger dans l'adaptation de leurs œuvres à la radio. Et pour cela nous avons réalisé quelque chose qu'on tentera peut-être aussi dans d'autres pays : nous avons créé, dans la direction générale du théâtre, une commission esthétique spéciale, qui doit examiner les adaptations pour la radio, pour voir si elles sont bien faites. Ce n'est pas parfait ; mais c'est du moins une tentative à souligner.

Mais il est certain que les auteurs peuvent être impressionnés par ces adaptations, parce que quelquefois elles sont mauvaises, rarement elles sont excellentes.

Mais pour le public, c'est autre chose. Et je pense que l'intérêt présent est l'intérêt du public et la culture générale du public. Le public, dans les provinces éloignées, attend la parole de la radio, et non pas avec pessimisme, comme M. Wolf l'a dénoncé. Nous, personnellement, nous avons fait cette expérience. Au commencement, dans les débuts de la radio, lorsque nous étions invités à dîner chez des amis, par exemple, nous disions : « Voilà l'ennemie du silence, voilà l'ennemie de la bonne conversation familiale... » Et je regardais la radio avec une sorte de haine. Mais je dois dire que ce qui est arrivé à M. Clerc et à d'autres m'est arrivé à moi personnellement : peu à peu, j'ai eu de l'affection, de l'intérêt, de la curiosité pour la radio. Et je pense que ça doit être possible pour tout le monde. Et alors, je dis que la radio est utile en vue des intérêts supérieurs de la culture. La radio portera les premiers éléments du théâtre là où ni les Chariots de Thespis ni les compagnies théâtrales ne peuvent aller, et des gens jusqu'alors isolés apprendront à aimer le théâtre.

Enfin, pour nous, auteurs, peut-être arriverons-nous à voir un jour des adaptations acceptables. C'est ce que je souhaite. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Je m'aperçois malheureusement qu'aucun des deux orateurs qui viennent de parler au nom des auteurs n'a approfondi cette chose capitale : droit d'adaptation et limite du droit d'adaptation.

Nous avons ici, en France, un Conseil supérieur de la Radio, dont je fais partie. Ce Conseil s'est subdivisé

en plusieurs sous-commissions qui concernent les différents aspects de la radio ; en particulier, il y a une sous-commission des lettres et une sous-commission de la musique, qui se trouvent nous intéresser plus spécialement ; et nous y avons rencontré ce problème de l'adaptation. Nous avons aperçu le péril et nous avons livré une guerre assez sévère aux adaptateurs. J'ai même été très content, en tant que membre du Conseil supérieur, d'entendre les déclarations enthousiastes et pétulantes de M. Castan. M. Castan appartient à un poste d'Etat, et j'avoue que j'ai été effrayé.

Nous nous sommes déjà élevés violemment devant l'intervention tout à fait indiscrete d'adaptateurs dans des textes que nous considérons comme sacrés. Nous n'admettons pas qu'au milieu d'une tirade de Racine, un petit bout de phrase décrive le paysage ou le personnage qui entre. Nous estimons qu'il vaut mieux laisser cela dans l'ombre que de saccager un texte que nous respectons. Nous avons même fait introduire cette règle : lorsqu'on estime que le texte par lui-même ne suffit pas à éclairer la pensée du spectateur, il y a un speaker chargé, pendant l'entr'acte, de l'explication. Nous aimons mieux interrompre la pièce par quelques lignes, qui se donnent comme explications pendant un court entr'acte, que cette intrusion absolument indiscrete de X ou Y dans un texte de Shakespeare, de Goethe, de Molière...

J'aimerais bien savoir le sentiment du Congrès là-dessus. Je crois qu'il serait intéressant de donner notre avis. C'est un problème qui se pose pour tous les pays et qui est d'autant plus grave qu'il s'agit de textes littérairement plus importants. D'ailleurs, nous sommes d'avis et nous pratiquons cette règle, qu'il faut traiter le texte d'auteurs vivants avec le même respect que les textes des grands morts. Il n'y a aucune raison pour que, au milieu d'un texte de Lenormand ou de Giraudoux, vous trouviez une petite intervention d'X ou d'Y.

M. PFRIMMER. — Qu'est-ce que vous pensez des coupures ?

M. LE PRÉSIDENT. — Les coupures, de l'avis du Conseil de la Radio, sont quelquefois indispensables, parce que les textes sont trop longs pour la durée qu'on peut leur accorder ou même pour la dose d'attention que nous prévoyons à notre public ; mais ces coupures elles-mêmes sont extrêmement surveillées, et nous avons au ministère des P.T.T., auquel est rattaché le Conseil, une sorte d'équipe de jeunes écrivains qui sont choisis parmi des gens très cultivés, très sévères et de tendance très avancée au point de vue littéraire, par exemple, François Faure, Paul Séguard, qui sont des écrivains distingués et qui ont exactement les mêmes sévérités que nous aurions et qui, par conséquent, pratiquent les coupures avec scrupule.

M. PFRIMMER. — Est-ce que M. Castan n'a pas visé les coupures plutôt ?

M. LE PRÉSIDENT. — Non, Castan a dit hier : « Quand le personnage ne peut pas être suffisamment reconnu ou que les lieux ne sont pas assez clairs, il faut introduire dans le texte un certain nombre de choses... »

« Tiens ! Voilà Pyrrhus qui entre ; comme il a bonne mine, ce matin !... »

Il a même dit une chose tout à fait grave : « Inventer de nouveaux personnages... » Chose effrayante ! Vous voyez, n'est-ce pas : Méphistophélès n'est pas assez clair, il y a un contre-Méphisto qui entre et souligne d'une plaisanterie...

M. LUDOVICI. — Est-ce que vous ne pensez pas qu'il y a un remède à cela dans le drame typiquement radio-phonique ? Nous allons cultiver intensivement ce genre de drame. Mais alors, comme la radio est un moyen d'expression artistique nouveau, on sera obligé de le traiter largement et de le cultiver, et on sauvera les auteurs de théâtre de l'adaptation.

M. LE PRÉSIDENT. — Ça laissera intacte la question

de la radio éducative, la radio s'attachant à la diffusion d'œuvres, ce qui est son rôle essentiel qu'il ne peut pas être question de réduire, sans quoi le public protesterait. Il y a beaucoup de gens pour qui c'est une nourriture intellectuelle très précieuse et qui demandent cette nourriture. C'est là qu'il faut apporter beaucoup de respect.

M. LUDOVICI. — Alors, peut-être, les textes seront-ils respectés intégralement, parce que ce sera une question de culture. Maintenant, c'est seulement une question d'amusement.

M. LE PRÉSIDENT. — Je vous assure qu'au Conseil français de la Radio, c'est pris comme une fonction très éminente de culture ; c'est pris tout à fait au sérieux, avec gravité, et quand on signale un manque de respect au texte, nous intervenons.

Je crois que parmi les vœux que nous avons à formuler, nous pourrions en émettre un là-dessus, dire : que nous souhaitons que tous les textes déjà écrits pour le théâtre soient intégralement respectés, sauf des coupures pratiquées avec scrupule, et que toute espèce d'éclaircissement reconnu indispensable doit être mis, comme en lettres rouges, en dehors du texte, mais pas du tout incorporé ou dissimulé dans le texte.

Je crois que cela rendrait grand service à tous ceux d'entre nous qui s'occupent de la radio dans leurs pays respectifs.

M. MUTHÉL. — En dehors des pièces de radio, des pièces classiques comme celles de Goethe, Schiller, etc., il y a en Allemagne de très grands développements — justement pour cette culture classique — de tous les classiques ignorés.

Il est absolument interdit qu'on ajoute des phrases, qu'on ajoute des expressions, qu'on transforme de façon quelconque la forme théâtrale qui a été donnée ; il faut laisser toute la beauté du texte et ne pas même ajouter une illusion quelconque ; ainsi, on interdit même une certaine déclamation qui pourrait transformer ou corrompre la pensée de l'auteur qu'on radiodiffuse.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est tout à fait dans le sens de ce que nous disons.

M. HAYGOOD. — Monsieur le Président, je crois être en mesure de parler sur cette question en ce qui concerne mon pays, les Etats-Unis. J'ai été quatre années speaker et artiste de T. S. F., et maintenant je suis professeur de l'Université et directeur d'un « Petit Théâtre », organisation d'amateurs.

Je ne suis pas du tout pessimiste sur cette question d'éducation du public. Cependant, je ne crois pas que le businessman ou l'ouvrier fatigués se précipitent vers la radio après leur journée de travail pour s'instruire, mais bien plutôt pour s'amuser. Quand même, dans les petites villes, il y a une quantité de familles qui profitent des programmes radiodiffusés dans notre pays ; et c'est plutôt au point de vue de l'éducation, car voilà un domaine où la valeur de la T. S. F. est, je crois, incontestable.

Je m'occupe de temps en temps des services d'émissions données par notre T. S. F. de Floride, situés dans notre Université. Or, on distribue dans les écoles du matériel photocopié, et ce sont les instituteurs qui préparent ces programmes dans leurs classes aux enfants. Et, de 10 heures à 11 heures, chaque matin, les élèves des écoles écoutent ces programmes. Il y a un appareil de T. S. F. dans chacune des écoles, presque dans chaque salle de classe ou tout au moins dans l'amphithéâtre de l'école. Et ainsi les élèves, dans les petites villes, ont l'occasion d'écouter des pièces qu'ils n'écouteront jamais s'il n'y avait pas la T. S. F. Et ce sont, autant que possible, les artistes de théâtre qui jouent les rôles dans la pièce.

C'est très important, surtout au point de vue musical. Parce qu'il n'y a chez nous, malheureusement, ni organisations symphoniques, ni théâtres, sauf à New-York et dans une demi-douzaine d'autres villes. Il n'existe pas de théâtres réguliers ailleurs. Dans l'Etat de Floride, par exemple, il y a de temps en temps une troupe qui vient

présenter une pièce. Mais ce sont plutôt des acteurs-amateurs qui produisent ces pièces.

Au contraire, ce sont de véritables acteurs qui donnent, à la radio, les pièces pour les écoles. Ces émissions ne remplacent pas le professeur, mais plutôt elles l'aident. Le professeur n'est pas en mesure d'interpréter seul une pièce ; il ne peut pas prendre tous les rôles et s'il lisait la pièce, les élèves ne saisiraient pas bien l'esprit de la pièce, ne seraient pas dans l'atmosphère de la pièce. Eh bien ! je reconnais les défauts de la T. S. F. ; mais ne vaut-il pas mieux avoir pour ces élèves une interprétation radiophonique un peu défectueuse, que de s'en passer tout à fait ?

M. Paul Blanchart. — Mesdames, Messieurs, je ne veux pas allonger ce débat, mais j'ai demandé la parole parce que me trouvant entre deux positions extrémistes, celle de Paul Castan et celle de M. Wolf, je voudrais dire quelques mots, avec une expérience de dix ans de radiophonie. Et comme, d'autre part, Paul Castan est absent de ce débat, je veux me substituer à lui et « encaisser » tout de même quelques-uns des coups qui lui sont destinés ! Je considère qu'il ne m'est pas possible de me dérober à ce devoir d'amitié.

Plusieurs questions ont été abordées, mais elles s'interpénètrent les unes les autres. M. Wolf a dit cette phrase très grave pour des gens de radiophonie : « Mais est-ce que ces auditeurs écoutent ? »... Nous avons un auditoire innombrable, et si, justement, le public de théâtre est un public multiple, varié, s'il n'y a pas un public de théâtre, s'il il y a « des » publics de même il n'y a pas un public de radio, mais « des » publics de radio, qui tous exigent de la radio des choses différentes ! Et de là vient la difficulté de composer les programmes radiophoniques.

Je serai même plus pessimiste que M. Wolf sur le point suivant : le sans-filiste pur sang, le sans-filiste « intégral » se moque complètement de ce qu'on lui diffuse ! Il aime la radio pour la radio, pour son appareil, pour les expériences auxquelles il se livre. Et le véritable savant ou pseudo-savant de la radio, c'est l'homme qui, devant son appareil, ne cesse de tourner les boutons, prend les grandes ondes, les moyennes, les ondes courtes, et ce qui est un travail technique assez compliqué, essaie à l'occasion de prendre des émissions faites en mer, des émissions en signaux Morse... Alors, là, c'est une passion radiophonique, intrinsèquement radiophonique, qui n'a rien à voir avec l'art et la matière radiodiffusée ! Voilà un public.

D'un autre côté existe un public qui, lui, cherche un divertissement, qui veut de la chanson, de la musique de danse, de l'accordéon. Il y a eu, dans la radio française, un problème de l'accordéon ! Faut-il donner beaucoup d'accordéon ?... Faut-il ne pas donner d'accordéon ?...

Mais également il y a un public qui s'intéresse aux autres domaines de la radio. Tout à l'heure, Henri Clerc citait un exemple : Je vous en apporte un autre. Récemment, vers la mi-mars, j'ai eu un petit acte dramatique radiodiffusé par Radio-Paris. Quelques jours après, j'ai reçu une lettre de six pages qui m'a bouleversé, qui m'a fait réellement pleurer, une lettre venant de Vitry-le-François, écrite par un instituteur en retraite, et qui me disait en substance : « Monsieur, j'ai essayé d'avoir votre adresse par Radio-Paris, car j'ai écouté tel jour votre pièce ; et le drame qu'elle rapporte s'est passé dans ma propre vie. Moi aussi, j'ai perdu un enfant dans telles et telles conditions »... Et cet homme me faisait une confession de six pages, m'expliquant comment désormais il vit à la fois dans le culte de son fils et dans le refuge que lui offre la traduction des grands poètes allemands...

Eh bien ! certaines de ces amitiés qui se nouent pour nous avec des auditeurs tout à fait inconnus sont parmi les plus émouvantes. Lorsque nous avons perdu notre cher grand Gémier, le lendemain même j'ai parlé à la

radio ; et j'ai parlé, je l'avoue, avec des larmes dans la voix... J'ai reçu une lettre (je ne sais de qui : elle n'était pas signée...), lettre qui me disait : « Ah ! tout de même, l'amitié, comme c'est beau ! »... J'ai eu là une des plus grandes joies de ma carrière d'écrivain et d'orateur.

Et j'en arrive, enfin, à cette question des coupures et de l'adaptation. Je crois que là, vraiment, Paul Castan, emporté par son zèle de pionnier de la radio, a été plus loin qu'il ne voulait aller et qu'il s'est mis involontairement au cou une corde chargée d'un singulier boulet !

Mon cher Président, Paul Castan (je dois mettre les choses au point) est l'un des premiers qui aient travaillé pour le théâtre radiophonique. Il a eu une troupe radiophonique, au Poste de la Tour Eiffel, à une époque où la radio française n'avait pas d'argent, parce que les auditeurs ne payaient pas de taxe. Les pionniers de la radiophonie se sont défendus comme ils l'ont pu dans des conditions terriblement ingrates. Il a été l'un des premiers d'entre eux. Aujourd'hui, la radio est riche. Et j'ouvre une parenthèse de quelques mots pour signaler un danger — je le disais tout à l'heure à l'oreille d'Henri Clerc quand il eut parlé, et je voulais le dire déjà hier matin à propos du rapport de M. Mauret-Lafage : « Aujourd'hui que la radio a beaucoup d'argent, alors que des ministres successifs nous ont promis que son budget serait un budget autonome, beaucoup d'autres budgets, qui sont en situation difficile, se tournent vers la radio et lui demandent de l'argent : pour l'éducation nationale, pour les théâtres subventionnés, pour d'autres choses encore... Et nous sommes, du point de vue budget de la radio, fort gênés. Je pourrais signaler avec des détails des auditions qui se trouvent compromises pour des raisons budgétaires. Enfin, ceci est une question toute nationale : et je ferme la parenthèse...

M. LE PRÉSIDENT. — Je ne sais pas si c'est tout à fait exact. Nous avons examiné la question au Conseil et on a prouvé au Conseil que l'intégralité du budget allait ou à la radio elle-même ou à des annexes très respectables ou aux théâtres comme subventions des pièces qu'on fournit à la radio ; et nous ne pouvons pas nous élever contre cela.

M. PAUL BLANCHARD. — Mais beaucoup de gens se découvrent une vocation d'annexes indispensables de la radio !

M. LE PRÉSIDENT. — Jusqu'à présent, il n'y a pas eu d'abus, à mon avis. Ce n'est pas un abus que de permettre aux écoles de villages de participer à la culture dramatique, à la vie théâtrale.

M. PAUL BLANCHARD. — Nous sommes à la frontière des difficultés ! Ne nous attardons pas...

Il est évident que lorsque Paul Castan parlait de coupures, d'adaptations, d'introduction de personnages nouveaux, en termes propres à faire naître des craintes légitimes, il a été à l'extrême de sa pensée. Je crois pouvoir vous affirmer, par expérience, que les adaptations qui ont été faites n'ont jamais été des transformations. On a essayé d'introduire simplement quelques clartés pour rendre perceptible à l'auditeur des textes qui, n'étant pas faits pour la radiophonie, ont besoin parfois de certaines simplifications ou de certains éclaircissements. En tout cas, il y a là un problème qui est évidemment très délicat et il convient de surveiller la chose de près, mais dans un esprit de très cordiale et très confiante collaboration.

Pour ma part, lorsque je me suis trouvé, il y a quelques semaines, à Radio-Paris, pour la pièce dont je vous parlais, voici quelques instants, en présence d'un régisseur qui avait fait des coupures à une répétition à laquelle je n'assistais pas, je lui ai dit de façon très ferme : « Monsieur, je vous interdis de couper dans mon texte. Je sais qu'à la radio, plus qu'ailleurs, l'horaire est impitoyable ; alors, pouvez-vous me dire de combien

de temps je dois raccourcir mon acte ? Mais les coupures, je les ferai moi-même ! »

Seulement, peut-être va-t-il arriver pour la radio ce qui est arrivé pour le cinéma. Les auteurs ont commencé par se désintéresser des transpositions cinématographiques de leurs pièces ; puis, un beau jour, ils se sont aperçus que les metteurs en scène avaient pris toutes les libertés et se livraient à des « tripatouillages » éhontés. Je crois que si les auteurs dramatiques voulaient se pencher d'une façon plus précise vers la radio, ils pourraient pratiquer eux-mêmes certaines transformations, certaines adaptations certaines coupures, et ne pas laisser des personnes qui ne seraient pas qualifiées intervenir dans leurs textes.

M. LE PRÉSIDENT. — Là, je demande une parenthèse. C'est impossible ! Vous ne pouvez pas demander à un auteur considérable de venir passer plusieurs heures pour une radiodiffusion qui lui sera payée trois ou quatre cents francs. (*Applaudissements.*)

M. PAUL BLANCHARD. — Cela peut être l'affaire de vingt minutes de mise au point dans le cabinet de travail.

Mme PAULETTE PAX. — Jean Cocteau a touché 600 francs pour trois répétitions de sa pièce trois jours entiers.

M. LE PRÉSIDENT. — On fait cela deux fois pour s'amuser, on ne le refait plus après. Il faut qu'il y ait une préservation automatique, un délégué général des auteurs. C'est à l'Etat de s'en occuper lorsqu'il est responsable de la chose. Ne déplaçons pas les responsabilités. On ne peut pas demander à un grand auteur ou à un grand compositeur d'être là chaque fois que l'orchestre diffuse ses œuvres.

M. PAUL BLANCHARD. — C'est moins grave pour la musique : on ne change pas.

M. PERIMMER. — On ne peut faire que des coupures.

M. PAUL BLANCHARD. — La musique est d'elle-même radiophonique.

M. LARBEY. — Non, elle ne l'est pas toujours.

Mme VIRGINIA VERNON. — Ça devient une modification complète pour un art qui n'est pas complet ; si l'auteur autorise une modification de son œuvre, j'estime qu'il se diminue pour la radio, qui est un art incomplet, un art pour les aveugles.

M. PAUL BLANCHARD. — Je ne veux pas allonger ce débat. Mais je me permets de dire un dernier mot pour le domaine de l'éducation par la radio. On a trop vite pensé que l'on allait tout pouvoir faire au point de vue éducatif ; mais on avait eu la même illusion avec le cinéma. On est revenu, dans une certaine mesure, du cinéma éducatif qui nécessite tout de même une adaptation très précise et des moyens très particuliers ; on a conclu qu'il ne pouvait suppléer tout enseignement direct. La même mise au point se fera pour la radio, à laquelle on ne saurait vraiment demander que ce qui est de son domaine strict.

M. LE PRÉSIDENT. — Je demande aux orateurs d'être très brefs, parce qu'il ne reste plus que trois quarts d'heure pour notre programme de ce matin.

M. ARQUILLIÈRE. — Permettez-moi de vous dire qu'à la radio française, en haut, tout est organisé d'une façon parfaite. Mais quand on descend, quand on arrive en bas, il n'y a rien, ou c'est très mal.

La question de l'organisation a une grande importance, car c'est la qualité des émissions qui est en jeu.

Par exemple, dans un studio, une émission a lieu. Le metteur en ondes s'occupe des artistes, s'occupe de l'œuvre. Il est obligé d'aller dans une pièce voisine pour écouter le résultat du travail. Pendant ce temps-là, il n'est pas au travail, ou alors il abandonne le contrôle pour surveiller son travail. Il est partout et nulle part. Evidemment, la qualité des émissions en souffre. C'est pourquoi il faudrait trouver le moyen d'avoir une maison de la radio, comme il y en a en Angleterre et en Amérique. C'est pourquoi, les installations étrangères étant presque parfaites dans beaucoup de pays, je voudrais demander à quels ministères sont rattachées les radios étrangères,

au ministère des Postes ou au ministère de l'Education nationale ?

Je pose la question aux congressistes des autres pays.

Miss FRATHLEEN HURST. — En Angleterre, la Radio est un monopole d'Etat, indépendant des ministères ; c'est un Office d'Etat.

M. WOLF. — En Hollande, elle dépend des Postes et en partie des Travaux publics.

M. KERNER. — En Allemagne, c'est une Chambre de la Culture, pour ce qui est de l'élément spirituel de la radio, et une Chambre de la Radio pour ce qui est de l'élément technique.

M. ARQUILLIÈRE. — Cette Chambre de la Radiodiffusion n'est pas rattachée à un ministère ?

M. KERNER. — Si, au ministère de la Propagande,

M. LUDOVICI. — En Italie, Propagande et Communications.

M. HAYGOOD. — En Amérique, c'est tout à fait privé, sauf dans l'Etat de Floride. A New-York, c'est la National Broadcasting Cie.

M. ARQUILLIÈRE. — Il n'y a pas de contrôle de l'Etat ?

M. HAYGOOD. — Pas du tout de contrôle de l'Etat. Il y a seulement une Commission qui règle les longueurs d'ondes. Il n'y a pas de contrôle de censure.

M. HERTERICH. — En Autriche, Société à caractère d'utilité publique, sous l'influence et le contrôle de l'Etat ; ne peut pas faire autre chose que de suivre les directives de l'Etat.

Mme FILOTTI. — En Roumanie, c'est sous la protection de l'Etat, avec une grande subvention et sous le contrôle du ministère de l'Intérieur. Mais c'est une Société particulière, parce qu'il y a aussi un grand capital particulier.

M. TREICHLER. — En Suisse, ce sont les P. T. T.

M. MAX ALEXYS. — En Belgique, P. T. T. avec un conseil de gestion ; et une série de postes privés sous le contrôle de l'Etat.

M. WOLF. — En Hollande, les Sociétés sont privées, mais sous le contrôle de l'Etat.

M. ARQUILLIÈRE. — Comment procède-t-on pour le choix des interprètes d'une émission dramatique ? Quelle est l'importance des vedettes de théâtre dans ces distributions ?

M. LE PRÉSIDENT. — Je vais être obligé de proposer une Sous-Commission pour les gens que la question intéresse plus particulièrement. C'est trop important pour qu'on puisse répondre en deux mots ; toute la séance va y passer. Or, il faut que nous traitions le programme de ce matin.

Je propose une réunion de la Sous-Commission de la Radio. Arquillière présidera la réunion.

(L'assemblée est d'accord.)

M. LE PRÉSIDENT. — Je reviens au programme de ce matin, et je donne la parole à la déléguée de la Pologne, Mme Irène Lorentowitz, qui va faire une intervention un petit peu à cheval sur deux sujets : l'activité théâtrale en Pologne, et l'activité théâtrale de la Pologne à l'égard des autres pays.

RAPPORT DE Mme IRENE LORENTOWITZ

Monsieur le Président,
Mesdames,
Messieurs,

La Pologne possède, à l'heure actuelle, trente-cinq importants théâtres et plus de 1.500 acteurs faisant partie de l'Association professionnelle des artistes. Il est évident que la production théâtrale nationale tient sur la scène la première place mais toutes les pièces principales du répertoire étranger sont traduites en polonais et jouées chez nous. Environ trente pour cent de toutes les pièces mises en scène en Pologne sont d'origine étrangère.

Le théâtre polonais a connu et pratiqué toutes les innovations contemporaines dans le domaine de l'art théâtral.

Il reste très *avant-garde* en appliquant toutes les doctrines modernes depuis le naturalisme, le symbolisme, jusqu'aux expériences toutes récentes en passant par Reinhardt, Meyerhold, Stanislavsky, Faïrov, Copeau, Baty, etc., etc.

Dès le début du *xx^e* siècle, nous assistons, au théâtre, à la suprématie de la mise en scène sur l'art de l'acteur, voire de l'auteur dramatique.

Le metteur en scène devient, sinon le maître du spectacle, en tout cas l'homme qui, avec l'auteur dramatique, crée l'œuvre théâtrale dans le sens spectaculaire du mot.

C'est pourquoi les efforts les plus ambitieux des metteurs en scène polonais étaient orientés, en premier lieu, vers la réalisation des grandioses visions des poètes romantiques et de leurs successeurs immédiats.

La Pologne peut se targuer de posséder, à l'heure actuelle, quelques metteurs en scène vraiment éminents et quelques décorateurs excellents.

L'art scénographique du décor théâtral a déjà une belle tradition parce que, depuis bientôt quarante ans, l'effort créateur des artistes décorateurs du théâtre a eu tendance à mettre en valeur le côté *plastique* du spectacle. C'est Stanislas Wyspianski, génial poète et peintre à la fois qui, il y a une quarantaine d'années, décida de la nouvelle orientation de l'art théâtral polonais, en donnant une place prépondérante à la mise en scène, et faisant ainsi œuvre de pionnier. Wyspianski devança son époque. Ce n'est qu'aujourd'hui que son théâtre peut être pleinement compris. Ses « Noces » écrites en 1901 ont produit l'effet d'un coup de foudre tombant dans la douloureuse atmosphère de la nation polonaise qui se rattachait encore aux rêves messianiques du romantisme. C'est à Wyspianski que le théâtre moderne doit les bases théoriques de la nouvelle esthétique théâtrale établies dans les commentaires accompagnant la mise en scène de ses drames. Les conceptions de Wyspianski concernant la mise en scène devancèrent de loin les réformes qui ont révolutionné le théâtre européen au cours de ces dernières années.

Les metteurs en scène modernes suivirent cette voie en réalisant le caractère « tridimensionnel » de la vision plastique.

Même dans les pièces naturalistes, une grande importance est attachée au sens de l'expression ainsi qu'au rôle spectaculaire de l'architecture scénique.

Beaucoup des metteurs en scène venus après Wyspianski ont essayé de se pénétrer de ses idées géniales.

Un créateur dont la scène polonaise avait longtemps attendu l'avènement, s'est révélé en la personne de Léon Schiller, célèbre metteur en scène contemporain. On peut affirmer que dans l'œuvre de Schiller, les plus nobles ambitions de la mise en scène polonaise s'allient à tout ce que l'art de la mise en scène moderne est parvenu à réaliser. Cet art Schiller en a franchi toutes les étapes des cinquante dernières années depuis la bataille livrée par le camp naturaliste à la comédie bourgeoise, en passant par la lutte entreprise contre ce même naturaliste sous le signe du « théâtre pur » de Gordon Craig pour aboutir finalement au théâtre social, théâtre militant. Son amitié avec Craig a valu à Schiller de se trouver à la source même du mouvement réformiste scénique dans l'atmosphère des recherches fiévreuses et de la lutte pour une esthétique théâtrale nouvelle.

Il s'est formé ainsi son propre style à lui, bien qu'il ne soit pas resté insensible aux conceptions de Faïrov et de Meyerhold.

Dans ses réalisations scéniques, Schiller se sert de la musique, non seulement pour intensifier la portée émotionnelle de l'action, mais encore, grâce à la diversité des rythmes qu'il déploie, pour créer une sorte d'accompagnement idéal au texte dramatique.

Il est directeur de la section de mise en scène à l'Ins-

titut de l'art théâtral à Varsovie. C'est une école supérieure *unique* en son genre en Europe, comprenant deux sections : l'Art scénique (enseignement des acteurs), et la mise en scène. Cette dernière se divise en scénographie ou l'art du décor théâtral, et la théâtrologie, la science théâtrale. Il existe aussi une section spéciale dramaturgique où on étudie la théorie du drame et les écrivains désireux d'approfondir l'art difficile de la composition et de la construction des pièces de théâtre peuvent fréquenter ce cours. L'Institut donne, de temps en temps, des représentations expérimentales dans les théâtres municipaux de Varsovie. Ces représentations constituent des essais d'une collaboration entre le metteur en scène et le peintre-décorateur. On a joué sous cette forme *La Machine Infernale* de Cocteau, *Judith*, de Giraudoux et quelques pièces russes.

Léon Schiller fut le créateur de la cadence cinématographique au théâtre polonais en présentant différents fragments et situations sous la forme d'instantanés. Il se sert surtout du plateau tournant. Dans ce style cinématographique furent interprétées quelques pièces classiques polonaises et des chefs-d'œuvre de Shakespeare.

Le drame réaliste et la comédie connue presque partout ailleurs se développent en Pologne sous l'influence puissante du théâtre français.

Le théâtre romantique monumental ou fantastique est constitué par les œuvres de écrivains comme : Mickiewicz, Stowacki, Krasinski, Wyspianski, Micinski, Rozworski, Rasprowiez et autres.

Les tendances réalistes sont représentées par les œuvres de : Fredro, Batucki, Blizinski, Zapolska, Kisielewski, Perrunski, Rittner, Nadkowska, Pawlikowska, Kiedkynski, Stowinski, Sraniaewski et autres.

Il existe en Pologne, en dehors de Schiller, bon nombre de metteurs en scène, surtout lorsqu'il s'agit du répertoire classique tel que les comédies de Molière, ou bien dans le domaine du théâtre réaliste contemporain. Certaines pièces de Bernard Shaw ont été présentées *en général pour la première fois à Varsovie*, où on leur a assuré une mise en scène fort intéressante, parce que l'art du décor théâtral se trouve à un niveau très élevé en Pologne. Ainsi, le décor construit sur un plan tridimensionnel est en usage en Pologne depuis des années déjà. L'Opéra de Varsovie occupe aussi une place honorable par rapport à ceux d'autres pays. Il suffit de citer les noms des chefs d'orchestre tels que : Mtynewski, Rodzinski, Fitelberg, Berdjajew, Wolfstal...

Le bâtiment de l'Opéra de Varsovie date de l'époque du Premier Empire et pourtant sa scène a, comme profondeur, presque le double de celle de Paris.

Le ballet russe comptait jadis beaucoup d'artistes polonais qui figurent aujourd'hui dans les ensembles polonais. L'art chorégraphique, en Pologne, ne s'est pas dérobé aux influences du folklore. Un des plus éminents compositeurs modernes en Pologne, le très regretté Karol Szymanowski, a écrit une œuvre fort belle et originale, le ballet *Harnasie*, qui fut joué pour la première fois à l'Opéra de Paris l'année passée. La section de la scénographie polonaise à l'Exposition internationale de Paris comporte une synthèse des phases essentielles de l'évolution du théâtre polonais pendant les dernières années.

Somme toute, on peut dire que le théâtre polonais accuse dans le choix de son répertoire — aussi bien national qu'étranger — une préférence marquée pour les pièces d'ordre sérieux et poétique.

Toutefois, les clous du répertoire moderne étranger en particulier ceux du théâtre français, ont toujours les honneurs des scènes polonaises.

Ainsi, ça vous intéressera peut-être, mon cher président, d'apprendre que vos pièces telles que le célèbre *Docteur Knock*, *Donogoo* et autres comptent parmi les plus grands succès du répertoire polonais, et vous seriez

content de voir *avec quel soin* elles ont été mises en scène, à Varsovie, et quel cadre *ravissant* ont donné les peintres décorateurs polonais. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à Mme Filotti (Roumanie).

LA SAISON THEATRALE EN ROUMANIE A L'EGARD DE LA PRODUCTION DES AUTRES NATIONS

par Mme Marie Filotti, professeur à l'Académie
Royale d'art dramatique et sociétaire d'honneur
du Théâtre National de Bucarest

Mesdames, Messieurs,

Je suis heureuse de pouvoir évoquer devant vous ce que fut la saison dernière des théâtres roumains, à l'égard des pièces étrangères. Car, ce faisant, vous pourrez voir le grand nombre de pièces étrangères qui furent jouées sur nos scènes. Et vous comprendrez quelle raison j'avais de vous signaler — à plusieurs reprises, dans nos différents congrès — l'inégalité qui existe à ce point de vue entre le sort des productions dramatiques, d'un pays à l'autre.

D'un côté, des œuvres qui se voient très vite portées sur d'innombrables scènes, de par le monde, parce qu'elles furent écrites dans des langues répandues et, d'un autre côté, des productions littéraires de valeur qui restent cependant inconnues, parce que leur langue d'origine est restreinte aux frontières d'un seul pays.

Cependant, en ce qui concerne notre littérature dramatique roumaine — qui, malheureusement, fait partie de la seconde catégorie — nous la voyons représentée, dans le pays même, en proportions égales avec la production étrangère, tant au point de vue du nombre que du succès. Ce qui prouve de façon évidente qu'elle mériterait un meilleur sort au delà de nos frontières.

En effet, durant la saison dernière — et en faisant abstraction de l'Opéra Roumain et des deux théâtres consacrés aux spectacles de revues — nous voyons qu'on a donné à Bucarest :

- 11 pièces roumaines nouvelles ;
- 8 reprises de pièces roumaines ;
- 20 pièces étrangères nouvelles ;
- 9 reprises de pièces étrangères.

(Ces deux derniers chiffres devant être augmentés d'une unité, si l'on y fait entrer deux spectacles classiques : la première de *Troilus et Cressida* de Shakespeare, et la reprise de *l'Avare* de Molière.)

Comme on le voit, au point de vue du nombre, la production roumaine soutient la comparaison avec la quantité de pièces étrangères que nous avons importées.

Cette comparaison nous apparaît d'autant plus flatteuse, si nous regardons la liste des pièces étrangères jouées sur nos scènes durant la saison dernière.

En effet, on y trouve un choix éclectique des meilleures œuvres, où le classique voisine avec le moderne et où sont représentés les auteurs de presque tous les pays.

Permettez-moi d'en faire une rapide énumération :

Au « Théâtre National », qui se trouve sous la direction éclairée de M. Paul Pradau, le brillant auteur et critique dramatique, on a donné, au début de la saison, une mise en scène nouvelle de *l'Avare* de Molière, avec M. Fintesteano pour la première fois dans le rôle d'Harpagon. L'attrait de ce spectacle, qui utilisait une traduction nouvelle du poète Tudor Arghezi, était le fait que, pour la première fois, on jouait du Molière en utilisant plusieurs décors ainsi que la scène tournante.

Toujours dans le cadre du répertoire classique, le Théâtre National a donné pour la première fois *Troilus et Cressida* de Shakespeare et une reprise de *Un ennemi*

du peuple de H. Ibsen. C'est également parmi les œuvres classiques que nous devons compter *Le carrosse du Saint Sacrement* de Prosper Mérimée, joué en spectacle coupé avec *La souriante Madame Beudet* de Denis Amiel et André Obey. Cette dernière représentait donc le théâtre français moderne, dont on prépare en ce moment *la Brouille* de Charles Vildrac, qui doit être créée durant la saison prochaine.

Une reprise de la comédie *Les Instituteurs* d'Otto Ernst et une comédie d'une amère actualité qui eut un grand succès : *Des hommes sur un bloc de glace* de W. Werner, représentaient respectivement le théâtre allemand et la jeune école dramatique tchécoslovaque. Enfin, le théâtre anglais figure en bonne place avec — outre une reprise de *la Maison Hervey*, par C. R. Arvey — deux pièces nouvelles : *l'Homme et le Masque*, par Clémence Dane, d'après Marlowe — où M. Vraca remporta un beau succès — et *Victoria Regina* de L. Housmann — où Mme Voiculescu joua avec autorité le rôle principal, mais sans que la pièce obtint les suffrages du public.

Au « Théâtre Regina-Maria », la saison avait début par *Napoléon unique* de Paul Raynal, joué à Bucarest avant sa première représentation à Paris, avec M. Tony Bulandra dans le rôle principal. On donna ensuite *Fiston* de Birabeau, avec M. Maximilien ; la pièce célèbre de Gerhardt Hauptmann, *Vor Sonnen Untergang* (Avant le coucher du soleil), qui procura un succès à Mr Storin ; une comédie autrichienne, *Ehe*, par J. de Vaszary, jouée sous le titre *Le jour de fête de ma femme*, et une pièce tchécoslovaque, *La poule couveuse* d'Edmond Conrad, avec Mme Lucie Sturdza Bulandra dans le rôle principal. Enfin, pour clôturer la saison, on a donné deux reprises : *Topaze* de Pagnol et *Boubouroche* de Courteline.

Comme on le voit, avec trois pièces françaises, une pièce allemande, une pièce autrichienne et une pièce tchèque, le répertoire de ce théâtre — que conduisent M. et Mme Bulandra, MM. Storin et Maximilien — fait preuve d'un grand éclectisme.

Le répertoire du « Théâtre Comoedia » — qui est dirigé avec le « Théâtre de la Joie » par M. Sica Alexandresco — comprend les cinq pièces suivantes :

Call it a day, par Doddie Smith, joué sous le titre : *Le premier jour de printemps*, avec Mlle Leny Caler et M. Romuald Bulfinsky dans les rôles principaux — qui inaugura la saison. Ont suivi : *Absences non motivées*, trois actes par St. Beck et Stella Adorjan, avec Mlle Leny Caler ; *Une histoire d'amour*, par Fodor Laslo ; *L'Heure H*, par Pierre Chainé, avec M. Trimica dans le rôle principal, et enfin une reprise de *la Fleur d'oranger*, par Birabeau et Dolley.

Le Théâtre de la « Ligue pour la Culture », qui est patronné par le professeur N. Iorga, a poursuivi son œuvre de propagande en donnant des spectacles d'une belle tenue artistique pour des prix très réduits, avec les pièces suivantes : *le Cadavre vivant*, de Tolstoï ; *le Nid des Pies*, de Kotzebue ; *Ils ont aussi le droit de vivre*, par A. Santo, et *la Sonnette d'alarme*, par Romain Coolus et Hennequin.

Le « Théâtre Moderne », conduit par M. Tzarano, a donné les pièces suivantes :

Neuf mille francs de récompense et *l'Affaire Kubinsky*, par Fodor Laszlo, pièces qui furent jouées avec M. Jancovesco dans les rôles principaux.

Le Corbeau, par Mazourier, et *la Fessée*, par Jean de Letraz.

Enfin, une troupe de jeunes comédiens a joué avec succès, au « Théâtre Majestic » — qui n'a pas de troupe permanente — une comédie russe de Valentin Kataïev, sous le titre *Amour soviétique*.

En considérant maintenant l'activité des théâtres provinciaux, il nous faut noter quelques-unes des œuvres présentées sur la scène du « Théâtre National de Jassy »,

que dirige actuellement un grand ami de la France, le professeur N. Serban, titulaire de la chaire de littérature française à l'Université de Jassy. Ce théâtre a donné, entre autres pièces et en dehors des œuvres roumaines qui y furent jouées, une nouvelle mise en scène de *Madame Sans-Gêne*, qui a remporté un grand succès ; *Elisabeth, femme sans homme*, par A. Josset ; *la Conversion de Pistora*, par l'auteur tchèque Frantischek Langer ; *Trois... six... neuf...* de Michel Duran, et *les Innocentes*, la pièce américaine de Lillian Hellmann. Nous ne pouvons que souligner, encore une fois, la variété de ce répertoire, qui comprend quelques-uns des grands succès des dernières années et réunit le meilleur de la production dramatique de pays bien différents.

Enfin, au « Théâtre National de Cluj », qui est dirigé par M. V. Papilian, professeur à l'Université de Cluj, après que l'ouverture de la saison fut faite avec *le Pavillon des Ombres*, d'un jeune auteur roumain de grand talent, prématurément disparu, Gib. Mihaesco, on a donné entre autres : *Au grand large* de Sutton Vane, un mystère religieux autrichien ; *Tobias Wunderlich*, par Hans Ortner, et pour le tricentenaire de la première représentation, une brillante reprise du *Cid* de Corneille.

Si nous essayons donc de faire une classification par nations au sein de notre « importation dramatique », nous y trouvons :

- 16 pièces françaises ;
- 6 pièces anglaises ;
- 3 pièces allemandes ;
- 3 pièces tchèques ;
- 3 pièces hongroises ;
- 3 pièces autrichiennes ;
- 1 pièce américaine ;
- 1 pièce danoise ;
- 1 pièce italienne et
- 2 pièces russes.

Presque tous les pays se sont donc trouvés sur les scènes roumaines, durant la dernière saison, par l'intermédiaire du meilleur de leur production dramatique.

Et nous ne pouvons conclure qu'une seule chose, de ce tableau, qui prouve une large hospitalité :

C'est que le mérite de notre propre littérature dramatique a été d'autant plus grand de s'être maintenue — en tant que nombre de spectacles et succès auprès du public — au niveau d'une aussi brillante compagnie. (*Applaudissements.*)

M. LE PRÉSIDENT. — Je donne la parole à M. Paul Blanchart (France).

RAPPORT DE M. PAUL BLANCHART

Mesdames, Messieurs,

A l'heure qu'il est, je n'abuserai pas de vos instants. Je devais vous parler de l'activité théâtrale parisienne en 1936-1937 à l'égard des dramaturgies étrangères. J'ai écrit sur cette question un rapport dont je ne citerai que des passages et que, pour le surplus, je me bornerai à résumer.

Mais je tiens, préalablement, à vous dire, avec toute ma force et tout mon cœur, que nous avons eu une saison théâtrale parisienne qui, du point de vue français, a été extrêmement brillante. Nous constatons que, depuis quelques années, les plus grands succès matériels sont généralement les plus grands succès littéraires. (*Applaudissements.*)

Et cette constatation, il faut l'affirmer bien haut, car elle montre que, dans cette évolution du théâtre français, qui est certaine, incontestable, brillante, le public, peu à peu éduqué et entraîné, a suivi lui aussi le mouvement et sait aujourd'hui discerner la grandeur là où elle se trouve. (*Applaudissements.*)

Dans une époque française où une génération d'auteurs se compose de maîtres qui, depuis quinze ans, se sont mis au premier rang de notre histoire théâtrale, génération où figurent Jules Romains, Lenormand, Vildrac, Giraudoux, Bouhelier, et d'autres encore ; lorsque derrière cette génération une seconde a poussé, ces dernières années, où se trouvent des écrivains de théâtre comme André Josset, Armand Salacroux, Jean Anouilh, on peut dire que, véritablement, nous sommes dans une grande période de production dramatique française. (*Applaudissements.*)

Et si, précisément, cette belle saison française 1936-1937 a été, en même temps, du point de vue pièces étrangères, une saison également très brillante, vous voyez, Mesdames et Messieurs, que ce n'est pas parce que nous avons besoin d'aller nous retremper à d'autres sources, mais c'est parce que, d'un cœur tout à fait généreux, nous nous tournons vers la production des autres pays, heureux de saluer chez nos voisins, précisément, une évolution et un épanouissement parallèles à ce qui se produit chez nous depuis quinze ans.

Cette attitude, cette situation sont la réalisation de l'idéal même de la S. U. D. T.

En effet, l'une des idées essentielles qui présidèrent à sa fondation par Gémier, l'un des buts primordiaux de notre activité, l'une de nos constantes préoccupations, et qui ne cesse de se fortifier et de s'affirmer, c'est le rôle du Théâtre comme moyen d'échanges culturels entre les nations.

Grâce au Théâtre, se mieux connaître, se mieux comprendre — et, par cela même, se mieux aimer et resserrer des liens fraternels sous le signe de la beauté et de l'esprit, — tel est, si j'ose dire, l'un des « refrains » les plus cordialement, les plus fervemment répétés dans les neuf Congrès internationaux qui précédèrent ce Congrès de Paris 1937.

Et, plus simplement, au premier échelon de ce pont à la fois artistique et cordial jeté de pays à pays, n'y a-t-il point, pour tous ceux qui font métier de théâtre, le devoir strictement professionnel de révéler au public ce qu'il y a eu de plus significatif et de plus remarquable en d'autres nations — la tâche impérieuse, mais agréable (sinon toujours facile !) d'offrir à des foules toujours avides d'exaltation ou de divertissement, ou à des élites intellectuelles toujours soucieuses d'enrichissement d'esprit, l'instructive ou plaisante transposition de ce qu'il y eut autre part de meilleur dans le domaine (sans frontières et sans douanes, celui-là !) de la poésie, du rêve et de la joie ?...

Point n'était besoin de plus longues considérations générales pour justifier l'inscription au programme de notre Congrès de ce sujet d'étude que je vais développer devant vous avec le minimum de commentaires et sans nulle « littérature », avec un seul souci de stricte information.

En procédant par ordre hiérarchique, nous donnerons aux classiques la première place. Peut-être trouvera-t-on paradoxal de les incorporer au domaine des « échanges », puisqu'ils appartiennent, peut-on dire, au patrimoine commun de l'humanité. Mais, inversement, comment les passer sous silence, et d'autant plus qu'ils vous valurent quelques-uns des plus beaux spectacles de l'année ?...

Shakespeare parut simultanément à l'Atelier et à l'Odéon. Sur la première scène, avec Jules César, dans une adaptation de Mlle S. Olive, qui naguère avait déjà adapté de manière brillante *Le Faiseur*, de notre Balzac, et une mise en scène très synthétique et admirablement expressive de Charles Dullin. Sur le second théâtre, avec *Le Songe d'une nuit d'été*, l'une des œuvres shakespeariennes les plus difficiles à rendre perceptible pour un auditoire français, traduite par l'excellent érudit shakespearien René-Louis Piachaud, lequel est citoyen de Genève (et voilà encore un échange de nation à nation) et à qui l'on devait déjà, notamment, l'adaptation de *Coriolan* donnée à la Comédie-Française il y a quatre ans. Paul

Abram, directeur de l'Odéon, encadra *Le Songe*, de la partition de Mendelssohn.

Il convient de signaler que, du même *Songe d'une Nuit d'Été*, Charles Vildrac, s'attachant à une mission doublement digne d'un poète, vient de publier une heureuse adaptation destinée à un Théâtre pour la Jeunesse et créée naguère sur le Théâtre des Champs-Élysées, par les soins de Gérard Batbedat.

Au même second Théâtre Français a été donné, après avoir dû être produit sur la scène du premier, une pièce de Luc Durtain, singulièrement subtile du point de vue psychologique et très attachante, *le Mari singulier*, dont le sujet est emprunté à un conte de Cervantès.

De Cervantès encore, la tragédie *Numance* a été présentée, sur la scène du théâtre Antoine, dans une version et dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault, qui a eu le geste exceptionnel de consacrer de l'argent gagné au cinéma à monter un classique au Boulevard. Jamais *Numance* n'avait encore paru sur un théâtre de France ; mais le metteur en ondes Paul Castan en avait donné, il y a quelques années, une adaptation radiophonique qui avait eu la valeur d'une révélation.

Du théâtre espagnol également — et de la grande époque —, nous avons eu aussi, sur la scène de l'Odéon, *le Chien du Jardinier*, de Lope de Vega, habilement adapté par le jeune dramaturge H.-Frédéric Pottecher.

Il y a très peu de temps, on nous présentait au théâtre Montparnasse, chez Gaston Baty, une transposition de *Faust* (que quelques-uns d'entre vous ont applaudie ces jours derniers), due à Edmond Fleg, que je suis heureux de saluer aujourd'hui parmi nous, Edmond Fleg, qui est un grand poète de théâtre, qui a derrière lui un très beau bagage d'auteur dramatique, s'est penché vers l'œuvre immense de Goethe avec beaucoup de foi, d'enthousiasme, et nous a donné une « transposition » qui, véritablement, a dépassé de beaucoup toutes celles qui jusqu'à présent parurent sur une scène parisienne. Je signale le livret de l'opéra que quelques-uns d'entre vous vont voir ce soir, *Edipe*, de Georges Enesco, est également dû à Edmond Fleg. Et si j'ajoute qu'il y a quelques semaines, dans un spectacle « collectif » : *Liberté*, Edmond Fleg nous a donné, avec la collaboration intime de Roland-Manuel pour la musique une *Jeanne d'Arc* qui a été l'un des plus beaux moments de ce spectacle et qui mérite de survivre à ces représentations éphémères, vous saluerez en Edmond Fleg, auteur d'*Edipe*, de *Jeanne d'Arc* et de *Faust*, un poète qui aspire à la grandeur et au sujet éternel. (*Applaudissements.*)

Faut-il encore citer ici une œuvre originale d'André Obey, présentée par Jacques Copeau à la Porte-Saint-Martin, *le Trompeur de Séville* ?... Oui, sans doute ; car s'il s'agit d'une œuvre originale, du moins prend-elle place dans la longue suite des drames consacrés, depuis trois siècles et en tous pays, au légendaire Don Juan, suite inaugurée par l'œuvre de Tirso de Molina dont M. André Obey n'a oublié ni le titre ni la leçon.

Enfin, si nous étendons la notion de « classique » à tous les écrivains disparus ayant pris un rang important dans l'histoire littéraire, nous aurons licence d'enrôler Charles Dickens dans cette légion. Auquel cas nous devons mentionner dans notre tableau le *Jour de Gloire*, pièce d'André Bisson et Meg Villars, représentée au théâtre national de l'Odéon, car elle est l'adaptation d'un roman de Dickens : *Two Cities*, dont l'action se passe à Londres et à Paris durant les jours tragiques de la Terreur en 1793.

Et passons maintenant aux œuvres contemporaines importées d'outre-frontières sur la scène française...

La Comédie-Française, de par les obligations de son considérable répertoire classique, ne peut accueillir qu'assez exceptionnellement les traductions ou adaptations d'œuvres contemporaines. Aussi faut-il signaler d'une manière particulière le fait que deux grands au-

teurs non français parurent cette saison sur son affiche.

En hommage de Luigi Pirandello qui disparaissait, on monta, avant le « tour » qui était affecté à cette œuvre depuis sa réception, *Chacun sa Vérité* (version française de Benjamin Crémieux, l'un des drames les plus significatifs. Charles Dullin, qui avait révélé cette pièce au public parisien dès 1924 sur son théâtre, alors très jeune, de l'Atelier, en a assumé la mise en scène à la Comédie-Française.

Et l'on a présenté également sur notre scène nationale, une pièce de J.-M. Barrie : *Livres 12* (titrée à sa création dans notre langue : *Celui qui vaut douze livres*). Cette pièce a été réalisée en version française par Mme Marie Austin et M. Jules Delacre, qui est belge et qui, voici plusieurs années, la représenta à Bruxelles sur le théâtre du Marais qu'il venait de fonder à l'image de notre Vieux-Colombier. Rappelons que la Comédie-Française a déjà donné avec un vif et persistant succès une autre pièce de Barrie : *Vieille Maman* (transposition du titre : *La Vieille Dame montre ses médailles*) dans une version de Fernand Nozière depuis disparu, et qui valut à Mme Berthe Bovy un succès personnel tout à fait éclatant.

Un théâtre parisien — ou, mieux, un directeur-metteur en scène qui a servi chez nous le théâtre avec une magnifique passion depuis dix-sept ans déjà — et je nomme : Georges Pitoëff, a toujours joué un répertoire international. Je cite au hasard, et de manière très incomplète, des auteurs « européens » comme Bernhard Shaw, Gorki, Tchekov, Andréiev, Molnar, Margaret Kennedy etc... La présente saison de la Compagnie Pitoëff (au théâtre des Mathurins) n'a point failli à cette tradition.

En hommage à Pirandello (dont Pitoëff monta plusieurs pièces) il y eut une reprise de *Six personnages en quête d'Auteur*. Reprise également du poème dramatique de Rabindranath Tagore : *Amal ou la Lettre du Roi* (traduction d'André Gide) poème symbolique en deux tableaux, qui avait appartenu naguère au répertoire du Vieux-Colombier.

Du théâtre roumain, Matéi Roussou, par une excellente version, et Pitoëff, par son empressement à la monter, s'apprêtent à nous révéler une œuvre importante de Georges Ciprian : *Kirica* (dont le titre original était *L'Homme au « toquard »*) quatre actes attendus avec une particulière curiosité car nous avons eu peu d'« importations » roumaines.

A présent, on ose à peine citer comme écrivain étranger — puisque, de sang italien, il écrivait en français — Léo Ferrero, disparu prématurément, environ sa vingt-sixième année, dans un accident d'automobile, en Amérique. Son jeune, mais déjà dense, original et puissant bagage littéraire comprenait notamment un drame satirique et symbolique chargé d'autant de poésie et de générosité que de vigueur : *Angelica* dont la mise à la scène fut un honneur pour Pitoëff. Par sa substance même, par l'actualité humaine et politique qu'elle présente tout en demeurant sur un plan de pure philosophie et d'authentique poésie, cette œuvre appartient réellement à un répertoire universel et doit trouver écho partout où il y a des hommes pensant au destin des sociétés et méditant sur la magnifique et terrible tâche de ceux qui ont mission de les conduire...

Une curiosité spécialement avivée — où d'autres motifs que strictement artistiques se mêlent (on le pense bien) — tourne le public parisien vers les pièces venues d'U.R.S.S. Il y en a eu très peu, d'ailleurs, de représentées, en leur version française, dans des conditions normales, régulières, et offertes au grand public. Ne parlons point, ici, en effet, de spectacles aussi particuliers, aussi nettement de « propagande », que les représentations de *Yégor Boulitchov et les Autres* de Maxime Gorki, que le théâtre prolétarien » de Bruxelles : « L'Equipe »,

vint représenter à Paris, d'abord à la Salle de la Mutualité, puis au théâtre des Arts.

A notre souvenir, deux pièces seulement importées d'U.R.S.S. ont fait carrière à Paris : *la Rouille et la Quadrature du Cercle*.

René Rocher, en son Vieux-Colombier, allongea cette saison la liste avec *l'Appartement de Zoïka*, de Michel Boulgakov (traduction Marie Reinhardt, adaptation Benjamin Crémieux). Une satire assez âpre nest point exclue de cette action dramatique, dont le problème du logement en U.R.S.S. fournit le point de départ. Mais sans doute en ce thème même y a-t-il déjà quelque chose de périmé : les événements marchent vite... Et l'on s'accorda assez généralement pour regretter que les circonstances n'aient point permis à la pièce (reçue par René Rocher depuis plusieurs années) d'être présentée plus tôt au public parisien. C'est là l'un des dangers du théâtre trop « de circonstances », trop attaché à des « actualités »...

Le théâtre anglais nous fournit trois pièces présentant — pour des fins d'ailleurs bien différentes et dans des atmosphères fort opposées — des tableaux de famille passablement éloignés de ceux de la famille française, mais qui furent rendus susceptibles à notre public par des adaptateurs très adroits, leur ayant conservé leur couleur britannique tout en facilitant la transplantation sur une scène parisienne :

Le Pélican ou une Etrange Famille (transposition du titre original : *The Bread Winner*) de Somerset Maugham, adaptation de M. Francis de Croisset, qui peint le conflit des générations dans une société élégante et fortunée (théâtre des Ambassadeurs) ;

Eblouissement, de Keith Winter, adaptation de la romancière Constance Coline, qui montre un drame sentimental dans une famille de bonne bourgeoisie terrienne (théâtre des Arts) ;

Rêves sans provision, adaptation par Charlotte Neveu, de *Love on the Dole*, de Ronald Gow et Walter Greenwood, qui se situe dans un faubourg ouvrier, retrace les affres d'une humble famille en proie au chômage et à la misère (Comédie des Champs-Élysées) ;

C'est une pièce de qualité exceptionnnelle, offerte dans une traduction particulièrement sensible ; rappelons que sa traductrice, Mme Charlotte Neveu, avait déjà eu l'heureuse idée de nous révéler *Miss Ba*.

Cette dernière pièce, *Miss Ba*, va être reprise, dit-on, durant l'exposition au théâtre des Arts — lequel avec *Eblouissement*, que nous venons de citer, et les *Innocentes*, qui précédèrent, eut l'exceptionnelle fortune de deux succès venus de l'étranger et qui remplirent deux saisons.

Les préoccupations sociales qui traversent *Rêves sans provision* se retrouvent, mais amplifiées et portées nettement sur le plan politique, dans la pièce américaine présentée par le « théâtre du Peuple » à la Renaissance : *Pas de ça chez nous !...* — œuvre strictement de propagande politique. Jacques Chabannes et Sabine Bertritz réalisèrent la version française de cette œuvre de John-C. Moffit et Sinclair Lewis, d'après un roman de Sinclair Lewis.

Tandis que nous sommes au théâtre du Peuple, ouvrons une parenthèse pour signaler *la Mère* de Gorki, qui a été adaptée habilement par Victor Margueritte et qui constitue l'un des succès de ces dernières semaines, grâce non seulement à l'attrait suscité par le nom de Maxime Gorki, mais grâce aussi à l'admirable interprétation de Mme Marie Kalf. (*Applaudissements.*)

Un très vif succès de curiosité entoura au théâtre de la Madeleine la présentation de *Victoria Regina*. On sait qu'il s'agit d'une biographie dramatisée, en de nombreux tableaux de l'illustre reine Victoria — œuvre due à Laurence Hausman et qui fut d'abord (croyons-nous) éditée

en Allemagne, la tradition anglaise interdisant de porter à la scène des membres de la famille royale.

Cette œuvre a été traduite en français d'une manière très brillante par André Maurois (lequel est l'homme de France connaissant le mieux les choses d'Angleterre) et par Mme Virginia Vernon. Elle fut éditée. Un choix de onze de ses tableaux constitue le spectacle du théâtre de la Madeleine, rehaussé par la collaboration de Mme Gaby Morlay, qui interprète le rôle de la célèbre souveraine de sa radieuse jeunesse jusqu'à une vieillesse chargée de renommée et d'honneur.

Un genre théâtral où nous sommes largement tributaires des auteurs anglais ou américains, c'est la pièce policière. Cette saison, trois théâtres parisiens s'y consacrèrent. Il leur fallut (pour deux d'entre eux, car le troisième semble avoir un « auteur-maison » attitré) donner quelques pièces françaises entre des adaptations, pour satisfaire à leur contrat avec la Société des Auteurs. Mais il y eut beaucoup d'adaptations ou, à l'occasion, de pseudo-adaptations, pour mieux allécher le public et lui donner confiance ! Il y aurait peut-être, en effet, quelques surprises si l'on recherchait les œuvres originales. Et tel auteur comme Chas. D. Strongtone... on défie bien quiconque de le trouver de l'autre côté de la Manche ou de l'Atlantique.

Quoi qu'il en soit sur l'une de ces scènes, le théâtre Charles de Rochefort, reparut l'une des meilleures pièces du genre (créée il y a quelques années sur la scène du théâtre de la Madeleine) : *Le Train Fantôme*, de A. Ridley et H. d'Erlanger, donné dans une très heureuse et expressive mise en scène qui maintient habilement, suivant l'une des règles du genre, la pièce aux frontières de la terreur et de l'humour.

Sur l'affiche de l'un de ces théâtre d'aventures, figure au-dessous d'un titre de pièce pourtant très parisien : *le Crime du Boulevard Haussmann*, le nom d'un auteur belge : Georges Vaxelaire. Mais si nous le citons ici pour la précision de notre exposé, nous n'entendons aucunement ouvrir une classe spéciale pour les écrivains de théâtre venus du pays voisin et ami. Originaires de Bruxelles, ou de Liège, ou de quelque autre ville, joués là-bas ou ici, ils sont des dramaturges français, incorporés au théâtre parisien. Et, par exemple, dans les quinze auteurs qui collaborèrent au spectacle « collectif » *Liberté*, produit par « Mai 36 » au théâtre des Champs-Élysées, personne ne songea à souligner que deux as auteurs, Paul Demasy et Léon Ruth, naquirent autre-frontière : ils sont, depuis de longues années, d'authentiques auteurs d'ici même.

Il est un autre genre théâtral pour lequel notre théâtre est fréquemment tributaire d'autres pays, notamment des pays anglo-saxons ou des pays d'Europe centrale. Il s'agit de l'opérette. Nombre de celles qui constituent l'ample fonds des succès éprouvés et des fréquentes reprises nous vinrent, par exemple, d'Autriche — ce qui n'empêche d'ailleurs point l'opérette d'être également un genre bien français !

Or, il se trouve que cette saison, c'est justement la production de chez nous qui a fourni la plupart des spectacles nouveaux d'opérette, et qui furent assez nombreux.

Il n'y eut guère qu'une exception, mais vraiment de toute première importance, tant par la qualité que par le succès : la création aux Bouffes-Parisiens (pour les représentations d'Yvonne Printemps et de Pierre Fresnay) de *Trois Valses*, de Léopold Marchand et Albert Willemetz, d'après Knepler et Robinson, musique de Johann Strauss père pour la première partie, de Johann Strauss fils pour la seconde, et d'Oscar Strauss pour la dernière et pour l'adaptation des deux précédentes.

Sans empiéter sur un domaine étudié en une autre séance du X^e Congrès International du Théâtre, il faut bien indiquer la part considérable que tient la radio dans la propagande, voire dans la révélation, de la production

dramatique des autres nations. De ce point de vue, il y aurait une liste fort importante et très significative à établir, qui nous a du reste été présentée dans une large mesure, en son rapport, par Paul Castan, l'un des pionniers du théâtre radiophonique, l'un des maîtres de la mise en ondes, et qui, justement, a beaucoup travaillé dans ce domaine de la vulgarisation du théâtre d'autres pays.

Et, prenant un seul exemple parmi bien d'autres, je signale l'important travail de diffusion des grands classiques espagnols réalisé par deux hispanisants émérites, Jean Camp et Jean Cassou, qui permettaient récemment à l'immense auditoire radiophonique d'entendre, notamment évoqué dans ce rapport) et *Font-aux-Cabres*, de Lope Séville, de Tirso de Molina (premier *Don Juan*, précédemment de Vega, qui a été une révélation pour le public français.

Je n'alourdirai point cet exposé de documentation d'une conclusion didactique ou verbeuse. Je m'excuse d'avoir été déjà trop prolixe... Mais les faits — je l'espère — auront parlé d'eux-mêmes... Puissent tous nos confrères, tous nos amis, venus de pays si divers pour le grand rassemblement spirituel des arts du théâtre auquel nous les avons conviés, constater que Paris, fidèle à l'une de ses plus chères traditions, a préparé, par un effort quotidien de la saison 1936-1937, la voie aux manifestations spectaculaires éclatantes dont tant de nations vont venir l'honorer à l'occasion de l'Exposition Internationale des Arts et techniques de 1937 !. (*Vifs applaudissements.*)

Mesdames, Messieurs, puisque, étant donnée l'heure, notre Président a été obligé de se retirer, je me permets de déclarer la séance levée.

(La séance est levée à 12 h. 50.)

Séance du Mercredi après-midi 9 Juin 1937

à 15 heures

SOUS-COMMISSION DE LA RADIO

sous la présidence de

M. ARQUILLIERE

La séance est ouverte à 15 heures, sous la présidence de M. Arquillière.

M. ARQUILLIERE. — Mesdames, Messieurs, nous n'allons pas faire de discours. Nous allons nous poser des questions et nous tâcherons d'y répondre, de façon à nous éclairer sur les sujets traités.

Commençons, si vous le voulez, par Mlle Hurst. Je vais vous demander comment on procède pour le choix des interprètes dans une émission dramatique. C'est la première question que je désire poser, pour moi personnellement.

M. PAUL BLANCHART. — L'aspect essentiel de la question est peut-être celui-ci : Est-ce que vous possédez des troupes uniquement radiophoniques, ou bien prend-on les interprètes de chaque émission parmi les comédiens en exercice au théâtre, et dans ce cas comment sont-ils choisis ?

M. MUTHÉL. — On a traité ce problème en Allemagne. Il y avait un certain nombre d'artistes chômeurs, et on a fait de ces artistes une troupe pour donner des représentations de pièces de théâtre à la radio.

M. ARQUILLIERE. — Au point de vue artistique, faisait-on un choix parmi ces artistes chômeurs ?

M. MUTHÉL. — On les a soumis à des examens pour voir s'ils étaient en mesure du point de vue artistique, et aussi du point de vue technique, de parler devant le microphone.

M. ARQUILLIERE. — Il y a donc un jury ?

M. MUTHÉL. — Oui. D'ailleurs, on a décidé que tous ceux qui parlent devant le microphone, même les artistes

les plus connus, devaient d'abord passer un examen pour prouver qu'ils sont aptes à fournir de bonnes émissions devant le microphone.

M. KERNER. — Evidemment, on souhaite que les grands acteurs parlent devant le microphone pour qu'ils soient entendus par un très large public. Mais tous passent un examen radiophonique.

M. MUTHÉL. — Des pièces ont eu un grand succès au théâtre et on a voulu les transmettre par radio : mais on n'a pas toujours pu appeler devant le micro des postes de radio les mêmes artistes que ceux qui jouaient sur la scène, car le résultat est différent quand on parle sur la scène ou devant le micro... On a donc créé une troupe, un ensemble d'artistes, qui sont spécialisés pour la T.S.F.; et on intercale dans cette troupe, pour les émissions, les plus grands artistes de théâtre qui sont capables de parler devant le microphone.

On veut fournir dans le studio une espèce d'audition idéale, on veut exciter l'imagination et le sentiment de celui qui écoute, et non pas donner une copie du théâtre avec tous les effets du théâtre qui ne peuvent avoir leur plein effet qu'au théâtre, où le spectateur peut voir et non pas seulement écouter.

M. ARQUILLIÈRE. — Qui compose le jury ?

M. MUTHÉL. — Un régisseur, des metteurs en scène de la radio, des acteurs.

M. ARQUILLIÈRE. — Comment sont-ils choisis ?

M. MUTHÉL. — C'est la Chambre de T. S. F. qui désigne les individus spécialisés.

Tout ce qui regarde la T. S. F. dépend non seulement de la Chambre culturelle de T. S. F., mais de la Chambre de la Culture, qui est sous la direction du ministère de la Propagande. Et chaque chose à transmettre par T.S.F. est très minutieusement contrôlée pour qu'il ne puisse pas y avoir d'erreurs dans les émissions.

Mme GRACIA JOURDA (traductrice). — La Chambre de la Culture comprend les trois Chambres : Chambre du Théâtre, Chambre du Film, Chambre de la Musique.

M. ARQUILLIÈRE. — Quel est le travail des metteurs en ondes ?

M. MUTHÉL. — C'est le régisseur, c'est-à-dire le metteur en scène de théâtre qui surveille le travail artistique, comme au théâtre. Pour la radio, en général, il n'y a pas encore de spécialistes. Il y en a cependant quelques-uns dans certains grands postes.

M. KERNER. — Les régisseurs de théâtre qui existent actuellement ont commis la faute de ne pas savoir s'adapter parfaitement au film. Dans les grands postes d'Etat, on a donc quelques régisseurs spéciaux pour mettre en ondes.

M. ARQUILLIÈRE. — Mais ces metteurs en ondes qui existent, quel est leur travail ? Par exemple, on nous donne une pièce ; nous arrivons au studio ; quel est le premier travail ?

M. MUTHÉL. — Il y a plusieurs répétitions. Par exemple, si l'on doit donner *Faust*, de Goethe, il y a trois ou quatre semaines de répétitions, comme au théâtre.

Pour le choix des interprètes, naturellement, on ne s'occupe pas de la physionomie des artistes. On choisit d'après la qualité de l'émission et non pas d'après le physique de l'artiste. On est très sévère pour ce choix. On choisit vraiment les voix.

Il y a un très gros travail pour préparer, par exemple, le *Faust* de Goethe. C'est une émission spéciale pour les fêtes de Pâques ; car, en temps ordinaire, on ne joue pas le *Faust* à la Radio.

On ne peut d'ailleurs rien dire de précis, parce que, selon la pièce, la répétition ne dure qu'un jour, ou bien on répète davantage ; pour aucune pièce à l'avance, on ne peut dire de manière précise le travail qu'elle exigera.

M. ARQUILLIÈRE. — Il y a des émissions qui demandent plusieurs semaines ?

M. MUTHÉL. — Oui, comme pour *Faust*. Tout se résume à la précision absolue du texte, sans aucune ambiance

apparente comme au théâtre. Sur la scène, il y a forcément certaines longueurs, qui n'apparaissent pas dans le texte même, quand on le radiodiffuse. Mais on ne fait aucune coupure. Par exemple, dans l'*Iphigénie*, de Goethe, on conserve à la radio le texte intégral, parce que l'imagination de l'auditeur y trouve des indications qui remédient à l'absence du décor et de la mise en scène.

M. ARQUILLIÈRE. — Par conséquent, le metteur en ondes doit être un homme qui comprend très bien le texte et sait en tirer tout ce qui s'y trouve. C'est nécessaire, parce qu'au théâtre, l'acteur est aidé par mille circonstances ; tandis qu'à la radio, il faut que le metteur en ondes vienne dire : « Faites ça, ça et ça. » Le metteur en ondes a une fonction bien définie, presque d'ordre psychologique. Vous dites bien que dans les grands postes, il y a un metteur en ondes ?

M. KRONACHER. — Il y a à la radio, en Allemagne, surtout des régisseurs de théâtre, mais peu de metteurs en ondes jusqu'à maintenant.

M. MUTHÉL. — Le terme metteur en ondes n'existe pas en Allemagne et on y parle seulement des régisseurs de radio.

M. ARQUILLIÈRE. — Soit ! Si je comprends bien, le régisseur met de l'ordre dans les répétitions et peut, à la rigueur, pousser un acteur pour l'avancer un peu plus près du micro ou l'en éloigner. Mais il y a aussi l'âme de la pièce qu'il faut faire ressortir par un certain rythme, par une certaine harmonie.

M. MUTHÉL. — Voilà précisément l'œuvre de nos régisseurs de radio.

M. PAUL BLANCHART. — Attention ! Une petite confusion peut se produire à cause de la différence de signification du mot régisseur en Allemagne et chez nous.

Mme GRACIA JOURDA. — C'est vrai. En Allemagne, le régisseur de radio est ce qu'en France on appelle metteur en ondes. Le régisseur a un rôle plus développé que chez nous. Le régisseur est le metteur en ondes.

M. ARQUILLIÈRE. — Je connaissais cette nuance-là. Mais on vient de nous dire que dans de petits postes, il n'y avait pas de metteurs en ondes, et que dans des grands postes il y en avait. C'est donc qu'on établit une différence entre le metteur en ondes et le régisseur.

M. KERNER. — Il y a dans tous les postes des régisseurs de théâtre qui ont l'habitude de la radio ; il n'y a pas encore partout ce que vous appelez des metteurs en ondes, c'est-à-dire des régisseurs uniquement spécialisés dans la radio.

M. ARQUILLIÈRE. — Je vous remercie beaucoup, ce sont les points sur lesquels je désirais être éclairé.

Mlle K. HURST. — Je vous fais d'avance mes excuses pour toutes les omissions que je pourrai faire, parce que je ne suis vraiment pas préparée. Mais je viens vous dire quelques précisions sur l'organisation de notre radio.

Les Postes prennent 10 shillings par an pour chaque appareil récepteur, et la moitié est donnée à la B. B. C.

Par une concession à notre époque mécanique, la British Broadcasting Corporation, créée en 1926 par Charte royale pour fonctionner sous la direction d'un Conseil d'administration pendant une période de dix ans, a pu être appelé par certaines personnes « Le Théâtre National Anglais ». La raison en est que, par l'intermédiaire de la radio, le public peut entendre des œuvres dramatiques. Et ce public est naturellement bien plus nombreux que celui d'un Théâtre National que l'on pourrait construire à Londres, si vaste soit-il.

Le Théâtre Radiophonique offre deux points de vue : d'abord les problèmes d'une fidèle reproduction, et ensuite les nouveaux effets dramatiques offerts par sa technique.

En Angleterre, on a obvié à la difficulté pour deux acteurs de jouer l'un près de l'autre à un seul micro, par l'emploi de microphones à double ou à triple branche de sorte que dans certaines scènes les acteurs se trouvent placés vis-à-vis de l'autre.

Les ressources visuelles du théâtre ne peuvent être compensées à la radio par aucune ingéniosité mécanique. C'est pourquoi la pièce émise doit posséder une qualité de composition exceptionnelle, afin de satisfaire un auditoire divisé en personnes isolées et de cette façon bien plus portées à une critique immédiate que les foules des théâtres ou les publics de cinémas.

La technique du drame radiophonique, dont un grand nombre de dramaturges britanniques ont fait une étude spéciale, consiste à soutenir constamment l'attention de l'auditeur, tout en observant cette règle que l'interprétation doit demeurer la servante de la pièce émise.

Il est intéressant de noter que la British Broadcasting Corporation emploie en général des artistes professionnels. La British Actors' Equity Association (Syndicat des Artistes dramatiques anglais) a un contrat avec la B.B.C. pour que les noms des acteurs soient publiés dans la presse.

Il est étonnant de voir combien rapidement l'acteur de profession s'adapte aux problèmes du microphone et à l'absence de contact personnel avec un auditoire. Dans le Théâtre radiophonique, il n'y a pas d'apparat théâtral, mais seulement une grande salle nue avec un ou plusieurs microphones. L'acteur n'a pas à apprendre son texte, il le lit ; il doit s'adresser au microphone et non point à des partenaires ; ses mouvements sont guidés par les ordres brefs de l'ingénieur qui dirige l'émission. Une grande partie de la pièce se passe dans d'autres studios, mais l'acteur doit jouer comme s'il était au courant de toute la pièce. Bien que le metteur en ondes doive s'efforcer de tirer parti de la personnalité de l'acteur à travers le microphone, celui-ci par les ordres brefs de l'ingénieur qui dirige l'émission, quand même, un élément de la machine.

C'est grâce à la courtoisie du directeur de la British Broadcasting Corporation, que je peux passer de l'abstrait au concret et détailler la remarquable machinerie employée pour la transmission des pièces du Savoy Hall de Londres, au moyen de la radiodiffusion.

Le système d'ateliers multiples du B.B.C., contrôlé par le panneau de contrôle dramatique et centralisé sur ce panneau n'existe dans aucun autre système national d'émission. Ce système est né de l'importance donnée à la musique dans certaines pièces émises. Dans les limites des studios disponibles (tant au point de vue de l'équilibre général du son que de celui du confort des acteurs) il était impossible de réunir l'orchestre et les artistes dans un seul studio.

Il fallut donc augmenter le nombre des studios pour y installer à part la musique et, à part aussi, chacun des autres éléments sonores qui entrent dans la réalisation de l'émission.

Le panneau de contrôle dramatique est le centre de contrôle et de coordination au moyen duquel le producteur tient les fils qui composent l'ensemble de sa production. Actuellement, on peut employer neuf studios dans lesquels sont répartis deux ou trois groupes musicaux, la troupe, un speaker, les effets de son et ainsi de suite. Toutefois, un nombre trop considérable de studios n'est pas désirable dans la plupart des cas.

Le nombre des répétitions pour la production d'émission se trouve continuellement augmenté ; 8 ou 10 répétitions sont ordinairement nécessaires ; une douzaine parfois. D'abord, le metteur en ondes rassemble ses personnages seuls dans leur studio ; on lit la pièce, on la discute et on la répète au point de vue de l'action. Puis le metteur en ondes écoute les acteurs au moyen d'un casque auditif dans un cabinet à fenêtres vitrées, à l'abri de tout autre son. Le metteur en ondes dirige d'autre part le travail de la section des effets, et arrange également la musique avec son chef d'orchestre qui fait des répétitions musicales dans un autre studio.

Ces préliminaires une fois accomplis, le metteur en

ondes suit désormais les répétitions en se plaçant dans la salle où se trouve le panneau de contrôle dramatique et il s'occupe de bien coordonner les différents éléments de l'émission.

Personnellement, je fais quelques réserves au sujet de ce panneau de contrôle, parce qu'il réduit trop l'acteur à l'état de machine. Le comédien n'entend plus l'orchestre ; il voit seulement une petite lumière rouge qui lui dit : il faut parler, il faut chanter. Des signaux remplacent pour lui la présence d'un chef d'orchestre et des musiciens qui collaborent avec lui.

M. LE PRÉSIDENT. — Quelqu'un aurait-il une question à poser ?

M. PAUL BLANCHART. — Jusqu'à présent, M. Arquillière a conduit cette séance comme une séance d'information, en demandant à diverses personnes de nous indiquer comment, dans chaque pays, sont résolus tels et tels problèmes techniques de la radio.

Ma communication sera d'ordre absolument pratique, car nous sommes ici pour aboutir à des choses pratiques, et non pas seulement pour parler ou même pour échanger des idées. Nous sommes ici pour envisager la naissance d'un art spécifiquement radiophonique, qui ne ferait pas concurrence au théâtre, qui double le théâtre, qui le complète, qui le prolonge, et c'est l'image finale du rapport de Paul Castan, qui terminait son exposé en disant : « Le théâtre a vécu pendant des siècles et des siècles ; la radio le prolonge ; elle ne le concurrence pas ; elle touche un public plus vaste ; elle amplifie les forces séculaires du théâtre. »

Nous sommes tous, spécialistes de la radio, d'accord pour demander la naissance d'un théâtre spécifiquement radiophonique, qui ne peut pas faire concurrence au théâtre, puisque c'est autre chose. Dans tous les pays, notre but commun est donc de voir naître un théâtre spécifiquement radiophonique, et des recherches ont été faites en ce sens dans tous les pays, recherches qui ne sont pas encore très développées. Je crois que si nous établissions le répertoire radiophonique international, nous aurions un catalogue assez limité.

Et ! bien, notre intérêt est de connaître ce répertoire. Et voici ma proposition : dans tous les pays où il existe un répertoire de ce genre, plus ou moins développé, je vous demande si vous voulez bien nous communiquer, soit à la S.U.D.T., soit à moi personnellement, certaines de ces pièces, celles qui sont jugées les plus caractéristiques par les intéressés eux-mêmes.

M. MUTHÉL. — Les meilleures pièces radiophoniques sont toutes sur disques. Les disques peuvent être à la disposition de ceux qui les demandent.

M. PAUL BLANCHART. — Les disques nous ne pouvons pas les utiliser à notre radio, tandis que les textes nous pouvons les faire étudier ici et éventuellement les faire traduire, puis les recommander auprès de nos postes de radio.

M. MUTHÉL. — Enchanté de cette proposition.

M. PAUL BLANCHART. — Il y aurait un échange fraternel. Si Paul Castan était ici, il aurait pu indiquer à nos confrères allemands que l'un des plus grands succès de son théâtre radiophonique a été justement une pièce traduite de l'allemand, dont j'avoue ne plus savoir le titre. C'était une pièce qui se passait sur un dirigeable... Elle a eu un très grand retentissement.

M. MUTHÉL. — Nous serons ravis de cet échange et nous mettrons nos pièces radiophoniques à votre disposition.

M. ARQUILLIÈRE. — Je viens d'entendre dire que les émissions allemandes étaient enregistrées sur disques.

M. MUTHÉL. — Oui, du moins celles qui sont jugées excellentes.

M. ARQUILLIÈRE. — On estime donc que l'émission est meilleure sur disques que directement ?

M. MUTHÉL. — Le théâtre radiophonique allemand est presque uniquement sur disque maintenant, parce qu'il

arrive à la perfection. L'enregistrement sur disques permet d'envoyer des interprétations radiophoniques à tous les postes qui les demandent.

M. ARQUILLIÈRE. — Quand nous faisons une émission si par un concours de circonstances il se trouve qu'elle est un peu longue, par exemple si les acteurs ont joué lentement, ou d'autres raisons, on coupe ce qui dépasserait l'horaire prévu... Est-ce que cela existe en Allemagne ?

M. MUTHÉL. — Quand c'est fixé sur disque, c'est immuable.

M. ARQUILLIÈRE. — Voilà ! avec le disque, vous avez toujours votre pièce intégrale.

M. MUTHÉL. — Naturellement. On sait d'avance, à une seconde près, ce que durera la pièce. On fait plusieurs enregistrements sur disques on détruit les moins bons, on ne garde que les meilleurs.

M. ARQUILLIÈRE. — Pendant combien de temps prépare-t-on une émission ? Il faut s'y prendre à l'avance. Une émission pour aujourd'hui, par exemple, aurait été préparée depuis quand ?

M. MUTHÉL. — Depuis plusieurs semaines.

Mme VIRGINIA VERNON. — Ces Messieurs peuvent-ils nous dire quels sont les auteurs de ces pièces purement radiophoniques ? Est-ce que ce sont des romanciers, des dramaturges, ou de jeunes auteurs qui se consacrent à la nouvelle formule ?

M. KOERNER (Traduction). — M. Koerner dit que ce sont souvent de jeunes auteurs qui débutent et prennent ce moyen-là de s'exprimer. Ces jeunes auteurs commencent avec la radio et sont joués ensuite sur des scènes. Ils accèdent au théâtre par l'intermédiaire de la radio.

M. ARQUILLIÈRE. — Et en Amérique ?

M. HAYGOOD. — Je dois dire que chez nous, il y a beaucoup de différence, parce que ce n'est pas l'Etat qui s'occupe de la radiodiffusion.

Il y a, par exemple, les programmes locaux. Quand on donne une pièce, c'est plutôt une pièce produite par les membres d'une organisation dramatique. Puis le poste consacre une heure chaque semaine au Petit Théâtre ; c'est la troupe du Petit Théâtre qui présente la pièce. Il y a peut-être deux ou trois répétitions avec le régisseur qui donne son avis, etc... mais qui ne s'occupe pas du tout du choix de la pièce ; c'est le Petit Théâtre qui choisit.

Mais pour la National Broadcasting Corporation, il y a presque une centaine de stations qui en font partie et qui reçoivent les programmes par téléphone dans toutes les régions. Ainsi, s'il y a une pièce en Californie, à San-Francisco, la pièce est transmise par téléphone à New-York, et on la met sur la chaîne pour ainsi dire, la pièce retransmette les Etats-Unis, pour être radiodiffusée peut-être à quelques kilomètres du lieu où les acteurs se trouvent, parce que c'est New-York qui est le centre. Pour ces pièces-là, il y a certainement plusieurs régisseurs qui s'occupent des pièces ; mais le choix des acteurs est une chose très variable, parce qu'il y a beaucoup de moyens de choisir ces acteurs. La plupart des programmes de New-York sont payés par des firmes industrielles.

La Cie Palmolive fait radiodiffuser une pièce chaque semaine, donnée par des acteurs bien connus. Toute réclame est interdite. On ne donne pas de réclame avec la pièce. On dit simplement : « Cette pièce vous est offerte par telle ou telle firme ». Et rien de plus.

Mais nous employons aussi les disques pour quelques programmes comiques et surtout pour quelques programmes de musique. Les disques dont je vous parle sont spécialement préparés : ce ne sont pas des disques de gramophone, mais des disques très différents. On ne peut pas distinguer un tel programme d'un programme d'artistes. Seulement, ces disques sont tout à fait interdits par la National Broadcasting Cie, qui ne permet pas un seul programme de disques. On n'emploie donc ces

disques que dans les postes locaux privés. Cependant même les postes qui appartiennent à la National Broadcasting Cie ont quelques heures à eux, pour ainsi dire, où ils ne reçoivent pas les programmes de la compagnie. Pendant ces heures, ils radiodiffusent des programmes avec des artistes locaux ou avec des disques.

C'est en somme surtout la National Broadcasting Cie et la Columbia Cie qui contrôlent la plupart de nos programmes. Et les artistes sont très soigneusement choisis, parce qu'avec les salaires qu'on paye, on peut demander ce qu'il y a de mieux.

A vrai dire, on ne donne pas beaucoup de pièces de théâtre ; le théâtre n'occupe pas une grande partie de notre radio, malheureusement. On donne bien des grands programmes et des spectacles d'opéra de temps en temps. Mais à notre radio le succès est pour la vedette qui gagne 5.000 dollars par heure comme Eddie Cantor. Pour beaucoup de bavardage, on leur paye 5.000 dollars par heure. Mais les gens de théâtre en général gagnent juste assez pour vivre.

M. ARQUILLIÈRE. — Ces personnes qui gagnent 5.000 dollars, qu'est-ce qu'elles apportent à la radio ?

M. HAYGOOD. — Eddie Cantor et les autres grands comiques n'écrivent pas leurs paroles ; ils ont tous un collaborateur obscur qui cherche pendant toute la semaine dans les journaux des histoires comiques, des blagues, etc... et cet homme on le paye 500 dollars par semaine pour écrire le texte que le comédien va répéter la semaine suivante.

M. ARQUILLIÈRE. — Comment ces firmes industrielles trouvent-elles leur profit ?

M. HAYGOOD. — On dit que pour chaque dollar qu'elles dépensent, elles en regagnent trois dans le public.

M. ARQUILLIÈRE. — Comment le public donne-t-il cela ?

M. HAYGOOD. — En achetant les produits.

M. ARQUILLIÈRE. — Donc, c'est la publicité qui paye.

M. HAYGOOD. — Exactement. Il n'y a pas de taxe pour la radio. Les détenteurs de postes ne paient rien.

M. ARQUILLIÈRE. — Dans un pays comme le nôtre où les P.T.T. ont supprimé la radio-publicité, pour donner quelque chose d'artistique, on a bien du mal à s'en tirer. Parce que les auditeurs donnent bien 50 francs par an mais...

M. HAYGOOD. — Il y a peut-être deux ou trois heures par jour où la National Broadcasting Cie diffuse des programmes non payés par la publicité.

Mais toujours on s'efforce de donner de belles choses. Même pour les pièces du savon Palmolive, par exemple, on a présenté un opéra chaque semaine. En général, maintenant, on a commencé à donner des programmes tout à fait artistiques.

Mais pour le grand public, pour le peuple, ce sont les programmes où figurent les grands comiques qui ont le plus d'attrait.

M. ARQUILLIÈRE. — Et ceux des postes privés ?

M. HAYGOOD. — Dans certains Etats, il existe parfois un poste d'Etat. Par exemple en Floride, il y a un poste émetteur à l'Université. Il s'occupe de l'agriculture, des arts, et de tout ce qui intéresse particulièrement le peuple de Floride. Là, c'est l'Etat qui paye tout.

M. ARQUILLIÈRE. — Nous vous remercions beaucoup.

Y a-t-il encore quelqu'un qui voudrait poser une question sur la radio ?

M. WOLF (Hollande). — Je voudrais donner un aperçu de ce qui se fait en Hollande.

En Hollande, la radio est une chose presque uniquement privée. Il y a un seul poste d'Etat qui n'est utilisé que pour les communications officielles. Il y a, d'autre part, quatre sociétés. La plus grande, c'est « Avro », que vous connaissez : Hilversum « Avro » veut dire en français « poste général ». Puis, il y a le poste catholique, qui ne donne que des émissions catholiques, qui a

aussi un service d'église catholique et des programmes de théâtre et de littérature spécialement catholiques. Mais pour la musique, on sort de l'exclusivisme religieux. Troisièmement, il y a la radio des ouvriers, la radio sociale-démocrate, qui est un peu rouge... pas trop, sous le contrôle de l'Etat, parce qu'il y a une Commission de Contrôle qui supprime tout ce qui est un peu trop politique.

Puis il y a le plus petit poste, la radio protestante. La radio protestante a un service d'église surtout, des émissions de littérature, etc..., le tout d'inspiration protestante. Protestantisme libéral, dit-on ; mais c'est plus calviniste que libéral.

Telles sont nos quatre sociétés de radio, sous le contrôle de l'Etat.

M. ARQUILLIÈRE. — Sous le contrôle de l'Etat, dites-vous ?

M. WOLF. — Oui, il y a un Conseil de la radio qui contrôle tout. Ce Conseil est composé par différentes personnes notables, et toutes les opinions politiques y sont représentées : il y a là un libéral, un calviniste, un catholique, un social-démocrate, et puis différentes personnes qui ont une certaine notabilité. Et tous ces membres ensemble contrôlent surtout ce qui est lu devant le micro.

La radio « Avro » est la plus riche et vient de faire un studio selon la technique la plus moderne, encore plus moderne que la radio allemande, et surtout plus moderne que ceux des autres pays. On dit que c'est le studio le plus moderne qui existe en Europe. Cette Société donne tous les lundis soirs des représentations au public ; on nomme cela « le Chemin de fer du mardi soir » ou « le Train du mardi soir ». Là, on donne un programme tout à fait divers, très comique, très musical, un peu de revue, etc... Le spectacle est diffusé par la radio, naturellement ; mais on paye un florin d'entrée. Cinq ou six cents personnes assistent à ces spectacles. On donne aussi des concerts exécutés par le *Grand Concert* de la Résidence, par exemple. Et ces concerts sont également payants.

C'est pour cela que beaucoup d'artistes et les directeurs de concerts, en Hollande, sont contre la radio, parce que la radio donne de grands concerts et de grandes revues payantes qui attirent partout un grand public, et un public de jeunes surtout, parce que là on donne le jazz, on donne de la musique très légère, on rit, on s'amuse. Mais nous autres, les hommes sérieux et les artistes, en Hollande, nous disons que ça n'a rien à faire avec l'art !

M. ARQUILLIÈRE. — Est-ce que c'est avec ces concerts que vos sociétés vivent ?

M. WOLF. — Naturellement. Elles donnent donc beaucoup de représentations, autant qu'elles peuvent, car la radio en Hollande n'est pas subventionnée ; aucune société n'est subventionnée. Toute la clientèle paye volontairement. On fait de la réclame chaque semaine pour engager les gens à devenir membres de la Société de Radio et on paye 22 florins 1/2 et jusqu'à 25 florins volontairement ; c'est cela, ce sont ces concerts et ce « Chemin de fer du mardi soir » qui font vivre l'Avro et les autres postes.

M. ARQUILLIÈRE. — En somme, ce sont les amis de la radio qui font vivre la radio.

M. WOLF. — Parfaitement.

M. ARQUILLIÈRE. — En Hollande, la radio fait une grande concurrence au théâtre et à l'orchestre, tandis qu'en Allemagne, au contraire, la radio vient en aide à la musique et au théâtre.

M. MUTHÉL. — En Allemagne, il n'y a pas de subvention pour le théâtre, mais la radio a tellement d'argent qu'elle peut subventionner le théâtre.

M. ARQUILLIÈRE. — Comment trouvez-vous les capitaux nécessaires pour la radio ?

M. MUTHÉL. — Chaque appareil paye 2 marks par mois, 144 francs par an.

M. WOLF. — Il n'y a pas de taxe sur les appareils en Hollande. Quand la radio donne ses concerts et ses spectacles, elle ne paye pas de taxes, tandis que les théâtres et les concerts doivent payer 20 % de taxes.

UN CONGRESSISTE. — Il faut dire pourtant que « l'Avro », la société la plus riche, verse aux concerts, 40 à 50.000 florins par an pour avoir le droit de radiodiffuser les concerts.

Mlle K. HURST. — La délégation allemande vient de me signaler une omission dans mon rapport. J'ai parlé de ce fameux système central, dont les émissions sont organisées hors de la présence du public. Mais il y a aussi des émissions faites dans de grandes salles de concert. Par exemple, si un musicien célèbre joue avec l'orchestre il peut être radiodiffusé, et on entend les applaudissements du public. Il y a également de la musique hors-programme, que l'on donne dans la maison de radiodiffusion de Londres, devant un auditoire non-payant, pour que les artistes se trouvent plus à l'aise dans une atmosphère de spectacle public. Cela fait donc un peu concurrence au music-hall et au théâtre...

En Angleterre, on perçoit 50 francs par an par appareil.

M. LUDOVICI. — La radio italienne est une institution privée, constituée avec un capital privé. L'Etat naturellement a une surveillance sur la radio ; cette surveillance est exercée par la Commission Supérieure de Vigilance sur les radiodiffusions, qui a son siège à Rome, rattachée au « Ministère de la Culture Populaire ». Et sous cette direction du Ministère de la Culture Populaire, nous travaillons de plus en plus pour le peuple, car le régime italien est un régime de gauche, un régime pour le peuple.

Pour en revenir à la radio, le financement est fourni par les capitaux privés des banques, des industriels, des capitaux privés. La radio a son Conseil d'Administration complètement autonome ; seulement la Commission de Vigilance a soin, dans l'intérêt des auditeurs, que les programmes soient les meilleurs possible.

Avant la constitution du Ministère de la Culture Populaire, la radio laissait à désirer parce que les programmes étaient établis un peu au hasard. La radio était plutôt une espèce d'association en faveur des acteurs médiocres, de ceux qui n'étaient pas capables de paraître à la scène. De même les conférenciers qui ne savaient pas bien parler en public, écrivaient pour la radio et faisaient quelques fois d'ailleurs de bonnes conférences. Quand le Ministère de la Culture Populaire a été créé, il s'est préoccupé sérieusement de cela, et il a voulu reviser les programmes. Et c'a été une fatigue, je vous assure ! — car le travail m'incombait en partie pour la radio comédie et la radio conférence.

Nous avons commencé par refuser certaines émissions, et nous nous sommes fait une quantité d'ennemis ; mais la radio a commencé à aller mieux.

Une chose très importante — et je le dis plus directement à M. Blanchart, et j'aurais voulu le dire hier — c'est que nous tendons délibérément à la création d'un drame, d'un théâtre typiquement radiophonique.

Nous avons pour cela, à différentes reprises, institué des concours. Nous avons consulté le sentiment de la nation. Et nous nous sommes préoccupés surtout des auteurs que nous ne connaissions pas encore. C'est en effet trop facile de prier des auteurs connus de faire un drame radiophoniques. Ceci pour ce qui regarde le côté artistique... Non ! nous avons voulu attirer des gens qui n'avaient pas encore de nom, mais voulaient s'en faire un. Ces concours, on ne peut pas dire qu'ils soient absolument brillants, mais, la première fois, nous avons trouvé trois inconnus qui nous ont donné de bons, très

bons drames radiophoniques. L'un s'appelle « Le Transatlantique », mais n'a rien à faire avec quelques exemples étrangers qui existaient déjà : ce n'est pas une chose bruyante, c'est une revue amusante où la parole, qui est vraiment l'élément principal, a tout son relief. Et nous avons trouvé également deux autres drames que nous avons diffusés à ces programmes initiaux typiquement radiophoniques, ceci pour ce qui regarde le côté artistique.

Pour avoir de bons radio-annonceurs, de bons radio-reporters, nous avons fondé une « Radiophonie expérimentale », qui a pour but de former ces spécialistes et aussi des radio-auteurs, des radio-régisseurs.

L'idée a commencé à être appliquée cette année seulement et elle n'a que deux mois de vie. Nous allons voir maintenant, le 20 juillet prochain, les fruits de notre enseignement.

Le nombre des abonnés à la radio n'est pas tel que nous puissions nous livrer à l'allégresse. Nous n'avons que 700.000 abonnés environ, c'est très peu pour 40 millions d'habitants.

L'Etat s'efforce de faire de la propagande pour que toutes les familles arrivent, comme c'est déjà fait en Allemagne, à avoir leur radio. Nous avons pensé que la difficulté provenait du haut prix des appareils et nous avons fabriqué des appareils populaires, qu'on vend à 1.450 francs. Nous pensons que c'est encore trop cher et tous nos efforts tendent à réduire ce prix, de manière que le peuple puisse, s'il veut, avoir un appareil de radio.

M. ARQUILLIÈRE. — Il y a une taxe sur les postes ?

M. LUDOVICI. — Oui. C'est une taxe qu'on paye à la Société, jusqu'à 100 francs par an. Si vous voulez avoir un appareil de radio, vous devez payer la taxe.

Il arrive, naturellement, que des personnes ingénieuses se construisent elles-mêmes un appareil ; c'est de la « radio-piraterie ». Lorsque l'appareil coûtera moins cher, on ne s'exposera certainement plus au risque de lourdes amendes pour éviter d'acheter un appareil d'un prix dérisoire.

M. PAUL BLANCHART. — Comme à nos confrères allemands je vous demande de nous envoyer des pièces spécifiquement radiophoniques, pour essayer de procéder à un échange international dans ce répertoire qui est encore très limité.

M. LUDOVICI. — J'ai, il y a un an déjà, demandé par lettre l'échange au Poste Parisien, aux Postes allemands, aux Postes autrichiens, etc...

M. PAUL BLANCHART. — Cette lettre, vous l'avez adressée où ?

M. LUDOVICI. — Je crois que c'était au Ministère des P. T. T.

M. PAUL BLANCHART. — Je préférerais que la question fût reprise directement entre nous.

M. LUDOVICI. — La section de la radio pourra prendre cette initiative, et nous commencerons par vous envoyer trois ou quatre drames. Et si vous avez de bons drames typiquement radiophoniques en France, ce sera très intéressant de faire l'échange. J'aurai plaisir d'ailleurs à vous envoyer un rapport imprimé, qui est dû à M. De Pirro, notre directeur général. Et s'il n'était pas indiscret de louer notre propre directeur général, je vous dirais que ce rapport très bien fait contient en peu de pages l'exposé de toute la question radiophonique. Nous y joindrons les pièces que nous jugeons les meilleures.

M. JULES ROMAINS a très justement signalé, que les auteurs de théâtre peuvent se sentir trahis par l'adaptation. C'est très exact. Mais quand la radio aura son théâtre propre, cet inconvénient n'existera plus. Les auteurs de théâtre — et j'en suis un — n'auront plus à craindre les trahisons radiophoniques.

La séance est levée à 16 heures 50.

Séance Pleinière du Mercredi après-midi 9 Juin 1937

à 17 heures

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

REDACTION DES VŒUX

La séance est ouverte à 17 heures.

M. LE PRÉSIDENT. — Je vais vous soumettre les vœux présentés par les différentes Commissions. Nous allons suivre à peu près l'ordre dans lequel les questions ont été abordées.

Premier vœu, concernant la question du cumul au théâtre et au cinéma.

« La S.U.D.T. émet le vœu,

« Que dans les pays où la question n'est pas réglée
« par les gouvernements ou les organisations techniques,
« un accord intervienne entre tous les dirigeants du
« théâtre et du cinéma pour qu'à l'avenir un acteur ne
« puisse *simultanément* accepter un engagement au théâtre et dans un studio cinématographique. »

Lors du vote en Commission, les délégués allemands et autrichiens se sont abstenus, la question étant déjà réglementée dans leurs pays respectifs.

M. LE PRÉSIDENT. — Je mets ce vœu aux voix. Prière à ceux qui veulent l'adopter, de lever la main.

Avis contraire ?... Il n'y en a pas.

Adopté à l'unanimité.

Deuxième vœu, relatif à la résorption du chômage chez les artistes.

« Le X^e Congrès de la S.U.D.T. émet le vœu,

« 1^o) Que les pouvoirs publics, par des subventions
« appropriées venant s'ajouter à celles des municipalités,
« permettent une reprise de l'activité du théâtre régional.

« 2^o) Que des tournées lyriques et dramatiques subventionnées et transportant tout le matériel nécessaire visitent les localités ne possédant pas de troupes.

« 3^o) Que dans l'élaboration du programme des loisirs dans les différents pays, il soit fait une large place au spectacle théâtral. »

M. Koerner, délégué allemand, fait la même réserve que pour le vœu précédent.

M. LE PRÉSIDENT. — Je propose ceci qui donnerait satisfaction à nos camarades allemands. Que nous mettions :
« Qu'à l'exemple des pays où la chose existe déjà,
« comme l'Allemagne... »

M. LUDOVICI. — En Italie, les trois points sont déjà étudiés.

M. LE PRÉSIDENT. — Je mets aux voix ce vœu.

Adopté à l'unanimité.

Voici un vœu concernant la question du domaine public.

...émet le vœu,

« Que toutes les organisations nationales d'auteurs et
« directeurs de théâtres représentées au congrès saisissent leurs gouvernements respectifs de cette question
« et insistent activement auprès d'eux sur l'urgence et
« l'opportunité de prendre en considération le projet de
« Convention Universelle du Droit d'Auteur et de travailler à son adoption et ratification prochaines, en
« vue de permettre l'unification du domaine public international, et que ces mêmes organisations lyriques ou
« corporatives de leurs pays respectifs intéressées à la
« production artistique et littéraire, en vue de concourir leur action avec elles sur ce point. »

M. KOERNER note une question en allemand.

M. LE PRÉSIDENT. — Domaine public veut dire, en effet, qu'une œuvre peut être, à l'heure actuelle, exploitée

sans qu'il y ait versement d'un droit quelconque. Comme les règles ne sont pas les mêmes dans tous les pays, il y a intérêt à ce que les règles deviennent les mêmes.

Actuellement, si nous voulons jouer en France une pièce étrangère, nous ne sommes pas astreints aux mêmes règlements à l'égard d'une pièce étrangère qu'à l'égard d'une pièce française. Nous demandons qu'il y ait une unification. La même œuvre n'est pas traitée de la même façon suivant qu'elle est jouée en Angleterre, en Hollande, en France, etc...

Le nombre d'années après la mort de l'auteur varie...

M. LUDOVICI. — En Italie, c'est 40 ans après la mort.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est cela, nous souhaitons qu'il y ait unification.

En France, on dit qu'une œuvre tombe dans le public le jour où, en principe, n'importe qui peut la jouer, la représenter sans verser de droits aux héritiers.

C'est cela le principe du domaine public. Sans m'occuper de la question du délai, je donne d'abord la définition du domaine public.

M. KOERNER pense que c'est une question qui intéresse en premier lieu la Société des Auteurs, et comme il y aura un congrès des Auteurs d'ici peu de temps, à Paris, M. Koerner propose que cette question soit réglée au Congrès des Auteurs.

M. LE PRÉSIDENT. — Ce serait un précédent fâcheux, parce qu'on pourrait dire la même chose de toutes les questions que nous avons abordées. Nous sommes une Société qui considère comme de sa compétence tout ce qui concerne le théâtre.

M. Koerner dit qu'il n'est pas suffisamment renseigné et ne voudrait pas prendre de responsabilité sur cette question.

M. LE PRÉSIDENT. — Notre vœu consiste à souhaiter l'extension de ce qui existe en Allemagne et en France. C'est la confirmation de ce qui existe en Allemagne. Les Sociétés d'Auteurs ont toujours demandé que l'on prit comme base la législation française et allemande en cette matière, c'est-à-dire le domaine public au bout de cinquante ans.

Mme V. VERNON. — Est-ce que l'adaptation de l'œuvre est incluse avec l'œuvre ?

M. LE PRÉSIDENT. — C'est une chose extrêmement délicate. Je ne crois pas qu'il faille se lancer là-dedans. Il faudrait une étude très complète de ce qu'on entend par « adaptation ». Je crois qu'il faut laisser cela ; sinon nous n'en sortirons pas.

M. LUDOVICI. — L'adaptation donne lieu à un nouveau droit qui est le droit de l'adaptateur.

M. LE PRÉSIDENT. — Bien entendu celui qui a adapté, par exemple, *Jules César*, en France ou en Italie a droit à son adaptation.

Je mets le vœu aux voix.

Adopté à l'unanimité.

Voici un certain nombre de vœux relatifs à la radio. La S.U.D.T. émet le vœu,

« Que la diffusion d'une œuvre du répertoire ancien ou moderne, ne soit jamais effectuée qu'avec le plus grand respect du texte original, sans que le metteur en ondes prenne avec ce texte des libertés de coupures ou d'arrangement susceptibles de porter atteinte au droit moral et à la pensée du dramaturge. »

M. LUDOVICI. — Pour les coupures, peut-être que parfois, il est nécessaire de les faire, cela dépend du temps dont on dispose.

M. LE PRÉSIDENT. — On demande qu'elles soient effectuées avec le plus grand respect de la pensée de l'auteur. On ne dit pas de les interdire, mais d'observer le plus grand respect de la pensée et du droit moral.

M. LE PRÉSIDENT met le vœu aux voix.

Adopté à l'unanimité.

Deuxième vœu :

« Que des échanges soient établis de pays à pays

« pour la traduction et la radiodiffusion des œuvres écrites spécialement pour le théâtre radiophonique. »
Adopté à l'unanimité.

Troisième vœu :

« Qu'il soit admis comme un principe fondamental que la radio doit, par définition, beaucoup au théâtre ; qu'elle n'a donc pas à rémunérer les services que le théâtre peut lui rendre occasionnellement, par exemple en apportant la matière diffusable d'une émission, mais bien à rémunérer le fait essentiel que le théâtre est à l'origine de la plupart des œuvres dont elle vit et lui fournit la majorité de ses inter-
« prètes. »

Il faut ajouter « seulement »...

« Elle n'a donc pas à rémunérer seulement les services que le théâtre peut lui rendre à l'occasion... »

M. MAX MAUREY. — On a l'air de dire que lorsque le théâtre ne donnera rien, il faudra encore lui donner quelque chose.

M. LE PRÉSIDENT. — Cela veut dire quelque chose d'assez précis, mais ça n'est pas extrêmement bien dit. Cela veut dire qu'il y a une hypothèque générale du théâtre sur la radio. Dans tous les cas où les pouvoirs publics peuvent payer cette hypothèque, peuvent aider le théâtre à vivre grâce à des subventions prises à la radio, il y a un fondement moral à cette action-là.

M. MAX MAUREY. — C'est dommage que ce ne soit pas exprimé comme vous venez de le dire.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous allons confier la rédaction de ce vœu à une Commission. Voudriez-vous, avec Blanchard, revoir cela tous les deux ?...

Autre vœu, concernant le droit de suite

« Que ces divers collaborateurs, qui contribuent au succès d'une pièce, soient considérés au même titre que le musicien qui écrit une partition de musique de scène pour une œuvre dramatique, et qu'ils puissent, suivant une modalité à établir, toucher des droits d'éditeurs et de créateurs — sans porter préjudice aux droits d'auteurs — comptés en déduction des honoraires versés aux metteurs en scène et décorateurs. »
— C'est bien compliqué !

M. LUDOVICI. — Je pense que la question n'a pas été assez discutée pour qu'elle puisse être mise aux voix aujourd'hui.

M. LE PRÉSIDENT. — Il y a une chose mal exprimée. Comment peut-on compter en déduction des choses futures ?

M. KOERNER parle en allemand.

Il pense que la question n'est pas suffisamment étudiée. C'est un trop gros problème, trop complexe, pour le résoudre immédiatement.

Il fait une proposition (traduction) : Pour garantir les droits et les intérêts de la création — il s'agit de la création de la première mise en scène — M. Koerner propose de réunir une Sous-Commission qui étudierait cette question du point de vue artistique et juridique, pour préparer un accord international et pour soumettre au prochain congrès des propositions...

Mme PAULETTE PAX. — L'année dernière, ça a déjà été proposé et repoussé à cette année.

M. LE PRÉSIDENT. — Je proposerais ceci : que le Congrès reconnaisse, une fois de plus, solennellement, la création d'un droit pour le décorateur et le metteur en scène.

Mme PAULETTE PAX. — Et le directeur !

M. LE PRÉSIDENT. — On pourrait séparer les deux choses. Ce sont deux points de vue différents.

M. MAX MAUREY. — Ne pourriez-vous pas assimiler le droit de suite à une sorte de droit d'édition ?... Dire que pour les décorateurs, metteurs en scène, directeurs qui ont contribué à la création d'une œuvre, sans tout de même les mettre sur le même plan que l'auteur, on crée un droit de suite semblable au droit d'édition.

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois que votre intérêt est de faire deux vœux : Un vœu concernant les décorateurs et metteurs en scène comme collaborateurs de la création ; et un vœu concernant les directeurs considérés comme éditeurs.

M. MAX MAUREY. — Il y a des cas où le directeur lui-même est metteur en scène.

M. LE PRÉSIDENT. — Il participera alors à double titre.

M. MAX MAUREY. — On pourrait peut-être émettre un vœu dans lequel ce droit de suite engloberait le directeur metteur en scène...

M. LE PRÉSIDENT. — Je ne crois pas que ce soit la bonne méthode. Vous serez amenés à faire des vœux collectifs...

MME PAULETTE PAX. — Le Directeur n'acceptera jamais de payer au metteur en scène et au décorateur des droits de suite que lui-même n'a pas dans la pièce.

M. LE PRÉSIDENT. — Ce n'est pas au directeur de payer.

« La Sous-Commission réunie pour discuter le droit de suite, tant aux directeurs, éditeurs, qu'aux metteurs en scène et décorateurs, émet le vœu :
Comprenons-nous.

M. MAX MAUREY. — Nous avons discuté ce droit de suite, depuis des années, avec la Société des Auteurs. La Société des Auteurs n'a jamais voulu reconnaître ce droit, parce qu'il lui semble que ça diminue les droits moraux et matériels de l'auteur. Il faudrait donc prendre des précautions, et dire que ces droits nouveaux ne diminueront en rien le pourcentage de l'auteur, ne se confondront jamais avec les droits de l'auteur, qu'on ne les considère pas comme un droit d'auteur, mais simplement comme un droit d'édition.

Maintenant, en effet, il ne faut pas trop se hâter peut-être. Je sors à l'instant de l'Assemblée des Auteurs où cette proposition a été posée par un confrère. J'ajoute qu'elle a été repoussée à l'unanimité. Par conséquent, il faut être très prudent.

M. LE PRÉSIDENT. — Il faudrait que notre Congrès se contentât de donner son adhésion de principe et chargeât sa Commission Internationale de suivre de très près la question pour rédiger un projet.

Dans cette Commission Internationale, tous les pays vont être représentés c'est une espèce de délégation permanente du Congrès et, par conséquent, on peut, dans très peu de temps, arriver à une formule, mais elle n'aura pas été improvisée comme celle de ce soir.

M. MAX MAUREY. — J'aimerais bien que Mme Paulette Pax et moi-même fassions partie de cette Commission. Voilà longtemps que je m'occupe de cette question-là, et j'estime que si le droit de suite existait, nous n'aurions plus affaire à tous les tripoteurs, à toutes les risournes plus ou moins déguisées...

M. LE PRÉSIDENT. — Mon avis, c'est que vous avez intérêt, non pas à dissocier les deux problèmes mais à les scinder c'est-à-dire à ne pas traiter juridiquement de la même façon les droits du metteur en scène et du décorateur ou les droits du directeur. Ce sont deux aspects très différents du droit.

M. MAX MAUREY. — Je ne veux pas prolonger cette discussion, mais quand nous aurons un moment, j'essayerai de vous convaincre. Je crois que ça peut être intéressant.

MME PAULETTE PAX. — Les décorateurs, qui se taisent mais n'en pensent pas moins, désireraient vivement que ce vœu soit soumis à l'assemblée.

M. LE PRÉSIDENT. — Faites nous une rédaction qui pose le principe et confie l'étude des modalités précises d'abord à une sous-commission et ensuite au Comité International qui va être créé.

Messieurs, une seconde ! Nos collègues Allemands nous prient de lire une petite communication très courte destinée à vous éclairer sur ce qui a été fait en ce sens en Allemagne.

DROIT D'AUTEUR DES METTEURS EN SCÈNE ET DES DÉCORATEURS

« La représentation théâtrale d'une œuvre d'art dramatique réunit de nombreuses compétences. En dehors de l'auteur, il y a surtout le metteur en scène et le décorateur qui accomplissent un effort considérable pour la réalisation de la pièce. Ces deux fonctions se trouvent limitées temporairement par la durée des représentations de la pièce.

Cependant, il reste quelque chose de substantiel : le livre de régie et la maquette du décorateur pouvant servir plus tard à d'autres mises en scène.

Ces documents peuvent-ils être l'objet d'un droit d'auteur ?

1) Le droit d'auteur au « livre de régie » n'a pas encore été reconnu jusqu'à présent. Au contraire, il y a plutôt tendance à nier ce droit, prétendant que le travail du régisseur est secondaire par rapport au travail de l'auteur.

Mais il s'agit moins du rapport entre auteur et metteur en scène que de la question d'une garantie pour le régisseur vis-à-vis du plagiat commis par un autre régisseur ou directeur de théâtre. Il n'y a pas de raison de refuser cette garantie au régisseur étant donné qu'elle est déjà reconnue en droit international pour les indications chorégraphiques. La Chambre de Théâtre se prononce pour ce droit.

Dans ce cadre une autre question se pose : celle de la propriété du livre de régie. Le régisseur peut-il revendre ce livre ou doit-il rester attaché au théâtre ou à l'éditeur ?

En effet, un droit au régisseur peut se justifier à condition que son livre constitue un travail important.

Mais il faut reconnaître qu'il y a également des raisons importantes contestant ce droit. Car il existe des auteurs de pièces qui fournissent des renseignements précis de mise en scène, de telle sorte que le rôle du régisseur devient un simple rôle de répétiteur.

Considérant ce point de vue, on pourrait reconnaître un droit d'auteur au livre de régie dans le seul cas où le régisseur fournit l'ensemble de la mise en scène.

Remarquons que le régisseur n'a pas le droit de modifier la pièce sans le consentement de l'auteur ; même en cas de changement avec le consentement de l'auteur, le régisseur ne devient pas associé de l'auteur.

2) Plus simple est la situation du décorateur pour le droit d'auteur aux maquettes.

La question de savoir si le décorateur peut revendre la propriété de ses maquettes au théâtre se trouve généralement réglée par contrat. De toute façon, le théâtre n'aura pas le droit de vendre les maquettes aux théâtres concurrents ou de s'en servir après que le décorateur aura quitté le théâtre. Par contre, le décorateur aura le droit de s'en servir pour d'autres représentations.

D'autre part, il ne lui sera pas permis de solliciter une participation à la recette car son travail est assujéti au contrat qui le lie au théâtre.

Le décorateur ne jouissant pas actuellement du droit d'auteur, trouve, par contre, une garantie par la loi protégeant l'art.

Une nouvelle loi sur le droit d'auteur est en étude en Allemagne, en collaboration avec tous les milieux intéressés.

Ainsi que l'a préconisé André Boll, un pourcentage a été étudié pour le metteur en scène. Les régisseurs touchent, après 30 représentations, un pourcentage sur la recette ; ce qui constitue un grand encouragement et un appui certain pour la réussite.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous remercions nos confrères allemands. Voici maintenant un vœu très intéressant ; mais il concerne strictement un appel au Gouvernement

français pour créer des théâtres populaires, etc... C'est à la Section française de voter ce vœu. Je crois qu'il n'y a pas lieu de soumettre ce vœu à cette assemblée pas plus que nous ne soumettons des vœux concernant strictement l'Italie, l'Allemagne ou l'Angleterre... Sauf si l'auteur du vœu insiste ?

M. PAUL GSELL. — En effet puisque c'est un vœu strictement français, nous le présenterons nous-mêmes.

M. LE PRÉSIDENT. — Voici un vœu sur la radio musicale.

« ... Emet le vœu que les différentes organisations radiophoniques représentées à ce Congrès apportent le perfectionnement technique indispensable à la diffusion des œuvres musicales pour leur conserver leur véritable physionomie et respecter le droit moral du compositeur comme celui de l'interprète. »

— J'ai peur que ce début ait l'air d'une lapalissade... Deuxième partie du vœu :

« ... Qu'une plus grande place soit faite aux émissions « de musique de chambre pour amener insensiblement l'auditeur moyen à la compréhension d'œuvres comportant une orchestration plus développée. »

M. VICTOR LARBEY. — On peut très bien retirer la première partie du vœu. Si j'ai formulé ce vœu, ce n'est pas en mon nom personnel, mais au nom de Florent Schmitt, qui n'écoute plus ses œuvres à la radio tellement elles sont défigurées. Il serait bon d'appeler l'attention des pouvoirs publics sur l'imperfection du matériel. On ne s'en occupe pas du tout. On se contente de refuser un artiste éminent dont on dit que le jeu n'est pas radiophonique ou la voix pas radiophonique. C'est absolument ridicule. Il y a une technique spéciale musicale pour la radio.

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois que cela concernerait plutôt la section française.

M. LARBEY. — C'est vrai pour d'autres pays parfois.

M. LE PRÉSIDENT. — Si c'est vrai, cela tient à un état de la technique où, provisoirement, la volonté des hommes ne peut rien.

M. LARBEY. — Si on ne le fait pas remarquer...

M. LE PRÉSIDENT. — Comment pouvez-vous penser que les ingénieurs de la radio, dans tous les pays, ne cherchent pas à améliorer cela !

M. LARBEY. — Ils ne sont quelquefois pas musiciens ; ce sont des techniciens, mais pas des artistes.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est comme le phonographe... Le phonographe a fait des progrès continus. Actuellement, il y a toutes sortes de registres ou d'éléments d'orchestre qui sont reproduits par le phonographe et qui ne l'étaient pas il y a quinze ans.

M. LARBEY. — Enfin, c'est comme vous voudrez, M. le Président, mais c'est une chose grave...

M. LE PRÉSIDENT. — Je n'y fais aucune objection.

M. LARBEY. — C'est une chose grave parce que cela porte préjudice dans certains cas au droit moral du compositeur.

M. LE PRÉSIDENT. — En ce qui concerne la musique de chambre, vraiment, ce n'est pas tout à fait de notre compétence. Nous touchons aux extrêmes frontières de la Société Universelle du Théâtre...

M. LARBEY. — Cela amène à écouter des œuvres dramatiques qui sont très développées orchestralement et habitue l'oreille de l'auditeur à entendre des timbres très divers et très différents.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est une spécialité dans le vœu qui supposerait cinquante autres vœux tout aussi spéciaux concernant les décors, la durée de l'entr'acte, etc... Nous pourrions demander la suppression des ouvreuses, leur remplacement par Dieu sait quoi, etc... Tout cela serait trop particulier.

Voulez-vous que nous le remettions parmi les vœux que la section française étudiera plus spécialement et qui pourront être précisés ?...

M. LARBEY. — D'accord. Mais il importait de poser ici un problème aussi grave.

CONSTITUTION DU COMITÉ INTERNATIONAL

M. LE PRÉSIDENT. — Maintenant, nous allons étudier la question de donner une organisation nouvelle à la S.U.D.T.

M. ANDRÉ MAUPREY. — Mesdames, Messieurs, le Président vient de résumer ce que j'ai la tâche de vous exposer. Je voulais vous rappeler qu'il y a quatre ans, la S.U.D.T. avait créé un Conseil International. Pour certaines raisons, à la suite de la mort de F. Génier, ce Conseil International n'a pas fonctionné. La Société Universelle du Théâtre, sous l'impulsion de son nouveau président, Jules Romains, a repris une force, une vigueur, une vitalité que vous avez pu déjà constater à Vienne, l'an dernier, et qui n'a fait que s'accroître cette année à Paris.

Je dois vous rappeler également que lors de sa fondation, la Société Universelle du Théâtre, devait être une fédération de sections nationales ayant à sa tête un Comité International composé de délégués nommés par lesdites sections.

C'est le Comité International qu'il s'agit aujourd'hui de rétablir.

Nous avons déjà fait part de ce désir aux congressistes des différentes nations participantes. Nous savons qu'ils se sont mis d'accord pour la désignation des délégués au Comité.

La constitution en sera donc facile et nous vous demandons, dès maintenant, d'y procéder.

M. LE PRÉSIDENT. — Pour nous résumer, vous allez, comme suite aux démarches que vous avez faites officieusement, proposer à l'Assemblée la ratification du projet de Comité International qu'on va lui soumettre. Il me paraît d'une bonne règle que communication soit faite à l'Assemblée du projet et que ce soit l'Assemblée elle-même qui l'approuve. Ensuite, si ce Comité est approuvé par l'Assemblée, le Comité se réunira immédiatement et achèvera sa propre constitution.

M. LISSIM. — Voilà les noms des délégués qui entreraient dans ce Comité International, noms qui ont été donnés par chaque délégation étrangère.

Section Française : MM Jules ROMAINS, auteur dramatique ; Henri CLERC, auteur dramatique, H. R. LENORMAND, auteur dramatique ; André MAUPREY, auteur dramatique ; Simon LISSIM, décorateur ; BRÉMONT-PHIBÉE, directeur de l'Office de Placements du Département de la Seine.

Section Allemande : Ludwig KÖRNER, directeur de la Chambre Théâtrale du Reich ; STROHM, intendant général de l'Opéra d'Etat de Hambourg ; Oskar WALLECK, intendant général des Théâtres d'Etat de Bavière ;

Section Anglaise : Geoffrey WITWORTH, directeur de la British Drama League ; Philipp CARR, critique ; GRANVILLE-BARKER, auteur ; Miss HURST, critique ;

Section Autrichienne : Franz HERTERICH, directeur du Burgtheater de Vienne ;

Section Belge : Richard DUPIERREUX, président de l'Association de la Presse Théâtrale belge ; Henri SOUMAGNE, titut du Théâtre de la Généralité de Catalogne ;

Section Danoise : Paul REUMERT, artiste dramatique, Svend ERICHSEN, directeur du journal *Forum* ;

Section Egyptienne : Zaki TELLIMAT, directeur du Conservatoire d'Art Dramatique du Caire ;

Section Finlandaise : E. KALIMA, directeur du Théâtre National de Helsinki ;

Section Hollandaise : Louis DE VRIES, artiste dramatique ;

Section Hongroise : Eugène HELTAI, auteur dramatique ;

Section Italienne: Nicola DE PIRRO, inspecteur des Théâtres au Ministère de la Propagande et de la Presse, Luigi BONELL, avocat national de la Société des Auteurs dramatiques;

Section Lettonne: MM. Arturs BERZINS, directeur du Théâtre National de Riga, LIBERTS, décorateur;

Section Norvégienne: Axel-Otto NORMANN, directeur du Théâtre National d'Oslo;

Section Polonaise: Arnold SZYFMAN, directeur du Théâtre Polski, TRETER, directeur de la Société d'Expansion d'Art Polonais à l'Etranger;

Section Roumaine: Mme Marie FILOTTI, présidente d'Honneur de l'Union des Artistes Roumains;

Section Suisse: M. TREICHLER-PETUA, président du Conseil d'Administration du Stadttheater de Zurich.

M. LE PRÉSIDENT. — Voilà la proposition qui vous est faite.

M. KOERNER. — Nous souhaitons que M. Jules Romains, étant donné la bonne tenue de ce congrès, reste le président et continue à être le président du Comité International.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous allons nous prononcer sur ce projet qui a déjà l'accord, en principe, des délégations. Mais il faut que l'assemblée constituée l'approuve. Il y a un point qui reste à déterminer : c'est la question des voix et aussi la question de la durée des mandats. Peut-être serait-il bon de s'entendre dès maintenant là-dessus.

M. LISSIM. — La question des voix a été décidée : chaque pays aura droit à deux voix, quel que soit le nombre des représentants qu'il aura au Comité International. S'il n'a qu'un seul représentant, sa voix comptera pour deux. S'il a plus de deux représentants, ils se mettront d'accord et voteront pour deux voix.

La question de la durée n'a pas été envisagée. Il me vient à l'esprit les modalités suivantes : On pourrait admettre que ces nominations seront valables pour trois ans, par exemple, et qu'au bout de trois ans, il y aurait un renouvellement annuel par tiers.

Je ne serais pas d'avis de faire fonctionner le renouvellement annuel par tiers tout de suite, parce qu'il faut créer une tradition. Si au bout d'un an il y a trop de partants au Comité, nous affaiblissons le Comité.

M. LUDOVICI. — Peut-être pourrait-on proposer une réunion annuelle du Comité ?

M. LE PRÉSIDENT. — Je crois que l'idée est de ne pas fixer un nombre déterminé de réunions. On se réunira aussi souvent qu'on le pourra, qu'on le jugera utile, deux, trois fois par an, s'il y a lieu.

M. LUDOVICI. — La durée moyenne entre une réunion et l'autre sera à peu près d'un an ?

M. LE PRÉSIDENT. — Au maximum un an, mais nous espérons avoir des réunions plus souvent.

Quant aux nominations, je proposerais qu'elles fussent valables trois ans, de façon que le Comité prit une certaine habitude de fonctionner. Et après, il y aurait un renouvellement par tiers annuellement. On ne peut pas songer à un renouvellement total; c'est terrible pour une assemblée; elle perd ses traditions; les nouveaux venus sont inexpérimentés dans les affaires déjà traitées. C'est aussi une perte de temps. Mais cette suggestion est tout à fait personnelle. Qu'est-ce que vous en pensez?... Quels sont les avis sur ce point?...

Mme FILOTTI. — Je pense qu'il faudrait une durée d'au moins trois ans, comme vous l'avez dit, pour pouvoir aboutir à quelque chose et pouvoir travailler.

M. LE PRÉSIDENT. — Ensuite, on pourrait faire un renouvellement par tiers. On commencerait par ordre alphabétique: le premier tiers des pays renouvellerait ses mandataires au bout de trois ans, le second tiers au bout de quatre ans, etc... Les pays resteraient toujours maîtres de présenter de nouveau leurs représentants précédents.

Y a-t-il des objections ou un meilleur système à proposer ?

M. MAX ALEXYS. — Renouvellement par tiers par voie de tirage au sort.

M. LE PRÉSIDENT. — Cela revient au même puisque aucun pays n'est exclu. Tous les pays restent, seulement ils sont invités à renouveler leurs membres.

M. ALEXYS. — Alors, c'est une affaire intérieure de chaque pays.

M. LE PRÉSIDENT. — Oui.

M. ALEXYS. — Il faut donc donner à chaque pays la possibilité de faire ce qu'il veut.

M. LE PRÉSIDENT. — Vous êtes d'avis qu'on laisse chaque section faire comme elle veut ? C'est encore un système.

M. ALEXYS. — Il peut y avoir des défections, des défaillances...

M. LE PRÉSIDENT. — Il faut cependant se mettre en garde contre des événements tout à fait fortuits : supposez que dans deux ans tous les pays, par hasard, renouvellent leurs délégués. Nous aurions un Conseil entièrement nouveau.

M. ALEXYS. — La tradition se transmettra au cours des réunions que les pays tiendront chez eux.

M. LE PRÉSIDENT. — Moi, je ne suis pas de cet avis. Je trouve que les assemblées de ce genre là ont besoin d'avoir une certaine continuité. Il y a donc deux propositions. Celle que j'ai émise d'accorder une validité de trois ans à ces nominations, et ensuite un renouvellement par tiers suivant l'ordre alphabétique. C'est-à-dire la première tranche de pays renouvellera ses délégués au bout de trois ans. Ensuite la seconde tranche... Avec possibilité, bien entendu, de réélire les mêmes.

Il y a une autre proposition qui est de laisser chaque pays faire comme il veut.

Je mets donc au voix la première formule, c'est-à-dire: Nomination pour trois ans, et ensuite renouvellement par tiers suivant l'ordre alphabétique.

Adoptée à l'unanimité.

M. MAX MAUREY. — Chaque délégation se compose de nationaux et tous les pays restent intégralement représentés, aucun n'est éliminé. Au bout de trois ans, ils ont la liberté de changer de délégués.

M. LE PRÉSIDENT. — Oui... Une fois que l'assemblée aura approuvé la liste soumise, elle sera valable; et ce seront les noms qui auront été désignés qui, là où il n'y a pas de section, seront chargés d'organiser la section. Naturellement, si les délégués désignés veulent démissionner, on ne peut pas les en empêcher.

M. KOERNER. — Au cas où il y a un empêchement personnel pour un délégué, peut-il se faire représenter ?

M. LE PRÉSIDENT. — Naturellement. Cela va de soi. Il faut maintenant voter sur la liste même. Je mets aux voix la désignation des délégués dont on vous a lu la liste tout à l'heure.

La liste entière est approuvée à l'unanimité.

M. LE PRÉSIDENT. — Sont désignées comme délégués au Comité International toutes les personnes dont vous venez d'approuver les noms. Maintenant, une petite parenthèse pour lire le vœu de la radio, qui a été rectifié :

« Il est admis comme un principe fondamental que la radio doit au théâtre une importante partie de la matière dont elle use, dramatique ou musicale. Dans ces conditions elle n'a pas seulement à rémunérer de temps à autre des apports directs du théâtre, mais d'une façon générale elle a le devoir de soutenir par les moyens matériels dont elle dispose, la vie même du théâtre. »

M. KOERNER fait des réserves sur ce texte.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est qu'en réalité la rédaction n'est pas encore très nette. Je serais d'avis de remettre l'examen de la question ; nous n'avons pas le temps de l'étudier pour arriver à la bonne formule. Je prends sur moi de ne pas le soumettre.

Voici maintenant un vœu proposé par les décorateurs :

« La Commission émet le vœu :

« Que le droit de suite soit reconnu aux metteurs en scène et aux décorateurs ;

« D'autre part, qu'un droit d'édition soit réservé aux directeurs ;

« Sans que, en aucun cas, ces différents prélèvements soient faits sur les droits d'auteurs ;

« Et charge la Commission Internationale d'étudier les modalités d'exécution de ce vœu. »

M. LE PRÉSIDENT. — Je mets ce vœu aux voix. *Adopté à la majorité des voix. (Quatre voix contre et une abstention.)*

— L'ordre du jour est épuisé. Je vais très courtoisement prier les membres du Congrès qui ne sont pas membres du Comité International de bien vouloir nous attendre quelques instants dans les couloirs.

Nous allons réunir rapidement la Commission Internationale.

La séance est levée à 18 heures.

SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉÂTRE

Réunion du Comité International

à 18 heures
sous la présidence de
M. JULES ROMAINS

La séance est ouverte à 18 heures.

M. JULES ROMAINS. — Il va falloir, d'abord, constituer notre Bureau. Je donne la parole à M. LISSIM qui a déjà pris contact avec les délégués et va vous faire des propositions au nom des différentes délégations.

M. LISSIM. — Je vous propose de nommer comme président, M. Jules Romains.

M. Jules Romains est élu à l'unanimité, par acclamations.

M. LE PRÉSIDENT. — Je vous remercie de tout cœur et tâcherai de ne pas être indigne de la confiance que vous me témoignez.

M. LISSIM. — Nous devons désigner quatre vice-présidents. Je vous propose les noms de :

M. HERTERICH (Autriche) : *élu à l'unanimité.*

M. KERNER (Allemagne) : *élu à l'unanimité.*

M. LENORMAND (France) : *élu à l'unanimité.*

M. DE PIRO (Italie) : *élu à l'unanimité, sous réserve de son acceptation.*

Secrétaire général : M. ANDRÉ MAUPREY (France). *A l'unanimité. (Applaudissements.)*

M. MAUPREY. — Je vous remercie tous bien sincèrement !

M. LE PRÉSIDENT. — Et moi, au nom de tous, je remercie Mauprey de toute la peine qu'il a prise.

Secrétaires généraux adjoints :

M. MAX ALEXYS (Belgique) : *à l'unanimité.*

M. TREICHLER-PETUA (Suisse) : *à l'unanimité.*

M. SIMON LISSIM : *à l'unanimité.*

M. MAUPREY. — M. Lissim a été aussi le dévouement même. *(Applaudissements.)*

Trésorier : M. HENRI CLERC (France) *à l'unanimité.*

M. LE PRÉSIDENT. — Tout le monde est d'accord pour le siège du Comité ?

M. LISSIM. — Tout le monde est d'accord pour que ce soit Paris pour le moment. On pourra changer par la suite.

M. LE PRÉSIDENT. — Cotisations des pays pour couvrir les frais du siège. Vous avez étudié cette question ?

M. LISSIM. — Non, la question n'a pas été étudiée.

M. MAUPREY. — Demandez à chaque délégué d'étudier cela dans son pays.

M. MAX ALEXYS. — Il vaudrait mieux que la suggestion vint de vous et que vous nous fissiez parvenir les résultats de vos réflexions, disant : Nous proposons, etc.

M. LE PRÉSIDENT. — Oui ; chacun de vous pourrait présenter aussi les membres de son pays et voir ce qu'il peut faire.

M. MAX ALEXYS. — Il faudrait tout de même une base.

M. LE PRÉSIDENT. — Dates des réunions. Eh bien ! là, je crois qu'il ne faut pas prévoir une périodicité fixe. Il faudrait prévoir une réunion au minimum tous les ans ; mais nous souhaitons qu'il y en ait beaucoup plus d'une par an.

M. KERNER parle en allemand.

M. LE PRÉSIDENT. — Notre camarade allemand, M. Kerner propose que, à défaut d'avoir le prochain Congrès international à Berlin, ce qu'il eût souhaité, ce soit à Berlin qu'ait lieu la première réunion du Comité International.

J'accepte, pour ma part, avec beaucoup de plaisir et je mets aux voix cette proposition.

Adoptée à l'unanimité. (Applaudissements.)

Je donne la parole à Mme Vernon.

Mme VIRGINIA VERNON. — Je prends la parole au nom de M. Whitworth qui voudrait inviter la Société Universelle du Théâtre à tenir le XI^e Congrès International du Théâtre à Londres, l'année prochaine. Ce serait pour nous un honneur et une grande joie que de recevoir la Société Universelle du Théâtre et le Congrès à Londres.

M. MAX ALEXYS. — Excusez-moi, je ne voudrais pas faire concurrence à l'Angleterre, mais permettez-moi de vous dire qu'après une communication téléphonique, ce matin, avec le ministère de l'Instruction publique de Belgique, je suis autorisé, au nom de la Belgique, à faire la même proposition pour l'année prochaine.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous sommes dans une situation terrible !

Mme FILOTI. — Je crois être dans le sentiment des milieux officiels roumains en souhaitant que l'un des prochains congrès ait lieu à Bucarest. Au cas où cela correspondrait aux idées du Comité directeur, je le prie de m'autoriser à entreprendre à Bucarest les démarches utiles.

M. LE PRÉSIDENT. — L'un des prochains congrès, cela nous donne beaucoup de latitude, et nous vous adressons des remerciements anticipés.

Pour la question belge, c'est plus embarrassant et je ne sais pas trop comment faire.

Mme VIRGINIA VERNON. — M. Whitworth me charge de vous dire que pour le cas où ça ne serait pas possible pour l'année prochaine, l'année suivante nous ferait tout autant de plaisir et d'honneur.

M. LE PRÉSIDENT. — C'est que nous sommes déjà sollicités pour l'année suivante à New-York.

M. ZAKI TELIMAT. — Monsieur le Président, j'ai déjà fait appel pour un congrès en Egypte, au Caire ; ce serait très intéressant...

M. LE PRÉSIDENT. — C'est très embarrassant. Je suggérerais bien une solution, c'est que nos amis belges admettent que la réunion du deuxième Comité International aurait lieu à Bruxelles. C'est encore un moyen...

M. MAX ALEXYS. — Nous serions très flattés, pour ne pas refuser cette offre si séduisante des amis Anglais.

Mme VERNON. — Je trouve que la Belgique c'est un peu la France, et mon pays, l'Angleterre, serait vraiment enchanté de recevoir et la Belgique et la France, les nations-sœurs.

M. LE PRÉSIDENT. — Voulez-vous que nous admettions que la deuxième réunion du Comité International aura lieu à Bruxelles, et le Congrès à Londres ?

Je mets aux voix : le onzième congrès à Londres, et le deuxième Comité International à Bruxelles.

Adopté à l'unanimité.

Le premier Comité aura lieu à Berlin.

La séance est levée à 18 h. 20.

Sous-Commission du Théâtre pour la Jeunesse tenue le Jeudi matin 10 Juin 1937

sous la présidence de

M. PAUL BLANCHART

La séance est ouverte à 10 heures 15.

M. Paul BLANCHART ouvre le débat en précisant que, lors de la première séance consacrée au Théâtre de la Jeunesse, une confusion s'est produite entre plusieurs sorte de théâtres qu'il convient de différencier : 1° le Théâtre d'enfants ; 2° le Théâtre de la jeunesse ; 3° le Théâtre classique ; 4° le Théâtre universitaire.

Il donne ensuite la parole à M. Pierre HUMBLE qui expose l'œuvre qu'il a poursuivie depuis 18 ans spécialement pour le théâtre pour enfants.

M. MUTHÉL (voir manuscrit ci-après).

THEATRE POUR LA JEUNESSE

par M. Lothar Muthel (Allemagne)

La nécessité d'offrir à la jeunesse un théâtre spécialement pour elle a été reconnue de tout temps, d'une part par les représentants des groupements de Jeunes, d'autre part par les représentants de la vie théâtrale. Et les essais pour satisfaire cette exigence sont nombreux.

La Reichstheaterkammer, à sa fondation il y a quatre ans, a entrepris et développé la tradition des représentations en matinée pour les élèves. Ces représentations ne pouvant être suivies que par la jeunesse des écoles, en raison de l'heure à laquelle elles étaient données, on reconnut bientôt la nécessité de les compléter par des représentations en soirée pour permettre à la jeunesse estudiantine de fréquenter les théâtres.

Avant tout, on releva le niveau de ces représentations : car précédemment elles étaient d'une qualité inférieure. Le théâtre pour la jeunesse doit obtenir d'excellents résultats artistiques.

Les meilleurs théâtres et les meilleurs artistes sont justement ceux qui conviennent à la jeunesse. Partant de ce principe, on a considérablement amélioré au cours de ces dernières années le théâtre pour la jeunesse. Les premiers artistes de la nation et ses plus grands et meilleurs théâtres se mirent à la disposition de la jeunesse pour lui offrir des représentations parfaites. Cet empressement de la part du théâtre allemand a rencontré du côté de la jeunesse hitlérienne, qui, dans l'Allemagne actuelle, comprend des millions de jeunes Allemands, le plus grand intérêt et la plus grande gratitude.

Les difficultés pratiques sont importantes. La plupart des théâtres allemands arrêtent leur programme pour presque toute la saison, en raison de leur contrat avec les organisations nationales-socialistes de spectateurs et avec leurs abonnés, et la majorité des places pour les représentations sont vendues ou commandées « ferme », dès le début de la saison. Il est donc malaisé d'obtenir des soirées libres pour la jeunesse. Et d'autre part, les représentations en matinée présentent, comme nous l'avons dit, de notables inconvénients. En outre, les théâtres étant souvent utilisés dans la journée pour les répétitions, ni la scène, ni les artistes ne sont libres.

Malgré ces difficultés, les résultats de la collaboration entre le théâtre allemand et la jeunesse sont extraordinairement satisfaisants. Il y a des villes où les trois-quarts de la jeunesse fréquentent les théâtres. D'ailleurs partout nous pouvons observer une augmentation permanente et un intérêt croissant à l'égard de cette participation.

La semaine des « jeunes dramaturges allemands » qui eut lieu dernièrement à Bochum, au milieu d'une forte

affluence, montra comment la jeunesse allemande participe au théâtre allemand, non seulement comme spectateur, mais aussi au point de vue professionnel. A cette réunion, assistèrent et prirent la parole les leaders de la jeunesse allemande et leurs rapporteurs culturels venus de tous les points du Reich, ainsi que les personnalités de la vie théâtrale allemande. Le succès de ces manifestations et celui des œuvres de tout jeunes dramaturges prouvèrent que l'étroite collaboration à peine ébauchée de tous les éléments du théâtre des jeunes contient d'insépérables possibilités.

M. HAYGOOD. — Je voudrais vous donner quelques indications en ce qui concerne les Etats-Unis.

On commence, au moyen de pièces, par donner des petites études sur des situations comme on en trouve dans la vie. C'est-à-dire que si on étudie le bassin de l'Amazone, par exemple, ce sont les enfants qui composent une petite pièce portant sur les aventures de deux explorateurs parcourant ce pays. Et, naturellement, les enfants utilisent toutes sortes de documents, toutes sortes de renseignements, pour savoir tout ce qu'ils ont besoin de savoir sur le bassin de l'Amazone. Et ils apprennent non seulement la matière scolaire d'enseignement, mais ils acquièrent aussi beaucoup de qualités morales, telles que l'initiative, la responsabilité, etc... Et de plus, ils apprennent la technique du théâtre, la valeur du spectacle, etc... D'habitude, ils présentent ces pièces devant tous les élèves, dans l'un des théâtres. Ceci, c'est pour l'école élémentaire.

Notre école secondaire est morte et enterrée, et c'est une disgrâce vraiment pour notre nation ; il y a quatre années de cours secondaires, où l'on ne sait que faire ; il n'y a qu'un département qui est tout à fait vivant dans le cours secondaire, c'est le département du Théâtre. Il y a un professeur, dans chaque école secondaire, qui enseigne l'art dramatique, et les élèves de 12 à 17 ans, présentent, selon les écoles, 4, 5, 6 pièces chaque année. Ce sont des pièces déjà représentées sur la scène professionnelle.

Parfois, si l'on procède à une solennité, on emploie les enfants de l'école élémentaire avec les autres dans un ensemble. Mais les Contes de Perrault, par exemple, et autres canevas de ce genre, ne sont presque jamais représentés chez nous. Nous ne sommes pas encore arrivés à cela. Ce sont plutôt des pièces, quant aux écoles élémentaires, composées par les enfants. Et, dans les cours secondaires, ce sont des pièces ordinaires ; on regarde le catalogue de Samuel Franck et on recherche les pièces convenant à l'âge des élèves.

Dans les Universités, il y a une Faculté de la Parole, qui enseigne même les moindres éléments de la technique dramatique. On présente une pièce chaque mois, avec des appareils de scène magnifiques, et on emploie comme acteurs les étudiants qui travaillent cet art. L'assistance est composée par les étudiants de l'Université et par les gens de la ville, car ces théâtres universitaires et le Petit Théâtre sont les seuls théâtres qui existent, en dehors de New-York et de certaines grandes villes. Pour la jeunesse proprement dite dans la plupart des Etats, il n'y a pas de théâtres. C'est donc dans les écoles que cette activité a lieu.

M. Pierre HUMBLE. — Vous avez parlé du théâtre pour les petits ; est-ce que les enfants écrivent eux-mêmes les pièces ?

M. HAYGOOD. — Ils font les costumes, les décors et ils écrivent les pièces. Ils sont guidés par le professeur de l'école qui s'occupe de l'art dramatique. Ils sont guidés aussi pour les représentations. On leur donne un sujet leur permettant d'introduire dans la pièce les mœurs du pays et beaucoup de faits historiques ou géographiques.

M. BLANCHART. — Nous remercions infiniment M. HAYGOOD de ses explications. Mais nous allons devoir inter-

rompre ici notre séance de sous-commission. Nous avons déjà dépassé l'horaire et il faut faire place maintenant à la séance de clôture.

M. Pierre HUMBLE a une suggestion pratique à soumettre. Il voudrait que nous ne nous séparions pas sans établir une liaison entre tous les congressistes que les questions du théâtre pour l'enfant et théâtre pour la jeunesse intéressent. Il faudrait que nous puissions entrer en relations, et, à l'occasion, faire des échanges de pièces et d'idées. Il faudrait que ce congrès eût, de ce point de vue, un résultat, définitif. Nous en pourrions encore parler dans des conversations particulières.

SÉANCE DE CLOTURE

sous la présidence de

M. JULES ROMAINS

assisté des Membres du Bureau International
le la S. U. D. T.

La séance est ouverte à 11 h. 30.

M. LE PRÉSIDENT. — Mesdames, Messieurs, il faut d'abord que j'excuse le Ministre de l'Education Nationale. Il s'est produit un malentendu. Le Ministre a compris qu'il n'était attendu que pour la séance de ce soir, qui aura lieu au moment de l'inauguration du buste de Firmin Gémier, à l'Odéon. Nous venons d'entrer en communication téléphonique avec lui ; le malentendu est éclairci ; mais trop tard ; il avait d'autres obligations pour ce matin qu'il ne pouvait remettre. Il nous envoie un de ses collaborateurs pour le représenter.

M. LE PRÉSIDENT. — Nous ouvrons la séance proprement dite de clôture.

DISCOURS DE M. JULES ROMAINS

Mesdames, Messieurs,

Mes chers Amis,

Je ne crois pas céder à un optimisme de circonstance ni prononcer de ces phrases du bout des lèvres que le cœur dément, en disant que notre dixième Congrès International nous laisse, au moment où il s'achève, de grandes satisfactions.

Je me fais d'abord un devoir de remercier les plus hautes autorités de la République Française pour l'intérêt qu'elles ont témoigné à nos travaux.

M. le Président de la République, qui a bien voulu honorer de sa présence notre séance inaugurale et qui, à l'issue de cette cérémonie, a manifesté lui-même l'importance qu'il attachait à la réussite de nos efforts.

Notre jeune ministre de l'Education Nationale, qui nous avait donné une preuve de sympathie peu commune en prenant la part que vous savez au congrès de Vienne, a tenu, cette année, à suivre nos travaux d'aussi près que ses fonctions absorbantes le lui permettaient. Le très beau et substantiel discours qu'il a prononcé à notre séance inaugurale est encore dans vos esprits. Aujourd'hui, je suis sûr qu'il aurait été enchanté d'être ici si un malentendu, qu'il est le premier à regretter, ne s'était produit ; mais il sera des nôtres ce soir et il vous exprimera lui-même tous ses regrets.

Entre temps, il s'est fait rendre compte de nos délibérations et des conclusions auxquelles elles ont abouti. Mais il va faire encore davantage, puisqu'il entend que les vœux sur lesquels nous nous sommes mis d'accord servent de base et de directive à des mesures et à des

réformes qu'il se propose de mettre à l'étude et de faire aboutir.

Je ne veux pas oublier non plus l'accueil si flatteur qu'ont réservé à nos amis étrangers les représentants de Paris, de cette ville qui, parmi les autres titres, a celui d'avoir été toujours pour le Théâtre un lieu de prédilection, une patrie bienveillante et amoureuse. Enfin, hier encore, un membre du Gouvernement assistait à la réception chargée de sens et d'espoir que nous offrait le Rassemblement Universel pour la Paix.

C'est maintenant aux congressistes eux-mêmes que je veux dire merci. Ils ont fait un travail extrêmement sérieux. Il était difficile de traiter plus de questions en moins de temps, de les atteindre plus vite en ce qu'elles ont d'essentiel, de moins céder à la tentation du bavardage, d'apporter sur chaque point plus de compétence, d'écarter plus promptement les divergences de détail pour en arriver à un accord foncier et général. Je me demande même, mes chers amis, si, pris que vous étiez par le mouvement de vos débats, vous vous êtes suffisamment aperçus et réjouis de cet accord ?

Sur toutes les questions un peu graves, en effet, nous sommes arrivés à une entente. Il n'y a pas eu un seul conflit violent ni de personnes, ni d'amour-propre national, ni de principes. Il n'y a pas eu, en terme d'assemblée, un accrochage. Et pourtant, pour éviter les frictions, nous ne nous sommes jamais réfugiés dans le vague, dans les lieux communs, ni dans les ressources commodes de l'art de parler pour ne rien dire. Chacun de nous s'est exprimé avec liberté, plénitude et précision. Aucune censure ni visible ni invisible, ni extérieure ni mentale ne s'est exercée. Nous n'avons pas fui les sujets délicats, presque les sujets dangereux, et je suis sûr qu'aucun de nous ne repartira avec l'impression de garder, comme on dit, des choses sur le cœur.

Il faut donc admettre, Mesdames et Messieurs, que des hommes d'aujourd'hui, venus de toutes les directions géographiques et morales du monde, et voués à des œuvres positives, ont plus de pensées communes et plus de raisons de s'entendre qu'on n'essaye souvent de leur faire croire.

Quels points notre accord a-t-il principalement mis en lumière ? J'aimerais à le rappeler en quelques mots.

D'abord, nous avons reconnu la vitalité du théâtre. Pour chacun de nous, elle ne fait question. Nous la considérons comme intacte. Ce qui ne signifie pas que nous sous-estimons les périls qui l'ont menacée et qui la menacent encore, les concurrences que le théâtre doit affronter dans le monde moderne, ni l'urgence de certaines mesures spéciales de protection. Mais reconnaître qu'un organisme doit être mis ou maintenu dans certaines conditions favorables, ce n'est pas du tout la même chose que d'avouer qu'il recèle une cause interne de déclin, ni qu'il a perdu à l'égard du milieu actuel, son éminente raison d'être.

Vitalité intacte. Conscience accrue. Oui, le théâtre n'a jamais peut-être su aussi bien pourquoi il est fait ni de quoi il est fait. Jamais peut-être il n'a nourri un sentiment aussi chaleureux ni aussi équilibré des éléments qui le composent et de l'unité qui les incorpore. Jamais auteurs, acteurs, metteurs en scène, directeurs, etc... n'ont mieux senti leur dépendance mutuelle, les services qu'ils échangent, la flamme qu'ils se communiquent et dont ils sont solidairement gardiens. Aussi n'est-il pas surprenant qu'à ce congrès les problèmes internes du théâtre n'aient révélé aucun antagonisme.

Quand, par exemple, les metteurs en scène et les décorateurs nous ont demandé d'inscrire au programme le plus prochain de nos études, en vue d'une solution prochaine, la question de leurs droits de créateurs et la défense de ces droits, ils n'ont rencontré aucune opposition de principe. Les seules réserves qui se sont fait jour avaient trait aux modalités et à des cas d'espèce.

Nous n'avons pas marchandé davantage aux directeurs l'affirmation d'un droit analogue en ce qui les concerne.

Nous nous sommes retrouvés d'accord pour réclamer en faveur des comédiens l'extension, le perfectionnement des mesures de protection sociale. Ce n'est pas contre eux, c'est pour eux que nous avons réclamé des organismes corporatifs qu'ils interdisent qu'un même artiste assume en même temps le travail de la scène et celui du studio de cinéma. Nous avons voulu moins encore remédier à une cause de chômage grave que défendre les artistes les meilleurs et les plus célèbres contre un surmenage qui leur est funeste, contre un risque très sérieux de déchéance technique. Et ils l'ont très bien compris.

Nous nous sommes occupés ensuite de la situation du Théâtre dans la société.

Plus haut que tous les intérêts matériels des uns et des autres, nous avons placé l'affirmation que le Théâtre, qu'il le prémédite ou non, assume une mission primordiale de culture et que tout affaiblissement du théâtre est un affaiblissement de la culture. C'est pour cela que nous avons, une fois de plus, averti les pouvoirs publics du péché qu'ils commettent contre l'esprit en exigeant du théâtre, sous des prétextes qu'il faut bien appeler hypocrites, une contribution aux charges fiscales, bien supérieure à celle qu'ils imposent à des industries de pur luxe ou même de pure futilité.

C'est aussi pour cela, c'est pour assurer d'une façon plus simple et plus raisonnable la diffusion des chefs-d'œuvre à travers notre communauté civilisée que nous avons demandé qu'on unifiât, autant que possible, les lois qui régissent les domaines publics et les droits d'auteurs, en prenant pour base les législations les plus avancées.

Lorsque nous avons examiné les rapports du théâtre et de la radio, c'est le même souci qui nous a guidés. Les auditeurs de nos débats nous sont témoins que nous n'avons guère parlé des questions de gros sous. Nous nous sommes surtout préoccupés d'obtenir de la radio qu'elle ne soit pas indigne du rôle auquel elle aspire et pour lequel, en effet, elle a des titres. Puisqu'elle prétend prolonger l'œuvre du théâtre, atteindre des zones ou des profondeurs de public où le spectacle ne parvient pas, elle doit donner des gages. Nous l'avons requise de traiter avec la plus grande déférence les œuvres du passé et du présent qu'elle soumet à la diffusion. Nous lui avons rappelé qu'il n'y a pas grand intérêt à répandre les chefs-d'œuvre de l'esprit humain dans les masses si, au préalable, on a substitué, aux chefs-d'œuvre authentiques, une petite copie banale, agrémentée parfois de platitudes. (*Applaudissements*).

Nous avons longuement discuté sur les conditions du théâtre populaire, et comparé les expériences qui ont été faites ici et là et dont certaines sont déjà très fécondes. Nous avons traité le problème dans le sens horizontal et dans le sens vertical. Je veux dire que nous avons cherché comment le spectacle théâtral peut être répandu jusque dans les localités les plus éloignées des centres, par le moyen de scènes régionales et de troupes ambulantes et en combinaison des deux moyens. Comment, d'autre part, il peut pénétrer jusqu'aux couches de la population que leur culture y prépare le moins et que leur manque de ressources en a jusqu'ici privé. Là encore, nous avons constaté entre nous une identité de vues bien significative. La formule de Gémier est restée la nôtre : Faire du théâtre pour le peuple, c'est faire que les grandes œuvres du théâtre, passées et présentes, étrangères et nationales, soient connues du peuple et comprises par lui. (*Applaudissements*)... Ce n'est pas élargir à son usage des productions devant quoi les délicats hausseront les épaules.

Bien remarquable aussi notre accord pour affirmer qu'aucune intention de propagande ne suffit à sauver une œuvre de la grossièreté ou de la sottise. (*Applaudissements*.)

Et les applaudissements qui ont salué une communication de Lenoir ont bien montré que la plupart d'entre nous allaient volontiers plus loin, qu'ils étaient disposés à prêter les propagandes, toutes les propagandes de faire davantage confiance à l'homme et de respecter suprêmement l'autonomie de l'art. Oui ! l'autonomie de l'art et d'abord l'autonomie de notre art si particulièrement menacé, voilà une cause qui nous trouve tous unis, je crois bien, au fond du cœur. C'est en suivant les lois internes de sa perfection, de son excellence, c'est en restant une des œuvres souverainement libres de l'esprit, — ce n'est pas en distribuant des mots d'ordre ou des images d'Épinal — que le théâtre rendra les plus hauts services aux peuples et à l'humanité. (*Applaudissements*.)

Personne n'a le droit de voir dans cette attitude une tendance à l'esthétisme et au détachement. S'il en fallait une preuve de plus, je la chercherais dans nos débats sur les théâtres pour l'enfant, les théâtres de la jeunesse, débats qui ont eu leur continuation encore ce matin. Notre idée est qu'il faut préparer pour le drame des spectateurs futurs et qu'il nous intéresse de préparer dès leur jeune âge, leur qualité et non leur docilité.

Puis, c'est le problème de la diffusion des œuvres à travers les peuples qui nous a retenus. Nous avons sinon épuisé, du moins amorcé un débat sur l'organisation des échanges et la surveillance des traductions. Nous savons que le théâtre est un instrument très puissant de solidarité internationale; nous comptons sur lui pour développer et approfondir la conscience commune des peuples. Mais là non plus, ce n'est pas en se proposant des thèmes de propagande qu'il accomplira sa tâche, c'est en appelant un nombre croissant d'hommes et de femmes de tous les peuples à communier dans la connaissance et l'admiration des mêmes grandes œuvres du génie humain.

Enfin, et ce n'est pas là la moindre contribution que nous aurons apportée à l'œuvre de solidarité internationale, nous avons donné à notre Société Universelle du Théâtre sa constitution définitive.

Au-dessus des sections nationales, qui vont connaître une activité toute nouvelle, il y aura désormais un Comité International et un Bureau International.

Je tiens à vous exprimer, pour ma part, avec émotion, ma reconnaissance pour l'honneur considérable que vous m'avez fait en me plaçant à la présidence internationale de la S. U. D. T.

Les prochains lieux de réunion du Comité International sont désignés : Berlin, Bruxelles.

Le lieu du prochain congrès l'est aussi. C'est à Londres, Mesdames et Messieurs, qu'en vous remerciant une fois de plus pour votre présence à Paris cette année, je vous donne à tous, pour l'an prochain, le plus amical et le plus cordial rendez-vous. (*Applaudissements prolongés*.)

* * *

Je vais prier Mme Vernon de donner lecture elle-même, dans sa langue originale, d'un télégramme charmant que je viens de recevoir de notre confrère et ami, M. Geoffrey Witworth.

Mme Vernon donne lecture, en langue anglaise, du télégramme de M. Geoffrey Witworth.

(Traduction) : « Suis plus qu'heureux d'apprendre que nous aurons l'honneur de souhaiter la bienvenue au « Congrès à Londres l'année prochaine ». Signé : Geoffrey Witworth. (*Applaudissements*.) »

DISCOURS DE M. PAUL JAMATI

Représentant le Ministre de l'Education Nationale

Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,

Je suis chargé de représenter parmi vous, en cette séance de clôture, M. Jean Zay, Ministre de l'Education Nationale.

Vous savez certainement de quels soins particuliers et de quelle ferveur M. J. Zay entoure la question du théâtre. Malheureusement, il n'a pu suivre de plus près et surtout par lui-même vos séances, vos travaux. Et ce matin même, il a eu le regret de ne pouvoir se rendre à cette séance de clôture que nous tenons en ce moment. Il a pu du moins, et il a été heureux de le faire, assister, en présence de M. le Président de la République, à la séance inaugurale de votre congrès. Il y a répondu au très éloquent et très substantiel discours de votre président, le grand écrivain Jules Romains, que la France est fière d'avoir vu à la tête de vos travaux. (*Applaudissements.*)

En répondant à ce magnifique discours, M. Jean Zay a pu vous affirmer à tous son amour pour le théâtre, pour les choses du théâtre, sa connaissance des principaux problèmes du théâtre d'aujourd'hui, des rapports du théâtre avec l'Etat et avec toutes les aspirations d'une collectivité moderne, dans laquelle la culture tient une place prépondérante.

Il m'a chargé tout spécialement ce matin de vous remercier tous d'être venus si nombreux, en délégations, apporter à la France et à Paris un reflet éclatant de ce que représente dans chacune de vos Patries le théâtre. Il m'a chargé de vous remercier et aussi de vous féliciter chaleureusement d'avoir participé avec une telle foi et une telle activité, avec une telle compétence, aux travaux si détaillés, si complets et certainement si féconds sur toutes les questions qui étaient à l'ordre du jour de votre congrès.

Je remercie et je félicite aussi en son nom votre président Jules Romains, qui a tenu à diriger personnellement chacune de vos séances et qui l'a fait, nous le savons tous, avec le soin scrupuleux qu'il apporte à toutes choses, en même temps qu'avec cette hauteur d'esprit que nous lui connaissons et que vous avez dû apprécier, j'en suis sûr, à chacun des moments importants de vos délibérations. (*Applaudissements.*)

Je tiens aussi à vous assurer que tous les vœux que vous avez émis au cours de ce congrès ont été transmis à M. Jean Zay et qu'ils seront examinés, je ne dirai pas, suivant une formule banale, avec la plus grande bienveillance, ce qui n'aurait aucun sens, mais avec le plus vif intérêt et avec le souci de résoudre au mieux des intérêts du théâtre et des intérêts de l'art en général, les questions qu'ils posent. (*Applaudissements.*)

Vous êtes assurés de trouver auprès du Ministre de l'Education Nationale de France, l'accueil le plus averti et le plus attentif, car il sait qu'il est particulièrement chargé, dans le gouvernement de la République Française, de s'occuper et de veiller au prestige de notre patrimoine intellectuel français et du patrimoine intellectuel humain en général dans notre pays.

M. Jean Zay sera ce soir parmi vous, devant le buste de ce grand artiste qu'était Firmin Gémier, fondateur de la Société Universelle du Théâtre. Il vous dira encore tout le prix qu'il a attaché à vos réunions et il s'associera à l'hommage qui sera rendu à Firmin Gémier.

Et maintenant, Messieurs, au nom de M. Jean Zay, Ministre de l'Education Nationale je déclare clos le X^e Congrès International de la Société du Théâtre. (*Applaudissements.*)

La séance est levée à 12 h. 30.

LES RÉCEPTIONS

RECEPTION A L'HOTEL DE VILLE

par le Conseil Municipal de Paris

Le LUNDI 7 JUIN, à 17 h. 30

DISCOURS DE M. BRUNESSEAUX

Mesdames, Messieurs,

Paris recevant et fêtant le Théâtre, quel beau titre pour un tableau allégorique !

Paris, ville de théâtre, recevant et fêtant dans son Hôtel de Ville le Théâtre universel, dont vous êtes les représentants et les défenseurs, la rencontre est riche de sens !

Il me semble qu'une alliance féconde et plusieurs fois séculaire est en en train de se renouer aujourd'hui solennellement dans cette enceinte. Croyez que je sens pleinement l'honneur de vous souhaiter à tous, au nom de Paris, la bienvenue.

Certes, Messieurs, la présence dans cette salle des délégués de vingt-huit nations suffirait à nous rappeler que le théâtre n'est pas le privilège d'un Etat ni le monopole d'une ville ; que chaque pays possède son art dramatique comme il possède son caractère et son climat — encore qu'à partir d'une certaine hauteur, une œuvre n'appartient plus à la nation qui lui a donné naissance, mais au patrimoine commun de l'humanité. Et pourtant, qui nous accusera d'orgueil si nous avançons qu'aucune ville n'eut jamais de liaison plus étroite avec le théâtre que Paris, qu'aucune ville n'eut pour lui plus d'engouement, plus de fidélité, plus de coquetterie et pourtant un attachement aussi durable. Paris, à toutes les époques de son histoire, ville fervente et fiévreuse, enthousiaste et irritable comme une salle de spectacle ! Paris, ville de théâtre par excellence ! Si Paris disparaissait de l'histoire du monde, la destinée du théâtre en serait mortellement frappée. Si le théâtre mourait, c'est tout la physionomie de Paris qui serait changée.

A la surface de ce vivant organisme qu'est notre ville, les théâtres sont effet les hôtes privilégiés, ses places particulièrement sensibles, ses cellules nerveuses qui reçoivent, transmettent et amplifient les vibrations les plus délicates de nos sens, qui s'irradient le soir d'une sorte de phosphorescence spirituelle... C'est l'heure où les spectateurs s'impatientent aux guichets ou se hâtent vers la salle.. Le rideau se lève : l'enchantement commence... Des acteurs au public, du public aux acteurs, une sorte de tension électrique s'établit, un échange s'opère, des réactions se manifestent, travail mystérieux par quoi la conscience de Paris s'élabore !

S'étonnera-t-on que Paris soit jaloux de ces laboratoires où il se cherche et se découvre ? Ce n'est point par légèreté que le Parisien s'est, de tout temps, passionné pour les comédiens et le théâtre.

Une fièvre véritable, croyez-le, est montée dans les veines de la ville le jour où Corneille donnait *Le Cid* ; Molière, *L'Ecole des Femmes* ; Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* ; Hugo, *Hernani*... La querelle du *Cid* ! La bataille d'*Hernani* !... Querelle que les autres villes nous envient, bataille dont nous sommes fiers, et qui vous feraient sentir, Messieurs, combien vous êtes chez vous ! Le théâtre national, mais aussi le théâtre universel a toujours trouvé bon accueil à Paris.

En recevant aujourd'hui l'art dramatique international, Paris ne fait que lui ouvrir avec plus de solennité les portes qui lui ont toujours été ouvertes depuis le temps où les Comédiens Français et les Comédiens Italiens se partageaient la faveur de la Cour et de la Ville. Combien de fois Paris a-t-il prêté ses théâtres aux troupes étrangères, combien de fois les chefs-d'œuvre anglais, allemands, italiens, espagnols, norvégiens, russes ont-ils été traduits par nos écrivains, interprétés par nos acteurs, applaudis par nos publics !

Et que dire des mois qui vont venir ? Une ville nouvelle s'est édiflée aux bords de la Seine, irréelle et splendide, digne du théâtre. Et Paris sera bientôt la scène commune sur laquelle chaque pays jouera, à tour de rôle, devant l'univers entier, sa comédie ou son drame, scène gigantesque, rampe éblouissante, derrière laquelle parfois, écartant le rideau de la nuit, le génie des temps modernes viendra déclamer sa prodigieuse prophétie !

Ville du Théâtre, Paris est le cadre le plus convenable pour les travaux de ceux qui, comme vous, réfléchissent sur le Théâtre. Votre tâche, Messieurs, est importante et utile. Il ne s'agit plus aujourd'hui de discuter dans l'abstrait de la légitimité ou de la moralité du théâtre. Le temps n'est plus où la condition de comédien était un scandale pour les âmes scrupuleuses où un Nicole écrivait : « Un poète de théâtre, empoisonneur non des corps, mais des âmes... » Et où Rousseau lui-même, dans un siècle pourtant aimable, se demandait avec inquiétude « si l'austérité républicaine peut comporter des spectacles et si les comédiennes peuvent être aussi sages que d'autres femmes ? ... »

Les temps nouveaux posent de nouveaux problèmes. Et on est surpris de la diversité, de l'ampleur de ceux que vous abordez : Comment unifier le domaine public ? Comment améliorer le régime fiscal du théâtre ? Comment rédiger le statut de l'adaptation et de la traduction ?... Questions précises, questions intéressantes. Et voici, problème plus vaste, que vous vous demandez comment défendre les intérêts du théâtre contre les intérêts d'un art nouveau et comment vous allez les concilier. Semblables à des coureurs sur une piste dont la ligne n'a pas été marquée, le théâtre et son jeune rival le cinéma et son jeune auxiliaire la radio se bousculent au départ et risquent la chute. Mais vous tracez entre eux des lignes blanches qui permettront de continuer la course commencée.

Et comment ne pas applaudir à votre effort, lorsque, avec une vigueur sans cesse accrue et une conscience de plus en plus nette de votre dignité, vous vous élevez contre l'idée encore vivace que l'artiste est un homme de loisirs, un amuseur, pour le montrer en fait tel qu'il est : un travailleur soumis à la dure condition des travailleurs, épris sans doute de l'épuisant labeur qui l'exalte, mais susceptible, tout comme un autre, de vivre et de défendre ses droits.

Défendez les intérêts du Théâtre, Mesdames et Messieurs, et le Théâtre se défendra.

Laissez-moi sourire quand on nous fait part de sa mort ! Le théâtre ne meurt que dans les gazettes. Semblable à ces dieux orientaux, qui ne meurent que pour donner à leurs fidèles l'occasion de célébrer leur résurrection avec plus d'enthousiasme, le théâtre gaillardement ressuscite, plus dru et vigoureux à chaque saison. En état de mort permanente, il n'a jamais été aussi vivant. Pour ne parler que de ce pays, jamais les jeunes théâtres ne nous ont paru aussi jeunes, jamais les théâtres d'avant-guerre n'ont eu de telles fermentations ni de tels espoirs ; jamais autant de formules nouvelles dans les anciens théâtres n'ont été tentées ; et ces anciens théâtres ont été entraînés par ce jeune élan ; les ors un peu ternis de l'Opéra resplendissent aujourd'hui de mille feux symboliques. Le plus hermétique jadis de nos théâtres officiels a ouvert toutes grandes ses portes à la ventilation et à l'esprit nouveau. Même la Sorbonne donne des « Mystères » dans ses amphithéâtres et fait évoluer les chœurs antiques devant l'austère décor de la chapelle où dort la mémoire de Richelieu.

Le théâtre ne peut pas mourir, parce qu'il remplit une haute fonction. Aux sociétés qui ont besoin de contempler une image authentique d'elles-mêmes, le théâtre tend son miroir ; miroir magique, déformant à peine, mais accentuant le rayonnement de la jeunesse, les rides de la décrépitude, les lézardes des civilisations qui menacent ruine. Un Eschyle, un Shakespeare, un Cor-

neille plus sensibles que d'autres aux voix du monde, captent les ondes spirituelles de leur temps, idées et sentiments, craintes et espoirs. Des personnages naissent et partent et d'une réalité chaque jour accrue, ils lancent des appels cent fois répétés et engendrent de mystérieux échos au fond des âmes. Il serait exagéré sans doute de prétendre que le théâtre mène le monde, mais ce sont les grandes constructions dramatiques qui jalonnent la marche confuse de l'humanité vers son œuvre et lui permettent, après chaque étape, de repartir, consciente d'elle-même, d'un bon pas.

Je voudrais pouvoir saluer individuellement chacune des personnalités et chacune des nations qui participent au X^e Congrès international du Théâtre ; mais il me semble que parlant au nom de Paris, je commettrais une ingratitude si je ne profitais pas de l'occasion qui m'est offerte de saluer celui d'entre vous, M. Jules Romains, président de l'Union Française de la S.U.D.T., qui organise le Congrès, et dont l'œuvre est une sorte d'hymne continu aux puissances de Paris, celui qui a le plus fortement, depuis Zola, senti l'existence de la ville, l'âme éparse des quartiers et des rues et la palpitation unanime de ce cœur géant. (*Applaudissements*).

Et c'est, encore à travers lui, à vous tous, Français et Etrangers que réunit la même foi dans le théâtre, que j'adresse, au nom de Paris, mon salut le plus confiant et le plus cordial. (*Applaudissements*).

DISCOURS DE M. JULES ROMAINS

Monsieur le Président,

Je ne veux vous répondre que par quelques mots non préparés. L'excuse de leur non préparation est l'abondance des travaux auxquels nous nous sommes livrés, mes camarades et moi, ces jours-ci.

Mais je suis sûr d'être leur interprète en vous disant combien cette réception nous touche et combien elle nous enorgueillit. Non seulement vous nous recevez avec toute la chaleur que nous pouvions attendre, avec toute la considération que méritent nos hôtes étrangers, mais aussi avec une cordialité dans l'accueil dont, en tant que Français, nous en sommes très fiers. (*Applaudissements*).

Vous venez, mon cher Président, de nous faire un discours très éloquent et très substantiel, dont toutes les parties, tous les points nous ont touchés, croyez-le bien. Nous y avons senti une rupture très savoureuse avec l'antique éloquence officielle, qui consistait à ne rien dire. Vous avez parlé à des gens de théâtre d'une façon qui ne pouvait que les atteindre dans ce qu'ils ont de plus cher. Je crois aussi être leur interprète en vous disant que nous nourrissons, les uns et les autres, aussi bien peut-être, et plus les étrangers que les Français, un très grand amour, un très intime amour pour Paris. (*Applaudissements*).

Quand il nous arrive de convier nos amis étrangers à un Congrès, ils sont enchantés d'avoir un prétexte à revenir ici, un prétexte qui leur donne bonne conscience, qui leur donne l'impression qu'ils viennent accomplir un devoir et non pas céder à l'attrait d'un plaisir. Mais je vous assure que c'est d'abord pour le plaisir qu'ils viennent et que leurs travaux eux-mêmes sont tout imprégnés, auréolés de plaisir.

Vous avez dit également sur les vieilles relations de Paris et du théâtre des choses très fines, très subtiles et très vraies. Paris est théâtral. Par son décor, par son lieu, son arrangement, c'est une ville qui ne peut qu'enchanter les metteurs en scène de tous les pays. Mais aussi, Paris est une ville qui est dramatique par son passé, qui a vécu des drames, qui a saigné parfois.

Paris, c'est un peuple d'amateurs de théâtre, peuple d'amateurs qui a quelquefois commis certains péchés à l'égard de notre art ; nous avons pu, peut-être, cons-

tater quelque désaffection, de la négligence de notre public à l'égard du théâtre ; il était peut-être un peu moins sévère, un peu moins raffiné ; mais depuis une quinzaine ou une vingtaine d'années, comme vous venez si bien de le rappeler, Paris est de nouveau le siège d'une magnifique explosion du génie théâtral sous toutes ses formes : génie chez les auteurs, génie chez les metteurs en scène, génie chez les comédiens... je dirai : génie chez le public. Nous avons vu cette chose extraordinaire, presque sans exemple dans l'histoire : les pièces que les délicats considéraient comme les meilleures étaient celles que la foule acclamait, dont elle assurait la centième, la deux centième, la six centième... Ce n'est pas si fréquent, messieurs, qu'il ne faille s'en réjouir !

Et vous l'avez également très bien rappelé, Paris se considère comme chargé de certains devoirs à l'égard du théâtre des autres peuples. Là encore, il est arrivé à Paris d'être oublieux de ses devoirs. Nous avons connu des périodes où, mon Dieu, nous considérions de façon un peu vague, un peu lointaine qu'il pouvait y avoir ailleurs des gens de grand talent, des spectacles fort beaux ; mais la paresse naturelle, mais la suffisance nationale, nous dispensaient d'aller voir comment cela se passait ailleurs que chez nous.

Ces deux défauts se sont bien atténués chez nous, et depuis quelques années, cette année en particulier, nous faisons un effort qui paraît méritoire, aux yeux de nos camarades étrangers pour apprendre par nous-mêmes quelles sont les créations des génies européens et mondiaux dans cet ensemble de théâtres et pour l'apprendre à notre public.

Ce n'est donc pas une manifestation platonique d'amitié que nous faisons à nos hôtes ; nous faisons ce que nous pouvons pour qu'à ces fêtes, à ces festivités se joigne aussi une preuve véritable, matérielle d'attachement. Nous avons déjà commencé à assister à un cycle de magnifiques représentations théâtrales. A preuve, hier encore la Compagnie de Vries donnait, au théâtre des Champs-Élysées, une représentation. C'est tout un programme qui s'offre à nous. Nous avons, je crois, pour ce programme une disponibilité d'enthousiasme inépuisable. Jamais la France n'a été plus jeune, et je sais que je n'ai pas besoin de plaider sa cause devant nos amis étrangers qui sont ici. Ils savent bien que quand il est arrivé à la France elle-même de proclamer sa fatigue, sa vieillesse, son incertitude devant l'avenir, c'était comédie de femme qui veut se faire dire : « Mais vous n'avez jamais été si jeune que maintenant ! » Et elle peut répondre qu'elle se sent très jeune, aussi jeune que ses amies les jeunes nations d'Europe avec lesquelles, solidairement, elle veut construire un magnifique et pacifique avenir. (*Applaudissements.*)

RECEPTION PAR LE RASSEMBLEMENT UNIVERSEL POUR LA PAIX

Le MERCREDI 9 JUIN, à 18 heures

DISCOURS DE M. LOUIS MENANT

Secrétaire du Comité Français du R.U.P.

Monsieur le Ministre,
Messieurs les Représentants des Ministres,
Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs,

Dès que nous avons su que la Société Universelle du Théâtre tiendrait son Congrès à Paris, nous avons cherché par quels moyens nous pourrions entrer en contact avec vous. Nous avons vu, par le programme de votre Congrès, que vous alliez avoir à étudier toute une série de problèmes importants et délicats, et, au surplus, que vous étiez déjà retenus par toute une série de manifestations. Et pourtant, il nous apparaissait comme indis-

pensable que nous échangeions quelques idées. Aussi, je remercie, au nom du Comité Français, non seulement les organisateurs de votre Congrès, mais en particulier votre secrétaire général, notre ami Paul Gsell, qui nous a facilité notre tâche.

Je suis heureux, Mesdames et Messieurs, de vous souhaiter à tous la bienvenue. Nous aurions voulu que cette manifestation fût présidée par notre président, M. Pierre Cot, qui devait avoir à ses côtés M. le Ministre Léo Lagrange et M. Jules Julien, sous-secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique ; mais les devoirs de sa charge l'empêchent, au dernier moment, d'être parmi nous. Il nous a chargés de vous dire tous ses regrets, en vous priant d'agréer toutes ses excuses.

M. le Président Herriot aurait également voulu être des nôtres ; il nous prie également de l'excuser.

Un de nos membres les plus éminents, M. le Président Paul Boncour s'était fait une fête d'être parmi nous ; je viens de recevoir de lui une lettre dont je vais vous donner connaissance :

« Mon cher ami,

« C'est une catastrophe ! Une réunion non seulement importante, mais qui peut être grave, me retient à la fin de l'après-midi. Je viens seulement d'en être avisé et ne puis absolument pas, dans ces conditions, déférer à votre aimable invitation. Et je vous assure que je m'en réjouissais ! Rien ne pouvait m'être plus agréable que de recevoir la S. U. D. T., à laquelle mon vieil ami Gémier avait donné ses soins. Je vous prie de dire que si notre réunion finissait à temps, j'accourrais ; mais j'en doute, car la séance sera très chargée. »

Nous remercions M. Aubault, sous-secrétaire d'Etat au ministère de l'Intérieur, qui s'est fait représenter par M. Cuttoli.

Vous avez, Mesdames et Messieurs, réunis ici pour vous recevoir, les représentants de toutes les grandes organisations françaises groupées dans le Rassemblement Universel pour la Paix, organisations syndicales, organisations coopératives, Confédération Nationale des Anciens Combattants, les grands partis politiques, les organisations féminines pacifistes, des représentations d'organisations philosophiques et religieuses. Ils sont venus ici pour vous dire leur joie de vous recevoir.

Vous êtes venus, Mesdames et Messieurs, pour étudier les problèmes professionnels qui vous intéressent, et vous avez choisi Paris, ce grand Paris si accueillant aux artistes, Paris si fier d'être en ce moment le lieu de rendez-vous de tous les penseurs, de tous les artistes, de tous les savants du monde, dans cette Exposition mise au service de l'Art et de la Technique. Mais le Gouvernement français a voulu aussi que cette Exposition fût placée sous le signe de la Paix, en autorisant et en aidant le Rassemblement Universel pour la Paix à construire un pavillon qui domine toute l'Exposition et dans lequel, à côté des horreurs de la guerre que nous abhorrons, nous indiquerons la technique d'organisation de la Paix.

Notre groupement, Mesdames et Messieurs, n'a pas deux années d'existence, et déjà il réunit 43 nations et plus de 400 millions de citoyennes et de citoyens qui ont décidé de rayer à tout jamais la violence et la force des moyens de régler les difficultés entre les nations.

Mais cette masse si imposante, toutes ces énergies, toutes ces volontés ne nous suffisent pas. Nous devons continuer notre œuvre et dans tous les milieux et par tous les moyens. Et voilà pourquoi nous voudrions vous voir entrer dans nos rangs. Nous nous adressons à tous ceux qui ont une influence sur l'opinion publique. Comment pourrions-nous oublier de faire appel à vous, en vous demandant de mettre votre art au service de la Paix. Dans quelques mois, grâce au concours que nous avons trouvé auprès d'artistes français et étrangers et amis de la première heure, nous tiendrons un Congrès consacré à l'Art et au service de la Paix. Aujourd'hui, nous avons voulu attirer votre attention sur notre importante organi-

sation qui est, à l'heure présente, la plus grande coordination de forces du monde. Nous faisons appel aux auteurs, aux metteurs en scène, aux cinéastes, à tous les artistes pour cette grande œuvre de Paix. Nous savons quelle influence vous avez sur le public. Combien notre tâche serait facilitée si, possédant quatre ou cinq pièces dédiées à l'idée précise de la Paix, vous mettiez votre talent à les répandre dans le public.

A votre séance d'ouverture, M. le Ministre de l'Education Nationale vous disait : « Le Théâtre est parfois plus vrai que la vie. » Et il ajoutait : « Il faudrait à nos dramaturges beaucoup d'imagination et de hardiesse pour créer des situations qui ne se puissent sûrement pas produire dans la réalité. » C'est exact. Mais, malgré cette constatation, le théâtre reste plus vrai que la réalité de la vie. C'est parce qu'il y a votre science, c'est parce qu'il y a votre art qui nous fait saisir toutes les nuances, toutes les subtilités, et mieux comprendre la pensée de l'auteur. Or, pour les œuvres qui nous intéressent, où l'on traite de la guerre et de la paix, la réalité est vivante, mais il faut la faire pénétrer dans les esprits. C'est à cette tâche que nous vous convions.

Nous savions que l'appel que nous adressions aux artistes français ne le serait pas en vain, puisque, après avoir déjà répondu à l'appel de notre regretté Firmin Gémier, ils ont choisi comme président le grand artiste Jules Romains, l'auteur de cette œuvre si puissante : *Les Hommes de bonne volonté*. (Applaudissements.) Mais ce soir, nous adressant à vous, c'est aux hommes de bonne volonté du monde entier que nous faisons appel. Notre ambition est grande : Mettre toutes nos forces au service de la Paix, pour créer une ambiance plus favorable à l'entente, à la compréhension, à la collaboration internationales, dans le respect du droit et de la justice entre les peuples. Votre concours nous est indispensable. Confiant dans votre réponse, nous n'avons pas craint de vous réunir, certains à l'avance que vous serez d'accord avec nous.

Mesdames et Messieurs, je lèverai dans un instant mon verre en votre honneur.

A Messieurs les Représentants du Gouvernement et aussi à M. Engberg, ministre de l'Education Nationale de Suède, qui nous fait le grand honneur d'être des nôtres,

A M. Ashberg, un pacifiste de la première heure, qui a bien voulu mettre cet hôtel à notre disposition,

A vous tous, Mesdames et Messieurs,
Merci !

A vos succès et à la Paix !
(Applaudissements.)

M. Julien, sous-secrétaire d'Etat à l'Enseignement technique, donne la parole à M. Engberg en ces termes :

Je donne la parole à M. Engberg, ministre de l'Instruction publique de Suède. Vous me permettrez, à l'instant même où je lui donne la parole, de lui adresser un salut tout particulier, car il représente pour nous non point seulement la science, mais l'amour fraternel de la paix d'un peuple généreux. (Applaudissements.)

DISCOURS DE M. ENGBERG

Ministre de l'Instruction Publique de Suède

Mesdames, Messieurs,

Je viens d'arriver de Suède aujourd'hui, et vous comprenez tous que je ne suis pas préparé à faire un discours. Mais, puisqu'on m'a donné la parole je veux profiter de l'occasion pour dire quelques mots.

Il y a quelques semaines à peine un Congrès du Théâtre a eu lieu chez nous en Suède. C'était les peuples nordiques, les petits peuples nordiques qui étaient rassemblés pour discuter surtout la question du problème social des artistes attachés au théâtre. On a discuté les conditions économiques ; mais le fil conducteur de la discussion a été surtout que le théâtre, pour exister, doit être

un instrument mis au service des idées sociales, des idées de paix, des idées d'humanité.

Je suis très heureux de trouver ici votre Congrès qui s'occupe justement du même problème, et je souhaite pour ma part, que votre congrès ait de grands résultats et que les problèmes qu'on a discutés chez vous ne soient pas seulement des problèmes théoriques, mais des problèmes pratiques.

En Suède, nous sommes en train de réaliser quelques fragments de notre programme qui est de faire de notre théâtre un théâtre national. C'est-à-dire que nous voulons que toute la population puisse être admise au théâtre et qu'il y ait une possibilité pour toute la nation d'avoir le théâtre pour l'éducation nationale.

Je vous souhaite bon succès. Et je suis convaincu également, comme vient de le dire le Président, que, pour la paix, toutes les forces spirituelles sont d'un intérêt primordial ; et parmi les plus importantes des forces spirituelles, je compte, pour ma part, les forces qui sont rassemblées dans le mouvement du théâtre. Et je suis bien sûr, quant à moi, qu'au fur et à mesure que les forces spirituelles et artistiques se réuniront, ce sera une base pour une collaboration élargie pour la paix, ce sera le grand rassemblement pour la paix.

Je vous remercie, monsieur le président, pour les paroles amicales que vous m'avez adressées et je suis convaincu que le Rassemblement pour la paix et le Congrès du Théâtre, quand ils se sont trouvés ici, se sont trouvés pour une bonne œuvre. (Applaudissements.)

DISCOURS DE M. JULES ROMAINS

Président de la S.U.D.T.

Monsieur le Ministre,

Mesdames, Messieurs,

Le Rassemblement universel pour la paix nous a fait signe, et vous voyez que nous avons répondu avec un ensemble remarquable. Notre Congrès, en dehors de ses travaux, a comporté un certain nombre de réunions et de réceptions, mais je ne crois pas qu'il y en ait eu une plus fidèlement suivie que celle-ci, et même les camarades que des circonstances indépendantes de leur volonté ont empêchés d'être ici m'ont spécialement chargé de vous dire qu'ils y étaient de cœur, et leur profond regret est de ne pas y être d'une présence réelle.

Vous ne vous êtes pas trompés en supposant qu'il y a une affinité de principe entre le rassemblement universel pour la paix et notre Société. Vous savez un peu quels sont ses buts : elle ne cherche pas seulement à défendre des intérêts corporatifs, si respectables soient-ils ; elle s'occupe de ces intérêts corporatifs ; elle pense aux destinées de telles et telles catégories de travailleurs, d'artistes du théâtre, mais, dès ses origines, et du fait même de l'inspiration que lui a donnée son fondateur, elle a cherché à défendre les intérêts les plus généreux, les intérêts de l'esprit, je dirai même les intérêts de l'esprit dans la mesure où ils coïncident avec ceux du théâtre.

Il y a un autre principe que nous avons reconnu à plusieurs reprises et que vous avez vous-même évoqué : c'est qu'il est difficile de servir l'esprit sans, à un moment ou l'autre, être amené à découvrir que l'on sert l'humanité et la paix.

Il y a un service de l'esprit qui peut être hostile à la paix, hostile à l'entente entre les hommes ; mais c'est un service de premier échelon, c'est un travail de l'esprit jusqu'à une première profondeur. Quand l'esprit s'interroge plus à fond, quand il regarde bien en face ce qu'il est, ce pourquoi il est fait, et même ses moyens, je dirai qu'il lui est presque inévitable de devenir universel et de se vouer à quelque tâche universelle. On le constate aussi quand on regarde la hiérarchie des esprits dans le

monde, des esprits vivants. Des moitiés de grands hommes, d'assez grands artistes peuvent se ranger contre la paix et contre la cause de l'humanité ; mais je ne crois pas qu'il y ait de très grands hommes qui aient divorcé d'avec la paix et d'avec l'humanité. (*Applaudissements.*)

Plus spécialement en ce qui nous concerne, nous qui avons largement ou totalement consacré notre vie au théâtre, il nous est bien difficile de ne pas rencontrer les idéaux que vous servez et que vous évoquiez. Le théâtre a beaucoup de peine à ne pas sentir la communication entre les diverses civilisations. Dès que le théâtre commence à prospérer dans un pays, à grandir, à fournir des branches, des rameaux et des fleurs, presque toujours ces branches, ces rameaux, ces fleurs dépassent les murailles que l'on aurait voulu dresser autour d'une civilisation nationale, et presque malgré elles, ces productions du génie théâtral se développent sur l'ensemble de la surface terrestre.

Une pièce de théâtre n'accomplit sa destinée que quand elle est connue hors des frontières du pays où elle est née. Un homme de théâtre est amené à penser internationalement ; il est aussi amené à concevoir une vérité qui s'impose à coup sûr aux artistes et aux savants de toutes catégories, mais qui s'impose encore davantage à lui : c'est que la condition générale de son travail, c'est la paix entre les hommes.

Dès que nous cherchons à déterminer les conditions particulières de notre prospérité de gens de théâtre, de la prospérité de nos œuvres de dramaturges ou d'artistes, nous sommes amenés, de proche en proche, à apercevoir des conditions plus générales et, par un passage inévitable, nous atteignons à la condition la plus générale de toutes, qui est la durée de la paix entre les peuples.

Donc, vous prêchez des convertis, Messieurs, mais ils sont heureux de venir vous affirmer ici leur très ancienne, leur congénitale conversion, et c'est avec beaucoup de joie et d'un cœur très sincère qu'ils boiront dans un instant avec vous à la paix entre tous les hommes. (*Applaudissements.*)

DISCOURS DE M. JULIEN

Sous-Secrétaire d'Etat à l'Enseignement Technique

Mesdames, Messieurs,

Voulez-vous m'autoriser à vous remercier, d'abord, de l'honneur que vous m'avez fait en m'invitant à présider cette manifestation de la rencontre du théâtre et de la paix ?...

Je sens bien que mon devoir serait tout de suite d'adresser un salut personnel à tous ceux et à toutes celles qui nous font eux-mêmes tant d'honneur en participant à cette rencontre. Je ne le ferai pas, car je sais que trop brèves sont les minutes que la plupart d'entre vous peuvent nous consacrer. Et vous me permettrez de réunir sur la tête, s'il m'est ainsi permis de parler, de Mme Léo Lagrange, les remerciements que je dois à chacun de vous. (*Applaudissements.*) Le ministère de la force n'est pas là, il est représenté par la grâce ; nous lui pardonnons volontiers, dans de pareilles conditions, son absence. (*Applaudissements.*)

Je vous demande simplement, d'autre part, la permission de rendre hommage au maître de cette maison dans laquelle tout respire l'harmonie, et dans laquelle tout semble ainsi concourir au but généreux de paix que les uns et les autres nous poursuivons.

M. le Ministre de l'Education Nationale de Suède, je me permets d'employer ici une terminologie qui appartient peut-être davantage à la France — nous a lui-même fait un grand honneur auquel nous sommes sensibles ;

si les renseignements qui m'ont été donnés par le dévoué et généreux Guy Menant sont exacts, et c'est faire injure à Guy Menant que d'en douter un seul instant, M. le ministre de Suède, accompagné de son sous-secrétaire d'Etat, nous a, en quelque manière, réservé la première de ses visites dans Paris. C'est le meilleur hommage qu'il puisse nous décerner et c'est l'encouragement le plus précieux que nous pouvions recevoir de la part d'une grande nation qui, vous le savez tous, est si ardemment attachée à notre cause. (*Applaudissements.*)

Mesdames, Messieurs, si je voulais essayer de balbutier, après d'excellents orateurs, quelques mots, je sens bien que je devrais m'exprimer en poète. Mais je ne suis pas un poète, et je crains fort que les artifices de la rhétorique ministérielle ne vous paraissent médiocres et ternes dans un moment de si intense poésie.

Vous me permettez donc, vous permettez au Sous-Secrétaire d'Etat de s'effacer devant l'homme, et vous laisserez celui-ci vous dire très simplement la joie qu'il éprouve à se trouver parmi vous, la joie qu'il éprouve à constater que, sous le ciel de Paris, l'Art qui exprime peut-être le mieux ce qu'il y a d'essentiel et de profond dans le génie des peuples, vient faire aujourd'hui visite à la paix. La Société Universelle du Théâtre et le Rassemblement Universel pour la Paix sont faits pour se bien comprendre. Si nous en avions un seul instant douté, les paroles profondes et si riches de sens de M. le président Jules Romains nous l'auraient aisément et complètement démontré. Les philosophes grecs avaient raison de nous dire que le beau, le bien et le vrai sont inséparables. Vous avez tous raison de penser que les serviteurs de la beauté ont naturellement partie liée avec les champions de la justice et du bonheur humain. Chaque jour, sur la scène, s'affirme la fraternité des passions et des pensées, des douleurs et des plaisirs, des grandeurs et des faiblesses de l'humanité. Chaque jour, grâce à Shakespeare, à Goethe, à Molière, à Ibsen, à tous les demi-dieux du théâtre, s'y affirme l'unité de la condition humaine.

La mission du théâtre, avec celle de la musique, de la danse, de toutes les fêtes vouées à l'art, est universelle ; et moi aussi, tout à l'heure, je lèverai mon verre à cette mission universelle du rapprochement des peuples par le culte de la beauté et de la poésie. (*Applaudissements.*)

Jeudi 10 Juin, à 13 heures BANQUET DE CLOTURE au Trianon-Palace, à Versailles

sous la présidence de M. Huisman,
directeur des Beaux-Arts

ALLOCUTION DE M. KERNER

représentant des délégués allemands (traduction)

Comment remercier M. Jules Romains et tous ses collaborateurs de l'accueil charmant que nous avons reçu aujourd'hui ! Quelle joie de pouvoir travailler pour le théâtre dans une telle cordialité !

Je voudrais dire que l'Allemagne, en se sentant au milieu de vous, comprend la sympathie de votre Société. Depuis Goethe, c'est un honneur de pouvoir entr'ouvrir et même ouvrir sa fenêtre sur l'espace de l'humanité. Nous devons dire que la richesse allemande est de plus en plus grande et que nous avons droit à l'amitié du monde entier. Nous avons, entre 1936 et le 1^{er} mars 1937, c'est-à-dire en six mois, étudié environ 8.400 auteurs étrangers et représenté environ 1.300 de ces auteurs dont les pièces ont été jouées.

Le travail de notre Société est un travail fécond pour

la culture allemande, pour la culture générale, pour la culture de l'humanité. Nous sommes fiers de proclamer toute la beauté et toute l'utilité de cette activité intellectuelle mise au service de la paix. (*Applaudissements.*)

ALLOCUTION DE M. HERZMANSKY

président de la Société des Artistes (Autriche)

Président des Auteurs, permettez-moi de saluer le Congrès international du Théâtre, bien que je sois presque un concurrent, puisque, la semaine prochaine, je dois assister au Congrès de la Confédération Internationale des Auteurs.

A vrai dire, notre Confédération Internationale représente certains des intérêts dont vous vous faites les défenseurs, puisqu'elle groupe tous les auteurs, aussi bien les auteurs dramatiques que les gens de lettres. Permettez-moi donc de vous féliciter pour votre beau Congrès, au nom de la Société autrichienne des Auteurs, Compositeurs et Editeurs, et au nom de la Confédération Internationale. (*Applaudissements.*)

ALLOCUTION DE M. LUDOVICI

représentant l'Italie

Monsieur le Président,

Mesdames, Messieurs,

Je dois d'abord vous remercier, de la part de mon Gouvernement, au sujet de l'excellent travail que nous venons de faire ensemble. Je veux vous dire aussi ma reconnaissance personnelle pour m'avoir fait assister à deux réunions : l'une où il y avait des médecins qui parlaient brillamment, avec un style de grands auteurs ; l'autre, la réunion d'aujourd'hui, qui rassemble dans une véritable fraternité tous les représentants de la force intellectuelle de l'Europe et tant de grands hommes, comme notre président et comme d'autres que je vois ici autour de moi...

Lorsque je suis venu à Paris pour ce Congrès, comme c'était la première fois que j'assistais à vos travaux, je me suis dit : « Mon cher Ludovici, sois à la hauteur de la situation... » Et bien ! la situation m'a mis tout bonnement à mon aise. Je me suis trouvé fort bien parmi tous mes confrères des autres nations et j'ai, une fois encore, reconnu que l'art n'a pas de frontières. (*Applaudissements.*)... Je veux vous le dire en ma qualité d'homme, et aussi en ma qualité d'Italien, parce que, comme je vous le disais le premier jour du Congrès, pour nous, l'art a une place primordiale dans la vie italienne, que ce soit le théâtre ou la peinture ou la sculpture...

Ayant passé de si bons moments à Paris, je regrette de ne pas rester au Congrès des Auteurs ; c'est malheureusement impossible.

En terminant, je désire vous donner une information qui peut-être vous fera plaisir. L'Italie vient de constituer un Institut pour les échanges internationaux de pièces. Cet Institut a décidé que toutes les pièces étrangères accueillies en Italie devront être traduites par des auteurs ou avalisées par le nom d'un auteur. Et cela, non pas au point de vue de l'intérêt, parce que l'auteur étranger continuera à toucher son 50 %, mais au point de vue de l'art, parce qu'on veut, en Italie, que la Traduction respecte le texte. On le veut par respect de l'auteur étranger et aussi par respect de la langue italienne.

Après cette information qui, je pense, répond à vos vœux, je vous salue et je souhaite que les travaux du Comité International du Théâtre portent tous les fruits que nous en espérons. (*Applaudissements.*)

ALLOCUTION DE M. DE VRIES

traduite par Mme de Vries

Monsieur le Président,

Mesdames, Messieurs,

Je voudrais dire quelques paroles au nom de notre petit pays, qui est la Hollande.

Nous avons, ici, fait la connaissance de beaucoup d'auteurs célèbres, qui ont une grande renommée dans notre pays et dont nous avons eu l'occasion, précédemment, d'admirer les œuvres à la scène.

Je suis particulièrement heureux d'avoir fait la connaissance de votre grand écrivain, M. le président Jules Romans, le successeur de notre inoubliable Firmin Gémier, et je lui souhaite d'avoir la force et la vitalité nécessaires pour être, pendant de très nombreuses années, le père de la Société Universelle du Théâtre. (*Applaudissements.*)

Je souhaite aussi que les représentants de l'Allemagne redisent, dans leur Patrie, ce qu'ils ont entendu ici, et que, tous ensemble, nous nous efforcions de contribuer à maintenir la paix, et encore la paix, toujours la paix dans le monde entier. (*Applaudissements.*)

ALLOCUTION DE M. LECHON

Conseiller de l'Ambassade de Pologne

Mesdames, Messieurs,

Je ne crois pas être en état d'exprimer autre chose que ce qu'ont exprimé mes collègues des autres pays ; car tous nous sommes pénétrés d'un même sentiment. Mais malgré cela, et justement pour cette raison même, je désire interpréter ce sentiment en mon nom personnel, comme au nom de la délégation polonaise.

Si chacun trouve toujours à Paris quelque chose qui parle à son cœur un langage familier, et si pour cette raison nous considérons tous Paris comme la ville la plus humaine du monde, à plus forte raison l'homme de théâtre, auteur, acteur, critique, se trouve réellement ici dans sa Métropole.

En ces derniers temps, il n'était question partout, et à Paris même, que de la crise de la culture, de la trahison des clercs, des salles de spectacles fermant leurs portes l'une après l'autre... De même que l'écrivain qui venait à Paris inquiet pour l'avenir de la culture, sent renaître son courage et son espoir en voyant toute la jeunesse studieuse qui fréquente les grands centres d'enseignement du Quartier Latin, de même l'auteur et l'acteur sont saisis d'une foi nouvelle et d'une nouvelle ardeur lorsqu'ils revoient la foule qui attend devant la Comédie Française l'ouverture des guichets. C'est la même foule qu'il y a vingt-cinq ou cinquante ans, qui toujours attendait, dans une attente presque religieuse, le moment d'entendre la voix voluptueuse de Phèdre... Cette foule, c'est précisément l'armée magnifique de la culture dont la France, à juste titre, est fière et qui ne permet pas de douter du sort de la lutte que nous menons pour le triomphe du bien commun. Et certainement, tous tant que nous sommes, nous avons appris avec la même joie la nouvelle d'une très grande victoire française qui, bien que remportée sur une scène de théâtre, n'en symbolise pas moins deux vertus propres à toute la culture française, vertus contradictoires en apparence et pourtant si harmonieusement unies : l'esprit de tradition et l'esprit de révolte.

N'est-ce pas une expression magnifique de la culture française qui conserve toujours son beau passé et jamais ne cesse de s'enrichir, que l'accord réalisé, sur la scène de la Comédie Française, par Edouard Bourdet, entre le thème ancien de la vieille mélodie classique et une mise en scène nouvelle...

Il me semble, Mesdames et Messieurs, quand on pense à ce qu'est pour nous cette atmosphère de Paris que nous respirons de si bon cœur, où brillent tant de noms d'auteurs et d'acteurs et qu'honorent les plus grands

noms du passé, quand on pense que cette ville admirable a applaudi tant de génies, les Molière, les Racine, les Musset, et qu'elle a acclamé les voix sublimes de Talma et de Sarah Bernhardt, quand on pense à cela, l'on en peut tirer le meilleur augure pour la cause qui nous a réunis ici.

C'est en rendant hommage à tous les auteurs, acteurs et gens de théâtre français, présents ici ou retenus chez eux par leurs travaux, que je bois à mon cher ami, au grand Jules Romains, et que je lève mon verre à la belle cause du Théâtre, chère à nous tous. (*Applaudissements.*)

ALLOCUTION DE M. ALAVEDRA

au nom de la Catalogne

Le représentant de la Catalogne prend la parole en espagnol. (*Applaudissements.*)

M. Renatoviv traduit :

Mesdames, Messieurs,

Nous passons par une situation trop tragique en Catalogne pour que je puisse ici vous entretenir longuement du Théâtre, ainsi que je le désirerais.

Je voudrais vous dire uniquement que notre petit pays, frère de la France, qui lutte pour défendre ses libertés nationales, vous est profondément reconnaissant des attentions que vous lui avez prodiguées. Et j'ai voulu vous montrer, par ma présence à ce Congrès, que notre lutte terrible ne diminue pas notre amour pour l'art. (*Applaudissements.*)

Dans ce Congrès, j'ai rencontré des noms très connus et aimés à Barcelone : Jules Romains, Jean-Jacques Bernard, Lenormand, Gsell... Pourvu que vous puissiez tous comprendre, comme eux, le désir immense qu'a le peuple catalan de se surpasser lui-même dans l'amour du Théâtre ! (*Applaudissements.*)

Qu'il me soit permis d'ajouter quelques mots au nom des Intellectuels Mexicains.

Nous voulons saluer, au nom de tous les Intellectuels Mexicains, notre président Jules Romains, dont les livres, ainsi que les pièces, à l'égal de tous les grands génies du théâtre français, sont lus au Mexique avec la même avidité qu'ils le sont dans ce beau pays, et dont l'immortalité est assurée chez nous par les profondes racines que son œuvre a jetées dans tous nos esprits. (*Applaudissements.*)

DISCOURS DE M. HUISMAN

Directeur général des Beaux-Arts

Mesdames, Messieurs,

Ayant le grand honneur de représenter M. le Ministre de l'Education Nationale à ce banquet, qui termine vos travaux, j'éprouve un vif plaisir à saluer les nombreux congressistes qui sont venus à l'appel de la Société Universelle du Théâtre.

Je ne sais si vos organisateurs, en choisissant Versailles pour ce dernier repas, ont voulu que ce nom fût un symbole, mais il est incontestable que, dans l'histoire du théâtre français et du théâtre universel, Versailles tient une place que nul ne peut chercher à lui contester. Nous nous efforcerons, tout à l'heure, de vous montrer les théâtres qui existaient à Versailles sous l'ancien régime. Nous vous montrerons le Grand Théâtre de la Cour, le Théâtre dit de Louis XV, qui est aujourd'hui occupé, dans les circonstances exceptionnelles, par la salle des séances du Sénat ; nous vous montrerons le petit théâtre que Marie-Antoinette s'était fait construire à Trianon ; vous aurez enfin une magnifique représentation au Théâtre de la Montansier, qui était le Théâtre même de Versailles.

Songez à l'heureuse époque pour le Théâtre, pour

ceux qui en vivaient, pour ces auteurs, ces acteurs, et surtout pour le public, lorsqu'une ville comme Versailles avait trois théâtres à offrir à ses amateurs ! Et songez aussi, Mesdames et Messieurs, à tout ce que vous pourrez recueillir comme leçons théâtrales si vous avez le loisir de vous promener dans ce parc de Versailles !

Vous y retrouverez les ombres de Molière, qui a fait ici l'essentiel de son œuvre et qui, sur la demande formelle du Roi, a fait jouer à la Cour un certain nombre de pièces dont la célébrité est encore intacte ; vous pouvez retrouver ici les ombres de Jean Racine, car il n'y a pas bien loin de Versailles, à Saint-Cyr, où Racine faisait répéter ses tragédies par les demoiselles de Saint-Cyr ; vous pouvez retrouver encore les grandes ombres de La Fontaine qui, s'il n'est pas un auteur dramatique au sens propre du mot, vous appartient pourtant tout entier ; et vous trouverez aussi les grands souvenirs du XVIII^e siècle, les auteurs comiques comme les auteurs dramatiques, Voltaire comme Beaumarchais, qui ont été joués à Versailles ; et vous savez dans quelles circonstances les pièces fameuses de Beaumarchais furent représentées par Marie-Antoinette sur le Petit Théâtre que nous vous montrerons dans quelques instants.

Eh bien ! Mesdames et Messieurs, si la S.U.D.T. vous a réunis à Versailles, je ne crois pas que ce soit seulement par un vain souci de reconstitution ou d'érudition archéologique ; elle a voulu vous montrer que les meilleurs des auteurs français furent toujours les tributaires des auteurs étrangers. Et mes compatriotes ne m'accuseront certainement point de faire tort à notre génie national si je déclare devant vous que Molière a eu besoin du Théâtre italien comme du Théâtre espagnol pour que son œuvre fut complète, et que Voltaire, auteur tragique, n'eût jamais été lui-même s'il n'avait été directement inspiré par le Théâtre de Shakespeare.

Or, c'est ici, n'est-ce pas ? que nous prenons une très grande leçon qui est exactement conforme aux sentiments qui vous inspirent tous. L'un de vos orateurs déclarait tout à l'heure que l'art n'a pas de frontières. Nous en sommes tous convaincus. Mais n'est-ce point surtout en matière de théâtre que nous avons tous besoin les uns des autres, qu'aucun pays ne peut vivre en vase clos, qu'aucun pays ne peut s'abstraire de ce que produisent les autres Etats ? Vous en êtes la démonstration vivante, et votre banquet d'aujourd'hui, dans ce cadre de Versailles, montre que ce qui était la vérité du XVII^e et du XVIII^e siècle, demeure encore la vérité du temps présent. (*Applaudissements.*)

C'est la pensée qui avait dirigé le grand Gémier, et vous me permettrez de vous dire que si, à cause des différences d'âge, je ne fus jamais, hélas ! de ses amis personnels, j'étais de ces jeunes Parisiens qui ne manquaient jamais une de ses représentations, et je conserve pieusement dans mon bureau personnel un petit buste, de mon ami le sculpteur Descatoire, qui représente exactement Gémier tel qu'il était dans les dernières années de sa vie. Ce grand acteur, et surtout ce grand esprit international, qui connaissait le théâtre sous toutes ses formes, voulait que le théâtre fût le meilleur moyen de rapprocher les peuples. Il s'est attelé à cette tâche, et aujourd'hui, votre cher président, Jules Romains, la continue avec un succès auquel nous sommes tous enchantés d'applaudir. (*Applaudissements.*)

Je ne voudrais point que Jules Romains me reprochât d'effaroucher sa modestie, mais je tiens cependant à dire devant vous, et en particulier devant les gens de théâtre étrangers qui sont venus ici, que Jules Romains représente pour la France et pour le génie universel un de ces cas littéraires les plus sympathiques, les plus intéressants et les plus attachants de tout notre temps. Jules Romains n'est pas seulement un grand auteur dramatique, c'est aussi un incomparable romancier ; et c'est aussi — et n'est-ce pas un titre de plus à votre sympathie ? — un homme qui s'est penché sur les peu-

ples, qui sait lire, dans la vie des peuples, les caractères mêmes qui composent le visage de leurs enfants, puisqu'il nous a rapporté sur l'Allemagne et sur l'Amérique deux maîtres livres qui resteront dans la littérature de notre France contemporaine. (*Applaudissements.*)

Il nous fallait un Jules Romains comme animateur ; il se donne sans compter à cette lourde tâche de président de la Société Universelle du Théâtre. Et je suis convaincu que, pendant de longues années, il sera heureux de continuer son effort et de vous apporter encore sa collaboration. Et la preuve de la sympathie et de la confiance que vous avez en lui, je la trouve dans la constitution de ce Comité International que vous venez de décider, et dont vous avez confié, sur le champ, la présidence à Jules Romains. Il y a donc, entre le président de la Société Universelle du Théâtre et tous les congressistes, une sympathie et une confiance qui sont assez rares pour que je puisse leur rendre un hommage public et éclatant. (*Applaudissements.*)

Mesdames et Messieurs, nous avons tous éprouvé une grande joie à vous accueillir à Paris, à vous montrer nos théâtres, à vous faire toucher du doigt la civilisation même de notre temps, à vous montrer que tout ce qui est écrit à travers le monde sur la France ne correspond nullement à la réalité quotidienne... (*Applaudissements.*)

Nous avons éprouvé un plaisir infini à vous montrer tout ce qu'il y a chez nos écrivains, chez nos auteurs, chez nos peintres et chez nos artistes de foi, d'idéal, de sûreté en soi-même (ce qui est indispensable à l'artiste), et surtout de confiance dans l'avenir. Si j'ai éprouvé, l'an dernier, un fort grand regret personnel à ne pouvoir être des vôtres à Vienne, aujourd'hui mes regrets sont bien diminués, puisque j'ai cette joie qui m'est si chère de vous recevoir et de vous accueillir.

Vous me permettrez de lever mon verre à tous les chefs d'Etat des différentes nations qui sont représentées ici dans ce Congrès. (*Applaudissements.*)

Et je lève mon verre, avec infiniment de confiance, dans ses succès et dans ses résultats, à la Société Universelle du Théâtre et à son président Jules Romains. (*Applaudissements.*)

INAUGURATION DU BUSTE de Firmin GEMIER

AU FOYER DU THEATRE NATIONAL DE L'ODEON

en présence de

MM. Jeanenney, Président du Sénat.

Ed. Herriot, Président de la Chambre des députés.

Jean Zay, ministre de l'Education Nationale.

Huismans, Directeur général des Beaux-Arts.

LE JEUDI 10 JUIN 1938

DISCOURS DE M. PAUL ABRAAM

Directeur de l'Odéon

M. PAUL ABRAAM. — Monsieur le Président, Messieurs les membres du Congrès International du Théâtre, je vous remercie de vous trouver ce soir dans ce Foyer du Théâtre National de l'Odéon et d'avoir ainsi accepté notre invitation.

A vrai dire, cette invitation ne pouvait surprendre. Bien au contraire, on eût été en droit de s'étonner si elle ne s'était pas produite. Comment la pensée ne nous serait-elle pas venue, lors du premier Congrès de la Société Universelle du Théâtre se tenant à Paris après la mort de Firmin Gémier, de nous recueillir quelques instants auprès de lui ?

Une autre raison, d'ailleurs, m'invitait impérieusement à vous accueillir, car j'ai envers votre mouvement une gratitude particulière. C'est, en effet, au cours du premier voyage que fit Gémier en Allemagne, en 1925 — voyage

où est née la Société Universelle du Théâtre et où j'avais l'honneur de l'accompagner — que pendant les longues heures du trajet de chemin de fer, il me proposa de devenir son associé à la Direction de l'Odéon. Il est donc tout naturel qu'ayant été auprès de lui à la naissance de votre Société, aujourd'hui qu'elle est en plein épanouissement je lui exprime devant vous et, hélas ! par-delà la vie, ma reconnaissance.

En vous demandant ce soir d'assister à l'inauguration de son image, j'ai le sentiment que nous sommes tous réunis ici dans une pensée commune et bien sincère d'affection et de regret. En tout cas, ce que je puis affirmer, c'est que tous ceux qui, dans cette Maison, ont été ses collaborateurs — et, par conséquent, ses disciples et ses amis — gardent jalousement la précieuse leçon de son geste et de sa parole. Et quand nous revenons, par voie de reprise, à travailler sur une œuvre à laquelle son génie avait donné la vie, il nous semble, dans le pieux effort qui nous anime, retrouver à l'avant-scène son enseignement aussi vivant que s'il était là.

C'est donc, Monsieur le Président de la Société Universelle du Théâtre, très simplement, comme il l'eût aimé lui-même — car ce grand artiste était, pour tous ceux qui le connaissaient bien, un modeste, et ce grand cœur était timide — que dans cette Maison qui fut sa dernière maison, je fais hommage du buste de votre fondateur, Firmin Gémier.

Et me retournant — j'espérais qu'il fût arrivé, mais il n'est pas encore là — je voudrais dire tout de même à M. le ministre qui va, tout à l'heure, apporter à cette cérémonie une consécration officielle, que nous tenons à l'assurer que, comme par le passé, toute notre Compagnie aura à cœur de se montrer dans l'avenir digne de ces grands animateurs, dont Firmin Gémier a été le plus clairvoyant et le plus aimé.

Comme conclusion de ces phrases, que j'ai voulues très brèves dans l'attente des paroles qui vont être dites, mais qui parlent du cœur, il me suffira de vous lire une dépêche qui, en ses quelques mots dictés par l'émotion et la tendresse, résume admirablement toute l'œuvre de Firmin Gémier. Cette dépêche émane de celle qui fut sa compagne pendant les bons et les mauvais jours. Elle ne peut être ici ce soir ; mais elle est représentée là-bas, tout au fond de la salle, par sa sœur qui partagea avec elle le souci de veiller sur notre grand Patron. Cette dépêche est d'Andrée Mégard. La voici :

« Eloignée de Paris par mon état de santé, ma pensée vous suivra pendant cette soirée d'inauguration du buste de Firmin Gémier et de consécration de la Société Universelle du Théâtre. Merci à vous tous, ses amis étrangers et français, qui soutenez et continuez l'œuvre de propagande et de paix qu'il a créée avec tant d'enthousiasme et de foi. Mon cœur très ému est près de vous tous. Andrée Mégard-Gémier. » (*Applaudissements.*)

M. LE DR KERNER (Allemagne) : (*Traduction résumée.*) — « A toi, Firmin Gémier, à toi grand artiste, noble cœur et grand esprit, comme représentant de la délégation allemande et de tous les acteurs d'Allemagne, je t'adresse un salut fraternel. Nous t'avons connu ; nous t'avons vénéré et nous t'aimons encore, car tu nous a compris... » (*Applaudissements.*)

M. DE VRIES, au nom de la Hollande : (*Traduction.*) — M. Louis de Vries vient de me demander de faire la traduction de son discours. Comme je suis pris à l'improviste, je ne peux pas vous en donner la traduction complète. Néanmoins, je vais essayer de définir ses sentiments devant le buste de Firmin Gémier.

C'est grâce à ce grand artiste que Louis de Vries a fait ses débuts, ici, à Paris, dans des pièces hollandaises de nos grands auteurs dramatiques... C'est lui qui lui a tracé le chemin. C'est lui qui a été comme un exemple lumineux pour lui. C'est lui qui toujours restera devant ses yeux non seulement comme un des plus grands artistes mais comme un homme éminent qui a travaillé non seule-

ment pour la scène mais aussi pour une chose encore plus élevée : pour la Paix universelle. » (*Applaudissements.*)

Mme MARIE FILOTTI, *déléguee de Roumanie*, rend hommage à son tour en commençant ainsi : « Le souvenir de Firmin Gémier est toujours vivant au fond de mon âme, et c'est avec la plus grande émotion que je me trouve devant ce témoignage de sa gloire... »

DISCOURS DE M. MARTINELLI

A FIRMIN GEMIER

Une cérémonie comme celle qui nous réunit en ce foyer où s'abritent tant d'espérances dramatiques, où vivent tant de gloires naissantes, où brillent tant de talents consacrés de tous, ne pouvait se dérouler sans que le président de l'Union des Artistes ne vienne apporter au grand homme de théâtre que fut FIRMIN GEMIER l'hommage reconnaissant des Comédiens de France.

FIRMIN GEMIER, prénom et nom prestigieux pour un acteur...

FIRMIN, prénom plein de modestie et de laisser-aller qui aurait pu désigner une de ces fleurettes un peu pâlottes qui poussent sur ces fortifications parisiennes qui le virent enfant et connurent ses ambitions premières.

GEMIER, nom qui sonne, énergique et viril ; nom court mais qui tinte clair et étonne par sa franchise tant il est incisif et mordant.

Et tous deux évoquent tant de gloire, tant de talent, tant de bonté, tant d'esprit syndicaliste, que nos cœurs se serrent à la pensée qu'ils ne sont plus que des noms.

Aujourd'hui que l'Union s'en est allée vers une destinée autre que celle qu'elle avait acceptée, aujourd'hui qu'elle a rompu en visière avec cette quiétude de grande dame peut-être un peu rigide, que d'aucun prenait pour une torpeur par trop stagnante, et qu'elle s'est lancée bravement, je ne crains pas de le dire, dans le sillon tout frais que venait de lui tracer la Confédération Générale du Travail, avec le secret désir de la voir accourir, il eût été pénible que son président ne s'associât pas à ces amis fidèles et qu'interrogeant du regard ce grand comédien pour qui la vie fut de dur labeur et de luttes incessantes il ne lui demandât pas :

FIRMIN GEMIER, es-tu satisfait de tes comédiens ?

L'orientation plus active, plus directe qui nous fut imposée par une situation tragique et une indifférence regrettable dans le passé est celle que GEMIER avait rêvé et jugeait la seule vraie pour une association d'artistes dont l'esprit de sacrifice est immense et toujours prête à l'enthousiasme pour ce qui est grand, noble et généreux.

Je n'en veux pour preuve que l'article qu'il confia au Bulletin de l'Union, lorsque son cerveau d'apôtre conçut la Société Universelle du Théâtre.

Avec quelle intense émotion j'ai feuilleté fiévreusement ce bulletin de février 1926.

Il y avait écrit de sa main le premier balbutiement de son projet, une profession de foi étonnante de confiance, une ébauche d'une sincérité qui devait forcer l'admiration et que, pourtant, certains considéraient comme une utopie.

Avec cette mystique superbe il écrivait : « La mission du théâtre est d'unir. Il unit les artistes et la foule. Il unit les spectateurs entre eux, il unit l'action et le rêve.

« Qu'il unisse tous les Arts, qu'il soit l'Agent fraternel entre toutes les nations, qu'il soit le premier soldat de la Paix ! »

C'est que FIRMIN GEMIER parlait un langage d'où le mot « haine » était exclu.

Il semblait vouloir demander pardon à la terre des erreurs des hommes, en incitant à aller fouler des sols

étrangers pour y tendre des mains amies, comme a écrit quelque part HENRY BAUR.

En lisant ce qu'il nous avait adressé je le retrouvais tout entier, enthousiaste, illuminé et persuasif, ardent et combatif, toujours sincère et confiant et en fermant les yeux je le revoyais, roulant ses épaules, de cet air nonchalant, un peu désabusé et j'entendais cette voix aux inflexions brisées m'exposer ses projets, de cette articulation impeccable que nous lui connaissions bien.

Je le voyais, d'un mouvement circulaire de son bras, très significatif, appuyer chaque mot de son exposé pour me convaincre, comme si dès le début il ne m'avait pas conquis à ses idées toujours généreuses et nobles.

Je le voyais — hélas ! Messieurs — je suis sorti brutalement de mon rêve, et j'avais, présente, la triste réalité. Je ne devais plus le revoir !

Et, cependant, son œuvre ne pouvait pas disparaître avec lui. Grâce à une poignée d'hommes énergiques et convaincus, elle a survécu, malgré toutes les embûches qu'on avait pu semer comme à plaisir.

Et que Gémier a dû être heureux d'entendre exposer sa grande œuvre qui lui fut si chère, par son président d'aujourd'hui, JULES ROMAINS, dans son lumineux et mirifique discours d'inauguration avec cette limpidité qui lui est propre, avec un talent qui fait regretter d'être obligé d'écrire ou de parler même lorsque l'on croit y avoir quelques droits, fussent-ils aussi modestes que possible.

FIRMIN GEMIER, permettez au président de l'UNION que vous avez honoré du titre d'Ami, d'être le premier à venir s'incliner devant votre image. Permettez-lui de répéter bien haut l'admiration profonde qu'il vous portait, l'affection tendre qu'il vous gardait.

Permettez-lui de vous assurer de la reconnaissance de tous les comédiens.

Dans tous les temps, ils s'associeront autour de ce buste en un pieux pèlerinage pour honorer votre mémoire, car vous restez une des gloires les plus pures de notre profession, vous dont la vie entière fut vouée au théâtre et à l'Art, dont le désir le plus profond était de mettre le théâtre au service de la Réconciliation générale des Peuples, vous qui fûtes, vraiment, le premier Comédien de la Paix.

La parole est donnée à M. André MAUPREY :

Je n'aime pas qu'on me regarde
Ni que l'on semble m'écouter ;
Mes moyens déjà discutés
Y perdent toute sauvegarde.
Alors vers Gémier je me penche
Pour me croire seul avec lui
Et lui parler comme rue Blanche,
Quand nous étions loin de tout bruit.
Dans la douceur d'une nuit blanche,
Aussi fatigués qu'aujourd'hui,
Nous conversions d'une voix blanche.
Tous les deux nous étant enfuis
Pour remonter seuls la rue Blanche.
Gémier, j'ai passé près de vous
Un sixième de l'existence ;
Un sixième, c'est peu pour nous,
Et c'est beaucoup lorsque l'on pense
A ce que sur les droits d'auteurs
Nous laissent en guise de pitance
La largesse des éditeurs.
Ensemble avec ténacité.
Aidés par vos amis fidèles.
On faisait renaitre, l'été,
Le Congrès de l'Universelle.
Vous avez, tel un pèlerin,
Porté votre bonne parole
Et semé tout votre bon grain
Dans mainte grande métropole.
Votre Evangile d'avenir
Vous l'aviez pris comme devise :

Cherchons ce qui peut nous unir,
 Ecartons ce qui nous divise.
 Et vous ajoutiez : « Notre lien
 Ne tient pas dans une harangue,
 C'est du Théâtre qu'il nous vient
 En tout pays, en toute langue. »
 Corneille est compris des Anglais ;
 Shakespeare en France est populaire ;
 Goethe, Schiller et Beaumarchais,
 Ibsen aussi bien que Molière,
 Sont joués dans tout l'univers,
 Et cette gerbe de génie :
 Le Théâtre en prose et en vers,
 C'est le ruban bleu qui la lie.
 L'art fut votre religion,
 La religion qui relie
 Les gens de chaque nation
 Et fait du Monde une Patrie !
 J'en ai fini ! Pardonnez-moi
 D'avoir été si prosodique ;
 C'était pour cacher mon émoi.
 D'en haut, je vous entends, sceptique,
 Dire : « Il parlait plus simplement
 Quand nous remontions la rue Blanche. »
 J'y passe tout seul, à présent.
 Mais vous avez votre revanche
 Et votre regard qui se penche
 Doit voir qu'on mit de rudes coups,
 Que souvent, il ne fut pour nous
 Ni jour de fête, ni dimanche,
 Car nous n'avons plus votre main
 Et vous remplacer, à tout prendre,
 Était un travail de Romains :
 Il a bien voulu le comprendre !
 Mais nous pensons toujours à vous,
 Vos vieux amis et moi qui tremble ;
 Nous vous demandons tous ensemble :
 Patron, es-tu content de nous ?

DISCOURS DE M. H.-R. LENORMAND

Monsieur le Ministre,
 Mon cher Président,
 Mesdames, Messieurs,

Gémier n'a connu, jusqu'à sa mort, que la miraculeuse jeunesse des héros. Il y avait en lui comme une impossibilité de vieillir. Bernard Shaw, à qui l'on parlait un jour des méthodes de rajeunissement à la mode, répondit : « Et moi, figurez-vous, je cherche un médecin qui arriverait à me séniliser. » Aucune aventure, aucune déception, aucune injustice, jamais ne « sénilisèrent » Gémier. Il est resté, jusqu'à la fin, le plus enthousiaste des compagnons. Il portait en lui ces secrets de jouvence qui s'appellent : énergie, inquiétude, curiosité, confiance. La routine, les méthodes de tout repos, la sagesse à la petite semaine l'écœuraient.

Quand la réalité l'ennuyait, il jetait sur elle l'immense draperie de ses rêves et se mettait à les vivre avec une ardeur ingénue. Mais comme il était merveilleusement doué pour l'action, les rêves destinés, dans d'autres cerveaux, à rester d'ambitueuses chimères devenaient avec lui, ou sont devenus après lui, de surprenantes réalités. On ne peut nier que son attente mystique d'un avenir de paix, sa foi dans le pouvoir unificateur de l'art, son messianisme agissant, ont introduit en Europe cette ère internationale du théâtre, à laquelle il nous faut bien croire, puisque nous la vivons.

A une époque où le monde commençait à se fatiguer du réalisme psychologique de notre dramaturgie, de ses traditions analytiques, de ses thèmes strictement passionnels, Gémier a lutté pour l'affirmation de nouvelles valeurs théâtrales. Sur cette scène de l'Odéon, seul ou avec Paul Abram, en Amérique et dans presque tous les pays d'Europe, il a combattu, avec un entêtement, un

désintéressement d'apôtre, pour la gloire de l'école dramatique française moderne.

Gémier qui pouvait, comme tant d'autres illustres comédiens, se satisfaire de ses lauriers, a consacré vingt ans de ses forces et de son génie au triomphe des idées et des œuvres qu'il aimait.

Je n'oublierai jamais que, dès 1914 et sans autre raison que le goût qu'il avait pour les pièces d'un débutant pauvre et sans crédit, il m'a obstinément aidé à sortir des ténèbres. Il n'a jamais trahi ce qui avait une fois touché son cœur d'artiste.

Son travail à l'avant-scène — et beaucoup de ceux qui m'écoutent le savent, — c'était une féerie heureuse, une espèce d'opération magique, pleine de surprises, de découvertes, au cours de laquelle on le voyait modeler des êtres vivants, leur insuffler cette seconde vie qui est celle du théâtre, distribuer la souffrance, la haine, la joie, dans un amour et une connaissance passionnés de tous les secrets humains.

Ceux qui n'ont pas, soit comme comédiens, soit comme auteurs, été les témoins de cette création dramatique, insouciant en apparence, mais où palpitait en réalité un furieux amour de la vie, n'auront pas tout connu des possibilités de leur art.

Et ceux qui ont assisté à cette naissance d'une œuvre ou d'un personnage, savent bien qu'avec Gémier, quelque chose d'irremplaçable a disparu — un trésor mystérieux, impossible à définir ou seulement à nommer.

Ce ne sont pas les paroles qui mettent les morts à leur place. C'est, en nos consciences, la déchirante certitude d'une absence — une absence plus douloureuse que celle d'un être, la résorption d'une force de la nature, la disparition d'un climat artistique, à la fois plein de douceur, de tragique et de bonté.

Gémier nous laisse heureusement une innombrable postérité : ces générations de comédiens formés et marqués par lui — et notre cher Gaston Batz, qu'il a découvert.

Aussi longtemps que chacun d'eux pourra exercer sa profession, aussi longtemps que nous ferons notre devoir, à la Société Universelle du Théâtre, Gémier ne nous aura pas tout à fait abandonnés. (Applaudissements.)

DISCOURS DE M. PAUL-BONCOUR

M. PAUL-BONCOUR — En venant au Théâtre, je n'avais pas consulté le programme. Quelle est ma surprise d'être obligé de jouer mon rôle !

Amis de Gémier ?... Oh ! certes !... Je crois qu'ici ses amis sont nombreux : ils y sont tous, ses compagnons de lutte, ses amis personnels, ses disciples. Par conséquent, c'est la foi collective de toute cette réunion qui a seule qualité pour parler au nom de l'amitié, ce mot qui, certainement, a été une des caractéristiques de la vie de Gémier.

Je pense donc que c'est le Directeur de ce Théâtre qui a fait inscrire mon nom, car lui seul avait qualité pour le faire sans m'avoir consulté. Je suppose que s'il l'a fait, c'est parce que la cérémonie de ce soir se rattache à une conversation récente que nous avons eue ensemble et qui a non pas, certes, fait naître dans son amitié très sûre un projet depuis longtemps conçu mais qui en a fixé la date précisément avec la coïncidence de la réunion de cette Société Universelle du Théâtre, à laquelle Firmin Gémier s'était donné tout entier et dont on peut bien dire qu'elle était le point de rencontre de toute sa carrière artistique, de sa passion pour le Théâtre et de ce prosélytisme social dont il l'accompagnait. Il aimait à la fois le Théâtre et la fraternité des peuples, et la Paix, comme on le disait tout à l'heure. Et c'est certainement le lieu de rencontre de tout ce à quoi il a travaillé qu'il a aimé dans la vie.

C'est la seule raison, je pense, de cette invitation que vous m'avez faite de prendre la parole : c'est l'idée que nous avons eue, tous les deux, mon cher Abram, d'inau-

gurer le buste de Gémier au moment même où se réunissait cette Société qu'il a fondée.

J'ajoute cependant qu'un autre sentiment m'étreint au moment où vous m'avez demandé de dire quelques mots devant le buste de Gémier. Sa gloire, on peut le dire, a rayonné sur tant de théâtres que n'étaient pas seulement les siens ceux qu'il a dirigés. Son buste, on pourrait le multiplier à l'instar de beaucoup de statues de grands hommes — ou soi-disant tels — que réclament beaucoup de villes et beaucoup de provinces.

Mais, vraiment, sa place est surtout à l'Odéon, et pas seulement parce qu'avant même de le diriger, il a, dans la *Rabouilleuse*, aux côtés d'une autre grande artiste — que nous regrettons de ne pas voir parmi nous ce soir et, vers laquelle, j'en suis sûr, s'en vont d'une façon très émue les sentiments de beaucoup de cœurs de ceux qui sont ici — il a campé un personnage auquel il a attaché sa marque autant que les plus grands auteurs ont pu l'attacher à tel ou tel rôle ; non pas seulement aussi parce qu'il a consacré à cette Maison les dernières années de son activité théâtrale, en tout cas les dernières années de son activité directoriale ; mais bien plus encore parce que, comme le disait tout à l'heure en des termes si élégants Lenormand, ce qui a caractérisé Gémier, c'est son éternelle jeunesse, c'est son dynamisme — comme on dit maintenant — poussé jusqu'aux années ultimes de sa vie, c'est cette jeunesse impénitente.

Où donc pouvait-il être mieux qu'à l'Odéon ? L'Odéon, c'est la maison de la jeunesse par excellence. Au rez-de-chaussée, c'est la librairie, les livres qu'on consulte pour n'avoir pas à les acheter — du moins, cela se passait comme cela dans mon temps. Au premier étage, c'est le théâtre d'une jeune troupe qui commente tous les soirs les vers du *Cid*. Nous en avons encore eu une preuve pendant la belle représentation à laquelle nous avons assisté. C'est les souvenirs de jeunesse qui l'ont peuplée.

Ce Foyer de l'Odéon où nous sommes, ce petit Foyer que l'on trouve d'autant plus petit qu'il est plus plein des amis de Gémier ce soir, notre jeunesse s'y est proménée en rencontrant de grands artistes qui nous émouvaient d'autant plus que, même partis pour d'autres destinées, c'étaient les portraits de leur jeunesse qui demeuraient là. Nous voyons des noms : Monrose ; Mme Dotval, à qui nous avons la reconnaissance infinie d'avoir tant fait souffrir Vigny, car cela nous a valu *les Destinées* ; Mounet-Sully... Sarah Bernhardt a même voulu y faire une saison.

Gémier est là désormais sous deux apparences : en Philippe Brideau, dans ce rôle à qui il a donné sa marque définitive. Et ce buste, auquel, je pense, dans la familiarité de vos répétitions, peut-être qu'un jour quelque jeune pensionnaire, pressée, accrochera son chapeau ; rien ne sera plus agréable, certainement, à Gémier.

Alors, l'atmosphère y est ! Nos cœurs y sont. L'amitié, vraiment, est représentée ici. Je ne veux rien ajouter de plus. (*Applaudissements.*)

Avant de donner la parole à M. Jean ZAY, ministre de l'Education Nationale, M. Jules ROMAINS s'excuse de ne prononcer que quelques mots, « Mais, dit-il, j'ai tenu à laisser ce soir la parole à d'autres qu'on avait moins entendus que moi, ces jours derniers et qui avaient plus de titres à parler de Firmin Gémier, le fondateur de notre belle Société Universelle du Théâtre ». (*Applaudissements.*)

DISCOURS DE M. JEAN ZAY

Ministre de l'Education Nationale

M. Jean ZAY. — Monsieur le Président, Mesdames, Messieurs, j'associe avec émotion le Gouvernement à l'émouvante commémoration qui nous rassemble devant ce buste si simple et si évocateur.

Après les paroles que vous venez d'entendre et dans lesquelles se retrouvaient à la fois la fidélité des an-

ciennes amitiés et l'autorité de ses continuateurs, vous n'attendez pas de moi un discours.

Comment ne soulignerais-je pas, cependant, qu'un tel rendez-vous est la conclusion la meilleure et la plus douce qui puisse être donnée à ce X^e Congrès de la Société Universelle du Théâtre, que Paris a été si heureux d'accueillir et qui a revêtu un si grand et si vif éclat ?

Les charges d'une fonction que les temps présents aggravent singulièrement ne m'ont pas permis de suivre comme je l'aurais souhaité tous les travaux de votre Congrès. J'ai puisé un regret particulier de ces empêchements dans le souvenir que j'avais gardé des journées de fièvre et dans l'occasion qui m'aurait été offerte de retrouver ici les représentants les plus illustres de ce que le Théâtre contemporain compte au delà de nos frontières. Mais, du moins, j'aurai pu associer notre Gouvernement et à la séance d'ouverture du Congrès, qui s'est déroulée sous la haute présidence de M. le Président de la République, et à ce rendez-vous qui le termine et auquel la présence de M. le Président Jeanneney, de M. le Président Edouard Herriot et de M. le Président Paul Boncour apporte la valeur d'un témoignage si impressionnant et si autorisé.

Comment ne vous rassembleriez-vous avec une particulière émotion sous le signe d'une si grande et si noble mémoire ? Comment un gouvernement fidèle à ses origines populaires et à la tradition même de Firmin Gémier, qui a essayé à son tour et à sa place d'obtenir un certain nombre de réformes artistiques ou intellectuelles auxquelles il était par avance attaché et pour lesquelles il avait été si souvent un initiateur, ne serait-il pas aujourd'hui présent ?

Comment ne pas rappeler dans cette Maison, comme le faisait tout à l'heure avec tant d'émotion M. le Président Paul-Boncour le souvenir des efforts magnifiques de Firmin Gémier, qu'il a accomplis entre février 1922 et décembre 1925, date à laquelle Paul Abram devint son co-directeur ?

Cher monsieur Paul Abram, vous avez eu l'insigne honneur de collaborer avec Gémier ; vous avez hérité de lui vos qualités de prestigieux animateur et vous avez su bien souvent — cette fois-ci encore — nous dire en termes émus tout ce que nous lui devons : ce que certains d'entre nous n'ont appris que par des témoignages comme ceux qui se sont exprimés tout à l'heure, mais qui essaient de ressusciter tout ce qu'il y a eu de grand, de noble, de dévoué et de passionné autour de sa personne et de son œuvre, cette œuvre de l'homme qui, supprimant la rampe et unissant le plateau à l'orchestre, a su mêler étroitement le public à l'action dramatique et retrouver le grand style religieux du théâtre grec et du théâtre du moyen âge.

Cette œuvre ne serait pas complète et ne serait qu'une date historique, et qu'une sorte de grande fantaisie artistique, si nous ne la reprenions aujourd'hui pour en tirer toutes les conséquences esthétiques et sociales qu'elle comporte.

J'ai trouvé, pour ma part, dans les travaux de votre Congrès, dans les textes que vous avez votés, bien des enseignements précieux auxquels je m'efforcerai de donner leur conclusion et leur traduction réelle : Construction de théâtres populaires, qui donneront enfin au pays une activité si nécessaire et socialement si bienfaisante à l'heure où des réformes de générosité humaine entraînent la nécessité d'employer les loisirs du peuple ;

Création de ces théâtres ambulants, qui pourraient apporter au drame de nos théâtres de province une solution si longtemps cherchée ;

Convention universelle du producteur, qui m'oblige à me souvenir d'un projet en ce moment devant le Parlement et pour lequel je puis espérer de rapides et prochains débats ;

Rapports du théâtre et de la radiodiffusion, que vous avez étudiés dans ces journées qui nous ont fait penser à cette grande politique artistique qui supposera la collaboration de tous les éléments dans la vie du pays.

Dans le choix même de tant de questions, dont quelques-unes devenues des révélations modernes ne pouvaient être prévues par Firmin Gémier, c'est cependant son esprit que vous avez honoré le mieux en travaillant en communion avec lui. Caractère international de votre action et de la sienne, sentiment perpétuel du collectif, ces nobles traits se sont retrouvés dans un Congrès qui a honoré notre pays en même temps qu'il honorait les nations qui se sont rassemblées autour de lui dans cette circonstance.

C'est pour moi un devoir, et un devoir agréable, de dire la gratitude du Gouvernement aux hommes auxquels est dû l'éclat de ce Congrès en les nommant : à notre cher Jules Romains, qui honore notre pays — et nous lui en disons notre gratitude — en prenant place à la tête de ce Comité International... (*Applaudissements.*) Martinnelli, président de l'Union des Artistes, si constamment dévoué à ses camarades et à leurs intérêts ; Paul Abram, et le secrétaire général de la Société Universelle du Théâtre, André Mauprey, qui a apporté tout à l'heure avec tant de juste émotion un témoignage et un souvenir.

Enfin, je voudrais dire à tous ceux qui, à des titres divers, sont venus de tous les points de ce monde du théâtre, si émouvant et si noble par la fidélité de son amitié, par la simplicité de son souvenir, notre gratitude de les voir rassemblés dans une circonstance comme celle-ci. Vous comprendrez que je salue particulièrement les délégués de ces pays étrangers qui emporteront, nous l'espérons, de la France l'image de notre grande nation attachée à la paix et aux intérêts de l'Art et de la Pensée, et qui nous ont montré, en affectueuse et étroite collaboration avec vous, que le Théâtre demeure fidèle à sa grande mission de rapprochement spirituel entre les peuples.

C'est aux espoirs que contient cette mission, aux vastes et grands espoirs qu'elle comporte, que je voudrais adresser, devant le buste de Firmin Gémier, un message de confiance et de réconfort. La mémoire que nous célébrons ici les uns et les autres nous laisse un grand exemple. A cet exemple, chacun d'entre nous s'efforcera de demeurer fidèle. Et le Gouvernement ne se propose pas d'autre satisfaction et d'autre but que d'aider, dans toute la mesure des moyens qui lui sont permis. (*Applaudissements.*)

RAPPORTS DEPOSES AU SECRETARIAT DURING LE CONGRES ET NE FIGURANT PAS DANS LE COMPTE RENDU DES SEANCES.

LE THEATRE BRÉSILIEN

par M. Paul Pedroza,
délégué officiel du Brésil.

Le Brésil est né en 1500 et le théâtre y a commencé, pour ainsi dire, dès les premières années de la colonisation.

En effet, les Jésuites, avec cette immense perception de l'humanité qu'ils ont toujours eue, ont compris le rôle que le théâtre pouvait jouer pour la catéchisation des indigènes. Nous savons que le Père Anchieta écrivit, vers 1570, des *Mystères* naïfs, adaptés à la mentalité des indigènes, où intervenaient les dieux de la forêt, — premier signe de la nationalité. — *Le Mystère de la Passion* a été joué plus tard par la Tribu Guarany. Voici quelque chose d'une forte saveur et dont le pittoresque devait être extraordinaire. La mise en scène agit sur la foule, qu'elle soit civilisée ou non, toujours d'une façon définitive. Nous y trouvons l'explication des splendeurs de la royauté, des religions et des dictatures.

Le 20 janvier 1584, pour la première fois à Rio-de-Janeiro, dix-sept ans après sa fondation, par Estacio de Sá, on a joué le Martyr de Saint-Sébastien. La description en a été faite par le jésuite Fernan Cardim, chroniqueur subtil qui peut être considéré ainsi comme notre premier critique. Il nous raconte le spectacle en plein air, en face de l'église de la Miséricorde, devant la foule qui pleurait à chaudes larmes. Tout cela, cependant, se perd un peu dans l'ombre douce de la tradition.

Le premier vrai théâtre de Rio fut la *Maison de l'Opéra*, construite en 1767. Quant à la première troupe brésilienne, jouant pour la première fois un drame brésilien, cela n'est arrivé qu'en 1838, quand le génial acteur João Caetano dos Santos joua le drame *Antonio José* de Gonçalves Magalhães à la tête de sa troupe. Tout un brillant entourage d'auteurs s'agita bientôt autour de João Caetano qu'ils avaient pour interprète suprême. Un nom s'impose : celui de Martins Penna (1815-1848) considéré comme le fondateur de la littérature théâtrale brésilienne. Certaines de ses pièces ont une saveur, encore aujourd'hui, toute spéciale. Il mettait en scène ce qu'il voyait autour de lui. Son œuvre est un livre d'images qui nous retrace la société brésilienne pendant presque un quart de siècle. Sous l'apparente naïveté des scènes d'un fort coloris, perce l'intention sociale. Martins Penna a été le caricaturiste de son époque avec la verve d'un Gavarni. Des noms glorieux comme ceux de José d'Alencar, Manoel de Macedo, et bien d'autres qui ont laissé plus de traces dans le roman que dans le théâtre, brillent à cette aurore de notre théâtre.

C'est peut-être le cas de Gonçalves Dias (1823-1864), ce magnifique poète — qui est beaucoup moins connu comme auteur dramatique — dont les vers retracent souvent l'épopée de l'Indien dans ses gestes héroïques et dans son amour de la terre. Cependant, dans quelques-unes de ses pièces, comme dans *Léonor de Mendonça*, il se révèle un auteur tragique superbe.

Ainsi, au XVI^e siècle, le théâtre s'initie chez nous sous la forme de *Mystères* écrits par les Jésuites ; au XVII^e siècle, il commence à prendre forme littéraire avec Salvador de Musquita, Gonçalo Ravasco, et quelques autres, cités par le grand Sylvio Romero, pour arriver à la comédie et à la tragi-comédie au XVIII^e siècle, avec Antonio Jacé, le poète satirique dont l'Inquisition a châtié l'audace et qui a inspiré à Gonçalves Magalhães son drame dont nous fêterons le centenaire l'année prochaine. Déjà, le 2 décembre 1933, un premier centenaire, celui de la fondation du théâtre brésilien, a été célébré à Rio au cours d'une soirée de gala où furent jouées deux pièces. L'une, dont je suis l'auteur, a comme sujet, la vie du génial João Caetano ; l'autre, dont le titre est *La mort et la vie*, a pour auteur Benjamin de Lima, dont nous parlerons tout à l'heure. C'est, en effet, le 2 décembre 1833 que João Caetano dos Santos a, pour la première fois, joué avec sa troupe composée d'acteurs brésiliens. Ma pièce a eu comme principal interprète João Barbosa, acteur magnifique qui avait comme un culte pour la mémoire du génial João Caetano. Je répète ce mot (il n'est pas exagéré) : João Caetano a été vraiment un génie. Sans grande culture, d'abord, cet extraordinaire acteur est arrivé au plus haut sommet de la gloire par son seul effort. Il avait le don, cette force mystérieuse qui permet de vaincre tous les obstacles. Quand il a joué pour la première fois, tout jeune encore, dans une troupe portugaise à Rio, on lui a donné un tout petit rôle. Son succès a été si grand que ses confrères jaloux ont tout fait pour le mettre à la porte. Mais on ne peut pas arrêter la marche du soleil... et João Caetano a poursuivi sa carrière. Il a joué des pièces de Martins Penna, de Magalhães, de tant d'autres auteurs brésiliens de la moitié du siècle dernier qui se sont fait connaître et ont

pu travailler pour la création du théâtre brésilien, parce qu'ils avaient ce merveilleux instrument : le génie de João Caetano. Il a joué dans son théâtre de S. Pedro de Alcantaria à Rio une pièce de Jacques Arago, l'auteur français, frère de l'astronome célèbre. Cette pièce s'appelait *L'Eclat de Rire*. Jacques Arago était déjà aveugle quand il entendit João Caetano jouer sa pièce. Quand arriva le passage où le héros devient fou, et fait entendre sur la scène cet éclat de rire que João Caetano avait été étudier chez les fous et qui faisait trembler ses amis pour ses cordes vocales, secouant d'un épouvantable frisson les nerfs des spectateurs, Arago se leva dans sa loge en criant : « C'est ça ! C'est ça ! ».

L'auteur et l'acteur se lièrent d'une grande amitié, et Jacques Arago, selon certaines biographies, est mort quelques années plus tard à Rio dans les bras de João Caetano qui a, de plus, procuré à la fille de l'auteur de *L'Eclat de Rire* les moyens de retourner en France. João Caetano, le Talma brésilien, né en 1808, est mort en 1863.

Après lui, il faut citer, au moins, son élève, le célèbre acteur comique Correia Vasques, mort en 1892, et qui a joui d'une immense popularité.

Vers 1906, nous avons pu voir ce grand miracle humain : la transfiguration de Rio. La ville a tout à coup perdu son apparence encore coloniale pour devenir presque ce qu'elle est aujourd'hui. Le magicien s'appelait Pereira Passos, préfet de Rio-de-Janeiro. Le théâtre a suivi cette évolution.

Arthur Azazedo, un grand sincère, un homme qui croyait comme nous tous à l'avenir du théâtre et qui avait eu de grands succès comme auteur dramatique, a travaillé fortement, aidé par un groupe d'amis enthousiastes, pour qu'à la plus belle place de l'Avenue Centrale s'élevât ce magnifique Théâtre Municipal que quelques-uns d'entre vous connaissez peut-être. Ce théâtre a été inauguré le 14 juillet 1909. Hélas ! Arthur Azazedo était mort depuis quelques mois.

La grande actrice Réjane a été la première artiste étrangère qui joua avec sa troupe, le jour suivant l'inauguration. Mais le rêve s'était réalisé d'une façon trop grandiose. Ce théâtre est plus apte à accueillir l'opéra que la comédie ou le drame, surtout la comédie moderne qui demande une communion plus étroite entre le public et les acteurs, une intimité intellectuelle presque impossible à établir dans les grandes salles.

Puisque j'ai cité le nom de Arthur Azazedo, il faut citer au moins une de ses œuvres, qui est jouée aujourd'hui encore avec succès : *La Dot*. Arthur Azazedo n'était pas un auteur tenté par le tragique de la vie. Humoriste charmant, comme il l'a démontré d'une façon presque quotidienne dans les chroniques et les contes publiés par la presse de l'époque, quand il s'attaquait à des sujets auxquels le drame pouvait donner une vibration plus grande, il le faisait d'une façon contenue, presque avec pudeur. *La Dot* est la simple histoire d'un ménage dont le bonheur est détruit par l'argent. La femme, capricieuse, comme un enfant trop aimé, est toujours prête à jeter dans les discussions conjugales cet argument suprême : sa dot ! Pour ses plus folles dépenses, pour ses plus ruineuses fantaisies, elle trouve toujours cette excuse, avec ce qu'on pouvait appeler à ce moment-là l'inconscience féminine. Je dis, à ce moment-là, car les femmes sont devenues très conscientes, trop conscientes, peut-être... Mais comme Arthur Azazedo était un homme très bon, tout finit par s'arranger, et le ménage devient plus uni qu'avant.

Un personnage de cette comédie aimable a été traité de main de maître : c'est le vieux nègre, serviteur fidèle du jeune mari qui a gardé une âme d'esclave avec la fidélité d'un bon gros chien. Il a l'instinct des blessures délicates et, sans avoir l'air d'y toucher, il sait poser sur l'âme douloureuse de son maître des mots très doux

et des vieilles chansons enfantines, comme les sorciers de sa race originaire fabriquaient des baumes avec des plantes pour endormir la souffrance...

En 1908, à l'Exposition Nationale de Rio de Janeiro, le théâtre n'a pas été oublié. Coelho Netto, un de nos plus grands écrivains, membre de l'Académie Brésilienne des Lettres et qui a mérité, dans un concours où ont pris part presque tous nos écrivains, le titre de Prince des Prosateurs brésiliens, en a été l'un des animateurs. C'est aussi à lui, à sa ténacité que nous devons la création de l'Ecole Dramatique Municipale de Rio dont il a été le directeur et qui a compté dès le début avec la collaboration précieuse de quelques hommes de théâtre de grande valeur comme Eduardo Vieira, acteur et metteur en scène, et quelques autres comme Pedro Werneck, le dévouement même.

Goelho Netto (1864-1934) avait comme caractéristique de son œuvre une extraordinaire richesse verbale au service d'une magnifique imagination. Cette richesse verbale fait peut-être, jusqu'à un certain point, que son théâtre, quand il est repris aujourd'hui sur nos scènes, n'ait pas ce cachet moderne, c'est-à-dire cette simplicité d'expression, pierre de touche des œuvres contemporaines à succès que quelques auteurs portent quelque fois jusqu'à l'exagération et jusqu'au vulgaire. Le caractère de la simplicité, cette justesse du mot dépouillé de tout ornement inutile, ce que j'appellerais le style-maillot, car la phrase est collée à l'idée, est le résultat de la modification profonde sociale qui s'opère dans le monde. L'époque où de grandes robes de soie s'agitaient dans des frou-frous désordonnés et où les hommes portaient des dentelles et des perruques, est loin. En ce temps-là, les phrases portaient aussi des jabots et des vertugadins. Tout cela a disparu. Le style est devenu un ouvrier ; les mots se sont syndicalisés pour se défendre. Coelho Netto a traversé, jeune encore, la période de la propagande républicaine au Brésil. Il a pris part à des manifestations où des orateurs ardents comme José do Patrocínio, Quitino Bocayuva, et tant d'autres, prononçaient des discours enflammés. Cette flamme s'est propagée à la plume du grand écrivain. Il travaillait la phrase comme un ciseleur et faisait resurgir dans une auréole d'inspiration les vieux mots disparus depuis longtemps ou tombés dans l'oubli. Il était vraiment homme de théâtre car, obsédé par la splendeur du verbe, il en savait faire quelquefois le sacrifice suprême. Dans quelques-unes de ses pièces il est simple, presque familier. Ne lui faisons pas un grief de ce qui constitue un de ses plus grands titres de gloire. Coelho Netto est et restera toujours comme un des plus grands écrivains brésiliens, celui dont la renommée a largement dépassé les frontières de sa patrie.

Le Théâtre Municipal a, depuis, accueilli d'autres manifestations d'art théâtral brésilien des plus significatives et aussi des troupes étrangères. Le théâtre français y a souvent brillé. Les noms de Lucien Guitry, Marthe Régnier, Germaine Dermoz, Vera Sergine, Harry Baur, Henri Rollan, Signoret, tant d'autres, nous sont devenus familiers. Je fais des vœux pour que la France n'oublie jamais la portée de ces tournées portant loin le flambeau de l'art français.

Quelques-unes des saisons brésiliennes de comédie et de drame ont eu le cachet officiel. L'une des plus significatives a été dirigée et animée par Eduardo Victorino. Deux noms s'imposent : Gomes Cardim et Italia Fausta. Lui, directeur, animé d'un grand amour pour le théâtre ; elle, actrice douée d'une superbe force tragique. Vers 1914, ils nous ont révélé un auteur de grand talent, Renato Vianna. Ces expériences sont restées simplement comme des exemples de ce qu'on pourrait faire. Les initiatives privées continuèrent. Déjà la grande catastrophe mondiale de 1914 pointait à l'horizon. Il manquait au Brésil à ce moment-là un acteur, l'inter-

prête sachant dominer les spectateurs et pouvant être pour les auteurs l'instrument indispensable de succès. Et voilà qu'un nom qui avait déjà retenti à plusieurs reprises, s'affirma définitivement comme l'acteur aimé des foules : Leopoldo Fróes. Il jouait des pièces de Martins Penna, França Junior, et aussi de plusieurs auteurs contemporains. Les spectateurs étaient conquis par ses dons de naturel, de gaieté communicative, par sa force dramatique aussi, car Leopoldo Fróes a joué même des pièces du répertoire du Grand-Guignol, comme *Le Baiser dans les Ténèbres*, d'André de Lorde, un de ses plus grands succès. Acteur gentleman, docteur en droit, appartenant à la meilleure société, Leopoldo Fróes s'est donné au théâtre entièrement et, par critique. L'ambiance de la vie qu'on mène encore aujourd'hui dans certaines villes de province et dans la campagne au Brésil est infiniment observée. On sent que l'auteur a dessiné son tableau d'après nature. Les mots d'esprit, quelques-uns assez acerbes, traversent les dialogues, et les passages où le sentiment domine émeuvent par le charme naïf qui est comme le parfum des Fleurs de l'Ombre, c'est-à-dire des vies qui brillent d'une lueur de veilleuse dans la grise douceur provinciale... Leopoldo Fróes avait dans ce rôle un succès toujours renouvelé. Claudio de Souza, depuis membre de l'Académie Brésilienne et actuellement président du P.E.N. Club du Brésil, a connu de nouveaux triomphes, non seulement au théâtre où il a abordé des thèmes d'une dramatique violence, mais aussi dans le roman ; son nom restera cependant pour toujours lié au souvenir de la pièce dont je viens de vous parler et qui a marqué une époque.

Leopoldo Fróes a joué plusieurs auteurs brésiliens. Les noms de Viriato Corrêa et Abbadie Faria Rosa ont, entre autres, signé des pièces à grand succès. Nous ne pouvons pas citer le nom de Faria Rosa sans nous souvenir qu'il a été pendant un grand nombre d'années le président de la Société Brésilienne d'Auteurs Dramatiques et que c'est sous son habile et ferme direction que cette société a pris une forme vraiment utile dans son organisation matérielle. Les auteurs étrangers souvent joués à Rio la connaissent fort bien. Nous n'avons pas au Brésil pour les droits d'auteur le pourcentage établi, par exemple, en France. Un droit fixe est réservé à l'auteur pour chaque représentation de son œuvre. Ceci a du bon et du mauvais, comme toutes les choses humaines. Une pièce qui fait des salles combles enrichit le directeur, mais n'enrichit pas l'auteur. Une pièce qui pendant quelque temps ferait le vide dans le théâtre pourrait peut-être ruiner un directeur obstiné, mais l'auteur ne manquerait pas de recevoir son droit fixe. Cependant, la bonne logique impose le pourcentage et nous travaillons pour que la logique soit victorieuse. Il est intéressant de citer le chiffre des droits d'auteurs recouverts par la Société Brésilienne d'Auteurs Dramatiques : à son dernier bilan, ce chiffre n'est pas loin de deux millions de francs français. L'actuel président de notre Société est Carlos Rittencourt, auteur doué d'une grande verve satirique.

La critique théâtrale brésilienne est représentée au *Jornal do Commercio*, le doyen de nos journaux, par le doyen de nos critiques, João Luzo, dont l'autorité est indiscutable. Mario Nunes, au *Jornal do Brasil*, a voué sa vie à la cause du bon théâtre et bien des victoires lui sont dues, Mario Domingues à Rio, Mazart Firmeza à S. Paulo, bien d'autres dont les noms ont également le droit d'être cités, se battent du bon côté. Alberto de Gueiroz n'est pas seulement critique : c'est aussi un traducteur qui ne trahit jamais ses auteurs.

Le théâtre a, chez nous, connu des triomphes. La Maison des Artistes, création de Leopoldo Fróes, et dont le président est aujourd'hui Alvaro Pires, assure aux vieux acteurs une vieillesse tranquille, avant que

le rideau tombe pour toujours... L'Académie Brésilienne des Lettres a créé des prix pour des pièces inédites, ainsi que l'Association des Artistes Brésiliens. Celle-ci a inauguré cette année ses concours, sous la haute direction de Tasso da Silveira. Le premier prix a été attribué à la belle pièce « *L'Avion D.X.333* », de Carlos Piza, jeune écrivain que la mort nous a pris, quand il y avait tout à espérer de son talent. Le périodique *Bellas-Artes*, créé par le seul effort d'un peintre de valeur, Quirino Campofiorito, nous rend souvent compte de ces réalisations.

Mais reprenons l'ordre chronologique...

En 1922, pour le Centenaire de l'Indépendance brésilienne, la Municipalité de Rio a renouvelé l'effort de 1908. La première Exposition Universelle a eu lieu à Rio de Janeiro avec un grand succès ; et dans le Théâtre San Pedro de Alcantara, aujourd'hui Théâtre João Caetano, eut lieu une saison théâtrale officielle dont les pièces ont été élues par concours. L'auteur de la première pièce jouée était une femme : Ruth Leite Ribeiro, dont l'œuvre, malgré qu'elle fût d'une débutante, recelait de grandes qualités. Son titre était *E a vida continuou...* (*Et la vie recommença*). L'une des pièces choisies fut « *Triste Vie* », de Mario de Barros Vasconcello, auteur dramatique et diplomate, qui possède des dons de subtile observation que la diplomatie a encore épurés.

D'autres auteurs y furent joués pour la première fois. Benjamin Lima, dont l'œuvre a une certaine parenté avec celle de François de Curel, tout en gardant une blierai jamais le spectacle de cette foule vibrante et *Bourreau*). Moi-même, j'ai eu le plaisir de voir ma pièce *Céçes ao Sol* (*Les aveugles au soleil*) non seulement jouée pendant sa carrière normale, mais aussi le 7 septembre, date de l'Indépendance Brésilienne, dans une soirée de gala offerte au peuple par le Préfet de Rio, M. Carlos Sampaio, à l'exemple de ce qu'on fait à Paris le 14 Juillet dans les théâtres subventionnés. Je pourrais vivre un siècle (je ne l'espère pas...) que je n'oublierais jamais le spectacle de cette foule vibrante et joyeuse, de toute la joie qui était en l'air dans la vibration de la date nationale. Chaque mot portait. Des nuances qui passaient inaperçues dans les salles d'élite rebondissaient sur cette multitude de spectateurs comme sur une matière saine et pleine de vibrations. J'ai souvent pensé que les gouvernements devraient faire en sorte que dans toutes les villes eussent lieu, à des intervalles réguliers, des spectacles entièrement gratuits. Ceci pourrait être objet de discussion non seulement dans ces Congrès, mais dans les Parlements. Ainsi se créerait une conscience collective des spectateurs qui aiderait fortement le théâtre. Je sais bien que dans quelques pays cette idée est déjà réalisée ; mais il faut qu'elle le soit dans toutes les nations, car le théâtre est le plus sûr moyen que nous avons de communiquer avec la foule et d'agir sur elle.

Il faut parler ici du nom d'un acteur qui est actuellement le détenteur de la faveur du public brésilien. C'est Procopio Ferreira qui a justement débuté en l'année 1922 dans une pièce de Viriato Corrêa et qui a fait un chemin d'une extraordinaire envolée. Vous le connaissez peut-être, car il n'y a pas bien longtemps il a été à Lisbonne, où il a joué un de ses plus grands succès : *Que Dieu vous le rende*, la pièce de Joracy Camargo, un auteur dont je vous parlerai plus loin (car sans cela cette note serait vraiment trop incomplète). *Que Dieu vous le rende* (dont le titre en brésilien est *Deus lhe pague*) a été adaptée par notre Ambassadeur à Paris, M. Luis de Souza Dantas, ce diplomate doublé d'un homme de lettres, le plus Parisien des Brésiliens, comme on l'appelle et que Paris et Rio se disputent un peu. Espérons voir jouer bientôt cette traduction. Son créateur a été Procopio Ferreira et il y a connu un de

ses plus grands triomphes. Procopio a commencé sa carrière en jouant des rôles comiques. Il y a trouvé la renommée et la fortune. Quelques-uns lui ont fait tort de ce répertoire comme, du reste, à propos de Leopoldo Froes on avait porté les mêmes accusations. Certaines critiques appellent dédaigneusement le théâtre purement comique : théâtre bon pour la digestion... Il est certain qu'il ne faut jamais descendre au vulgaire. Mais si parfois dans nos théâtres, comme dans tous les théâtres du monde, certaines pièces font venir aux lèvres du public un rire trop facile, nous ne devons jamais oublier que le rire est le propre de l'homme, comme le disait Rabelais, ce prêtre du rire. Rabelais riait comme les dieux seuls savent rire. Son rire était homérique et c'est pour cela qu'il a roulé à travers les siècles, rebondissant sur les révolutions et sur toutes les crises morales de l'humanité. Il y a eu un moment de pruderie universelle où le rire était indécent. Emile Faguet s'est demandé un jour : « Pourquoi rions-nous ? » Il a tout de suite ajouté, en fronçant le sourcil : « Ne riez pas, c'est grave... » Hélas ! en ce moment le monde ne sait plus rire : il ne sait que pleurer. Ne disons pas donc trop de mal des acteurs et des auteurs qui nous font rire... Procopio Ferreira a prouvé qu'il peut, quand il veut, atteindre les hauts parages de l'art dramatique. Il a des gestes de Mécène. C'est à lui que nous devons la publication du grand livre de Marcio da Paixão : *Histoire du Théâtre*. Joracy Camargo, son auteur à succès, est tourmenté par les questions sociales qu'agitent en ce moment le pauvre monde. Il se penche sur la misère humaine, sur l'hypocrisie, sur le mensonge qui domine la société et en revient tout frémissant d'indignation. *Que Dieu vous le rende* est l'histoire d'un mendiant millionnaire. La coupe de la pièce est très moderne. Des tableaux successifs nous montrent d'abord la porte d'une église où deux vieux mendiants exercent honorablement leur profession, cette profession qui est toute une école de psychologie. Procopio est vraiment magistral en détaillant le texte qui fait la critique du cynisme, de la faiblesse, et de toute cette croyance au surnaturel que mène les assassins, les voleurs les pauvres prostituées, les femmes honnêtes et les vierges qui attendent le prince charmant, ont comme un trait d'union. L'expérience du mendiant sait détailler à première vue la veuve qui va à l'église peut-être pour demander pardon à Dieu de la première infidélité au mort et qui, en sortant, laissera tomber dans sa main la riche aumône qui contribuera au pardon du ciel ; de l'homme d'affaires qui, dans son cynisme inconscient, va se mettre à genoux dans un coin obscur, en face de l'autel, en murmurant des lambeaux de prières depuis longtemps oubliées, afin de demander la protection divine pour la sale et ténébreuse affaire qu'il machine et où il ruinera des centaines de victimes. Cette exploration de la superstition qui fait le fond même de l'humanité depuis le jour où, dans les premières lueurs de l'intelligence, l'homme s'est prosterné devant le soleil comme devant une force supérieure et inconnue, est traitée avec un grand talent et le rire que la pièce provoque est parfois bien douloureux.

Les transformations de la société portent leur empreinte sur le théâtre de Joracy Camargo, dont Procopio Ferreira est l'interprète triomphant. Je ne pourrai pas vous citer toutes ses pièces, pas même vous raconter l'histoire complète du mendiant millionnaire dans sa double vie qui va de la porte de l'église à l'appartement richement meublé où une maîtresse charmante l'attend avec toutes les complications que l'argent et l'amour apportent. Vous les connaîtrez en assistant un jour à la première de *Que Dieu vous le rende*, à Paris. Je veux simplement vous citer le dernier succès de Procopio Ferreira, signé aussi par Joracy Camargo : *Anas-*

tacia. C'est l'histoire d'un homme qui a tout perdu hormis la foi. Trompé par sa femme, bafoué par la société, trainé en prison par l'injuste justice, il voit autour de lui tomber comme des choses fragiles l'amour, la richesse, l'amitié, tout ce que la société a construit de ses mains hésitantes. Des débris de cette ruine, une poussière dorée monte, entourant la personnalité grotesque, touchante, sublime à force de croyance, d'Anastacio, dans une auréole qui le transfigure. Je pense qu'au fond cette pièce est une des plus féroces critiques de la foi inerte asphyxiant la société hypocrite dans laquelle nous vivons, car en somme aucun des spectateurs de cette pièce mordante ne voudrait être un croyant, si le destin d'Anastacio lui était promis.

J'ai parlé d'acteur ; parlons maintenant d'une actrice, spirituelle et charmante, très jeune encore, qui a joué pour la première fois étant presque un enfant, avec Leopoldo Froes et qui depuis quelques années, s'affirme chaque jour plus brillamment. Je veux nommer Dulcina de Moraes. Cette jeune femme, toute en nerfs, et qui a la beauté du diable, a conquis d'emporte-pièce le public brésilien. Un de ses plus grands succès a été dans la pièce d'Oduvaldo Vianna *Amor* (Amour) ; je n'avais pas besoin de traduire ce titre, il sonne de façon presque pareille dans les deux langues... *Amor* a connu un des plus grands nombres de représentations qui aient été atteints par des pièces brésiliennes. Divisé en plus de trente tableaux, c'est l'histoire tumultueuse d'une femme jalouse et d'un pauvre mari qu'adore cette femme et qui finit par être bien tenté de lui donner raison. L'histérie de la jalousie y est traitée de main de maître par Oduvaldo Vianna, un auteur qui connaît à fond son métier et dont la virtuosité est éblouissante. Il a des trouvailles délicieuses d'un comique irrésistible, car, habileté suprême, ce sujet de la jalousie, qui a produit de sombres drames sous la plume d'Oduvaldo, a été irisé d'une verve infinie. Même la mort y est traitée d'une façon risible. Cette irrévérence a depuis toujours conquis le public, car les plus timorés bourgeois, quand ils sont mis en commun dans une salle de spectacle, ont toujours des âmes frondeuses et leur rire sonne comme une vengeance momentanée des hommes et des choses qui leur font peur dans la vie quotidienne. Dulcina de Moraes a trouvé dans cette pièce un clavier où elle a pu exercer ses brillantes qualités. La scène où son mari lui téléphone en lui disant qu'il va un moment au café est d'une surprenante interprétation. Cette femme jalouse a trouvé un moyen de vérifier les dires de son époux. Elle sait exactement le nombre de pas qu'il doit faire pour descendre l'escalier du journal où il travaille et encore ceux qu'il doit faire pour arriver au café, d'où il doit lui téléphoner immédiatement. Elle appelle sa servante et la fait marcher dans la salle. Elle compte les pas. Même si la servante doit aller ouvrir la porte à quelqu'un (une amie qui arrive et qui sera plus tard l'instrument de discorde), elle ne s'arrête pas de compter. Quand elle finit, la sonnerie du téléphone retentit, le mari est arrivé au café, tout va bien. Ceci n'est qu'un détail, mais toute la pièce est construite solidement par un technicien admirable. Et sous l'apparente facilité il y a le drame exacerbé de la femme qui souffre d'être jalouse, mais qui ne peut pas se guérir. La pièce finit dans un cimetière, où ils se rencontrent après la mort. Elle est jalouse même du voisinage de la tombe de son mari et elle veut se fourrer avec lui dans le même étroit tombeau ; il refuse, ne voulant pas laisser échapper cette occasion unique d'être enfin seul... Oduvaldo Vianna est un des auteurs les plus joués et les plus féconds du Brésil. Son nom est indissolublement lié à l'évolution théâtrale de ma patrie, car il est aussi directeur et metteur en scène. Au Trianon, ensuite, dans plusieurs autres théâtres de Rio et dans des tournées, il a partout connu

des succès. Cet auteur-directeur a ceci d'admirable qu'il fait aussi jouer des pièces d'autres auteurs... Dulcina de Moraes a joué des auteurs étrangers et des auteurs brésiliens avec le même charme et le même irrésistible talent. Son mari Odilon de Azevedo, écrivain de talent, homme de société, a laissé la vie facile que sa richesse pouvait lui offrir pour épouser cette actrice irrésistible et devenir lui-même acteur. Ils sont en ce moment en Amérique du Nord ; j'espère pouvoir vous les présenter à Paris. Mais voici que, pour vous parler de Dulcina de Moraes, j'ai dû précipiter un peu l'ordre chronologique de cette note. J'ai laissé passer Dulcina avant Jayme Costa, dont je devais parler d'abord ; mais les femmes ont tous les droits et je suis certain que Jayme a laissé passer devant lui Dulcina avec un sourire, et qu'il ne m'en voudra pas. Jayme Costa a été l'animateur de plusieurs saisons officielles. Je vous ai parlé de celle de 1922, où ont brillé Lucilia Peres, Iracema d'Aldencer, Davina Fraga, d'autres étoiles encore. En 1931, la municipalité de Rio a voulu que Jayme Costa devienne le directeur d'une saison théâtrale brésilienne au Théâtre St Pedre de Alcantara qui était devenu, après sa reconstruction, le théâtre João Caetano. Pour cette saison, il n'y a pas eu de concours ; le directeur du théâtre et la commission officielle se sont chargés de choisir les pièces. J'ai encore une fois été dans cette saison, avec ma pièce *les Trois maris*, le compagnon de Benjamin Lima, dont j'ai déjà cité le nom, et qui mérite bien plus qu'une citation. Cet auteur, qui en ce moment est l'un des plus méritants et des plus considérés d'entre nous a un talent d'une noble sévérité. Ses sujets ont toujours quelque chose de sombre, de tragique même ; il se plaît à plonger dans l'obscurité des âmes troubles, des cas de conscience. Déjà *le Bourreau*, joué en 1922, le posait sur ce plan. Jayme Costa a joué, en 1931, *L'Homme qui rit*, dont le titre rappelle le roman célèbre de Victor Hugo, sans en avoir rien de commun. C'est l'histoire cynique et douloureuse d'un homme trompé qui admet le rival dans son intimité et qui finit par jouer auprès de sa femme le rôle d'amant, cependant que l'amant joue celui de mari. c'est-à-dire de l'homme de mauvaise humeur qui paie tout le train de la maison et qui rentre tard chargé de paquets pour entendre des remontrances. Cette pièce, qui tranche dans l'œuvre de Benjamin Lima par la cruauté des situations, on pourrait même dire la crudité, a été jouée par Jayme Costa avec énormément de talent. L'interprète a su camper la silhouette du président d'une société de maris trompés, gardienne de la morale d'autrui, d'étonnante façon. Ses gestes heurtés, le verbe saccadé, hautain et grotesque avait quelque chose de moliéresque. Je ne crois pas pouvoir faire un meilleur éloge de l'acteur qu'en associant à son interprétation ce qualificatif évocateur du plus grand des maîtres du théâtre, et dont la gloire est éternelle.

Une des pièces de grand succès jouées dans cette saison a été *Bérénice*, de Roberto Gomes, où l'actrice Iracema de Alencar a eu une de ses meilleures créations. Roberto Gomes, un grand sensible, est mort depuis près de vingt ans.

Comme président de l'Interchange Artistique de l'Association des Artistes brésiliens, je suis heureux de vous dire ce que cette association, dont le grand animateur est le président Celso Kelly, a fait pour le théâtre. J'ai eu l'occasion de dire à mes confrères ce que j'ai vu à Paris de l'œuvre de la Confédération Internationale des Sociétés de Théâtres d'amateurs, cette C.I.S.T.A. dont le président est ce charmant écrivain de grand talent qui s'appelle Claude Roland, et qui réunit des milliers d'associés dans tous les pays de langue française. Nous avons créé à Rio quelque chose d'analogue. Je veux faire allusion au concours institué par notre section de théâtre ayant trait à l'interprétation par des sociétés d'amateurs. Ce prix d'interprétation avait pour but de faire

surgir des personnalités nouvelles dans le champ des acteurs. Pour bien comprendre avec quel sérieux et quel haut esprit artistique ce concours a été accepté, il n'est besoin que de vous citer le programme du « Groupe des Indépendants », la société classée en premier lieu. Le programme se composait de : *Une anecdote*, un acte de Marcellino Mesquita, auteur portugais qui a laissé une trace profonde dans le théâtre de sa patrie ; *Quel dommage que ce ne soit qu'un voleur !* titre d'une charmante petite pièce en un acte, à deux personnages, signée par João do Rio, pseudonyme de Paulo Barreto, auteur brésilien mort il y a une quinzaine d'années, et dont l'esprit souple et brillant s'attaquait avec un égal succès au journalisme, au théâtre et aux plus diverses formes de la littérature ; *Tragédie florentine*, d'Oscar Wilde, dont je n'ai qu'à citer le nom et à saluer, car c'est un nom mondial. Enfin, *D. Beltrao de Figuerôa*, de Julio Dantas, auteur portugais dont une seule pièce a suffi à immortaliser le nom : *le Souper des Cardinaux* (*A ceia no Cardeais*). Un grand nombre d'autres pièces, des romans, des études d'art, des chroniques (rappelons que le « Correio da Manhã », le grand quotidien de Rio, publie tous les dimanches une chronique de Julio Dantas) reflètent tout l'esprit et la profonde culture de cet écrivain puissant. Vous voyez ainsi que nos amateurs savent braver l'interprétation de pièces illustres et qu'ils accomplissent cet exploit de façon à mériter du jury un prix qui les incitera à gagner de nouvelles victoires dans le théâtre professionnel. Enfin, l'œuvre du ministère de l'Instruction publique du Brésil a dernièrement donné au théâtre un espoir nouveau. Une commission a été créée qui réunit les noms de Mucio Leao, de l'Académie brésilienne des Lettres, Celso Kelly, Sergio Buarque de Hollanda, Francisco Mignonne (le compositeur jeune et déjà célèbre, invité il y a très peu de temps à diriger l'Orchestre Philharmonique de Berlin), Oduvaldo Vianna, Olavo de Barros, acteur de grand mérite et Benjamin Lima. Le ministre de l'Instruction publique, M. Gustavo Capanema, les aide de toute son autorité afin que ce travail grandiose de donner au théâtre sa véritable place dans la civilisation de notre patrie soit mené jusqu'au bout. Des prix ont été créés pour des concours de livrets d'opéra, d'une histoire du théâtre brésilien ; des subventions ont été accordées à trois troupes dont le répertoire et le nom des acteurs sont d'abord soumis à la Commission de théâtre, et aussi à des troupes d'amateurs, non seulement pour la comédie, mais aussi pour l'opéra-comique et l'opéra. Une enquête a été faite en vue d'une bibliothèque de pièces étrangères de tous les temps et de toutes les nations afin de constituer un répertoire où dominent les chef-d'œuvres. Cette bibliothèque sera commencée par la publication de pièces brésiliennes, indiscutables. Je ne vous cite que quelques réalisations prévues dans le programme vraiment magnifique que la Commission accomplit sous la direction de M. Gustavo Capanema. Je crois dire vrai en vous affirmant que c'est la première fois qu'un plan d'une telle envergure est mis en discussion par des hommes publics au Brésil. Rappelons, du reste, que la loi qui protège les droits des acteurs porte le nom de l'actuel Président de la République Brésilienne. C'est la Loi Getulio Vargas, à laquelle a collaboré Gomes Cardim, ancien directeur du Conservatoire de Sao Paulo.

Vous voyez que le Brésil a, en ce moment, comme dirigeants, des hommes qui aiment le théâtre et desquels on peut tout attendre. Et pour finir je dirai que j'ai proposé à la Commission de Théâtre la création d'un prix annuel pour la meilleure traduction de pièces brésiliennes jouées à Paris. Ce prix pourra s'étendre plus tard à d'autres nations. La réciprocité serait désirable. Nous aurions ainsi fait un pas de plus pour la compréhension et le rapprochement des nations, sur le seul chemin véritablement large, droit et ensoleillé : le chemin de l'Art.

1-10-17

1-10-17
1-10-17
1-10-17
1-10-17
1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

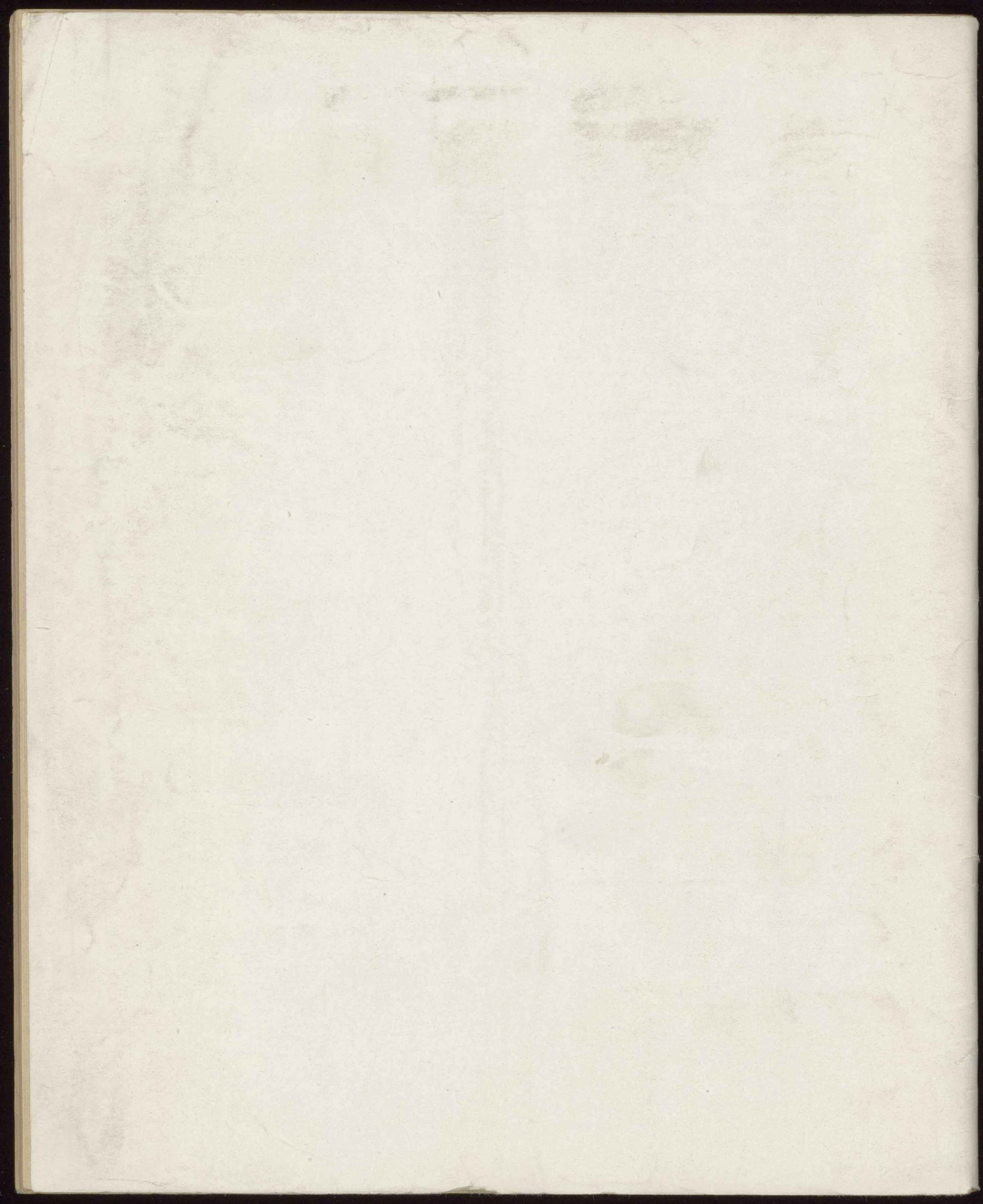
1-10-17

1-10-17

1-10-17

1-10-17

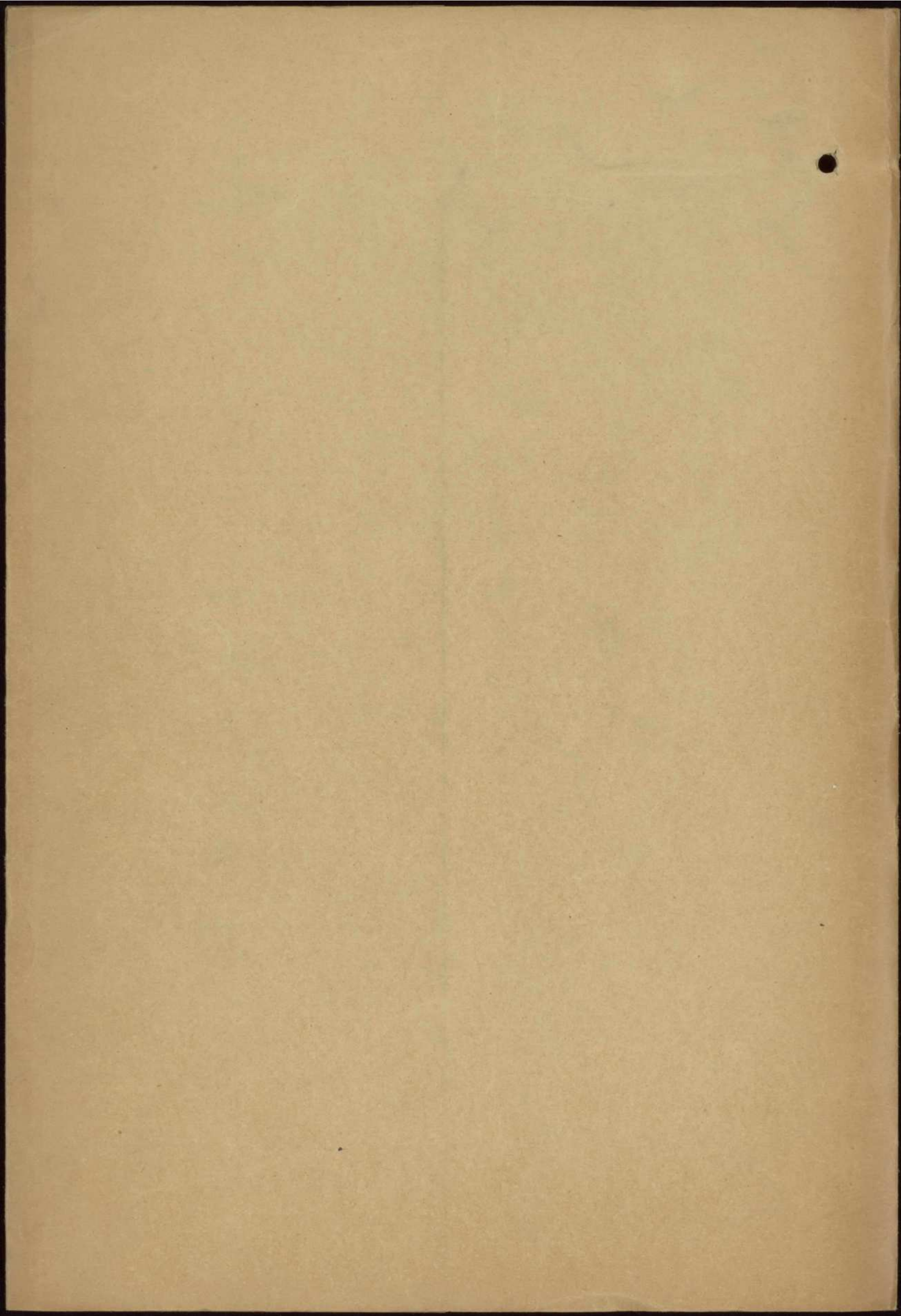
1-10-17



INSTITUT INTERNATIONAL DE COOPÉRATION
INTELLECTUELLE.

INTERNATIONAL INSTITUTE OF
INTELLECTUAL CO-OPERATION.

12. 7





Adresse télégraphique: NATIONS GENEVE

F-XI.2
copie: A.I.22

SOCIETE DES NATIONS

Dans toute communication portant sur ce sujet prière de rappeler le No. et d'adresser: M. le Secrétaire général de la Société des Nations, Genève.

LEAGUE OF NATIONS

In any further communication on this subject please quote No. and address to: The Secretary-General, League of Nations, Geneva.

communication - P. Braga

GENEVA

9th March 1934.

12 MARS 1934 ~ 048,710
Répondue *5/2*

Dear Monsieur Secrétan,

*lettre
ajointe
P.*

We have received the enclosed letter from the "Sociedade Brasileira de Autores Teatraes" of Rio de Janeiro, which is probably of more interest to the Institute than to us. Perhaps you would be so good as to pass it on to the competent person.

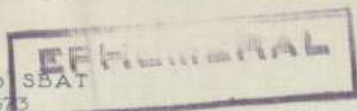
Yours sincerely,

R. L. Griffiths

INDEXÉ A :
*Sta Ford
Sociedade Brasil...*

Monsieur D. Secrétan,
Institut international de
Coopération intellectuelle,
Paris.

Endereço Telegraphico SBAT
Telephone: 2-2373



Sbat

Intellectual Cooperation Latin

Conta corrente no
BANCO DO BRASIL

Sociedade Brasileira de Autores Theatraes

Séde: RUA PEDRO I N. 7-1.º andar
EDIFICIO GAETANO SEGRETO

RIO DE JANEIRO
BRASIL

Rio de Janeiro, le 24 Janvier 1934.

Monsieur le Secrétaire Général de la
LIGUE DES NATIONS.

GENÈVE.

Monsieur le Directeur,

Nous avons l'honneur de vous communiquer que le Comité Directeur de notre Société, élu en assemblée générale du 7 Décembre dernier, pour la période biennale de 1934-1935, est constitué comme suit :

PRÉSIDENT	-M. ABADIE FARIA ROSA (réélu pour la 4 ^{ème} fois).
VICE-PRÉSIDENT	-M. RAUL FEDERNEIRAS (réélu).
SECRÉTAIRE	-M. SOPHONIAS DORNELLAS (réélu).
SOUS-SECRÉTAIRE	-M. AMORIM DINIZ (DUQUE).
TRÉSORIER	-M. MIGUEL SANTOS.
SOUS-TRÉSORIER	-M. GASTÃO TOJEIRO.

Nous vous prions d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

Vu
D.B.



Sophonias Dornellas
(SOPHONIAS DORNELLAS)
SECRÉTAIRE.

Sociedade Brasileira de Autores Theatrais

Stat

SEDE: Rua ... N.º ...

OBJETO: ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

Artigo ...

24 ADU 1952

Monsieur,

Nous avons reçu les Statuts de votre groupement que vous avez bien voulu nous envoyer et nous vous en remercions vivement.

L'activité de votre association nous intéresse beaucoup, et nous serions heureux d'en être informés.

Sous pli séparé, je vous ai fait parvenir un numéro spécimen de l'Index Translationum.

Je vous fais tenir également la brochure "Les Arts et les Lettres à la Société des Nations", où vous trouverez des renseignements concernant l'activité de l'Institut dans ce domaine.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.

(V. IAGOLNITZA)

rétaire général Service des Publications.
des "Amis de la Scène"
118 Rue El-Mad-El-Dine
Le CAIRE

EX-11

With copy

18 X 1

EX-11

None sent

None sent to the office of the Secretary of the State Department
and none sent to the office of the Secretary of the Navy Department

None sent to the office of the Secretary of the Army Department

None sent to the office of the Secretary of the Air Force Department

None sent to the office of the Secretary of the War Department

None sent to the office of the Secretary of the Marine Corps Department

None sent to the office of the Secretary of the Coast and Geodetic Survey Department

None sent to the office of the Secretary of the Bureau of the Census Department

None sent to the office of the Secretary of the Bureau of the Mint Department
None sent to the office of the Secretary of the Bureau of the Land Department

None sent to the office of the Secretary of the Bureau of the Fish and Wildlife Department

None sent to the office of the Secretary of the Bureau of the Indian Affairs Department

None sent to the office of the Secretary of the Bureau of the National Parks Department

(EX-11)

Service des Relations

Service des Relations

Service des Relations
Service des Relations
Service des Relations

Service des Relations



Cette copie : F.XI.2.

COPIE

original H.XI.15

LES AMIS DE LA SCENE

118 rue Emad-El-Dine

LE CAIRE

le 5 Août 1932

25 AOUT 1932 - 38.583

I.I.C.I.
P A R I S

Messieurs,

*statuts joints
à l'original*
J'ai le très vif plaisir, tout en saisissant l'occasion de vous envoyer les Statuts de notre Groupement, de vous demander le numéro specimen de l'INDEX TRANSLATIONUM, qui est une oeuvre pouvant vivement intéresser nos membres de toutes les nations.-

D'ailleurs notre but étant, par son essence même, une internationalisation des conceptions scéniques des différents pays, ceci pour le progrès de la Scène et des Amis de la Scène, cette connaissance exacte des échanges d'ordre culturel entre les différents pays, nous sera d'une utilité incontestable. (Surtout si les traductions mentionnées viseront des oeuvres dramatiques.)-

Espérant, une fois que mes occupations d'administration interne du Groupe seront terminées, pouvoir me mettre en relation avec votre Institution, que notre oeuvre doit certainement intéresser, je vous prie de vouloir bien agréer, Messieurs, mes sentiments très distingués et mes souhaits très sincères pour l'expansion florissante de votre belle Oeuvre.

LE SECRETAIRE GENERAL :

Ci-joints : Statuts.-

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10

10-10-10



9 JAN 1932

F. XI-2.
G. XXVII.2

AP/IF - 9.1. -

Monsieur Adolf Eisler
Secrétaire général de
l'Union internationale des artistes du théâtre
Erattnerhof 2, Vienne I

Monsieur le Secrétaire général,

Nous vous accusons réception de votre lettre et vous remercions vivement des renseignements que vous avez bien voulu nous donner sur votre organisation; ils nous seront de la plus grande utilité pour notre documentation.

Veuillez agréer, Monsieur le Secrétaire général, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

(J.A. Belime-Coeuroy)
Secrétaire principal de
l'IIIC

INDEX

Internationale Union
der Bühnengelenigen
Künstler

100-100000

F. W. 1
SECRET

WIT - 1000

1000-100000
1000-100000
1000-100000
1000-100000

1000-100000

1000-100000
1000-100000
1000-100000
1000-100000

1000-100000
1000-100000
1000-100000
1000-100000

1000-100000
1000-100000
1000-100000

1000-100000
1000-100000
1000-100000
1000-100000

Union Internationale des Artistes de Théâtre

(Théâtre, Cinéma, Radio)

VIENNE, I., TRATTNERHOF 2

PRÉSIDENT:
HERMANN WIEDEMANN

VICE-PRÉSIDENT:
CARL WALLAUER

MEMBRES DU COMITÉ EXÉCUTIF:

JACOBUS BALFOORT, JERZY BOJANOWSKI, FRANK GILLMORE, R. MARCILLY,
CARL WALLAUER, HERMANN WIEDEMANN

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL:
ADOLF EISLER

Adresse Télégraphique:
BÖHNENVEREIN WIEN

TÉLÉPHONE:
U-21-401

ORGANISATIONS AFFILIÉES:

Actors Association, London
Actors Equity Association, New-York
Budapesti Színészek Szövetsége,
Budapest
Böhenbund in der Tschechoslowakischen
Republik, Brünn
Dansk Skuespiller Forbund, Kopenhagen
Deutschösterreichischer Böhenverein,
Wien
Deutscher Chorsänger-Verband und
Tänzerbund, Mannheim
Genossenschaft Deutscher Bühnenge-
hörigen, Berlin
Jydyscher Artystn Ferajn in Pöjn,
Warske-Warszawa
Neederlandsche Tooneelkunstenaars
Vereeniging, Amsterdam
Norsk Skuespillerforbund, Oslo
Schweizer Chorsänger-Verband, Basel
Sindicato de Actores Espanoles, Madrid
Suomen Näyttelijäliitto, Helsinki
Svac Ceskoslov. herectva, Praha
Svenska Teaterförbundet, Stockholm
Syndikaat der Vlaamsche Tooneelkunst-
enaars, Antwerpen — Brüssel en Gent
Union des Artistes de Langue française
de Belgique, Brüssel
Union des Artistes de Langue française,
Paris
Union des Artistes Dramatiques et
d'Opéra Bulgares, Sofia
Union Mexicana de Actores, México
Udruzenje Glumaca, Beograd
Verband der Bühnenkünstler in der
Schweiz, Zürich
Zwiazek Artystów Scen Polskich,
Warszawa

Vienne, le 27 novembre 1931

Institut International de Coopération
intellectuelle

PARIS.

Messieurs,

-8 DEC 1931 - 032 700
Répondue 9.132

En réponse à votre lettre du 13 courant

nous avons l'honneur de vous informer que les grou-
pements affiliés à notre Union Internationale sont
énumérés sur notre papier de lettre. Le Président
de notre Association est M Kammeränger Hermann
Wiedemann de l'Opéra d'Etat de Vienne, et le Vice-
Président est M Carl Wallauer, lui aussi Président
de la Genossenschaft deutscher Bühnangehöriger.

Notre devoir est de défendre les intérêts artisti-
ques, économiques et sociales des membres du théâtre, aussi longtemps
qu'ils pourront être défendus sur une base internationale. En pre-
mière ligne la question des droits de l'artiste exécutant est de
notre programme. En vue des grands progrès techniques de la radio
et du film cette question est devenue d'une importance spéciale.
Nous avons réussi à faire un rapprochement entre un nombre de pays
se rapportant sur les droits d'assurances pour l'invalidité et la
vieillesse acquis par un acteur qui lui seront conservés même s'il
transfère son activité d'un pays à l'autre.

Nous croyons aussi que par notre travail et par les Congrès,
qui se font tous les deux ans, nous contribuons au renforcement du
pacifisme entre les nations.

Agréez, messieurs, l'expression de nos sentiments les meilleurs

Par l'ordre du Comité Exécutive, le Secrétaire Général:

Internationale Union
der Bühnengehörigen
Theater

Adolf Eisler

Union Internationale des Artistes de Théâtre

(Theatre, Cinema, Radio)

VIENNE, 1. TRAUTNERHOF 2

PRÉSIDENT
M. J. TRAUTNER
VICE-PRÉSIDENT
M. J. TRAUTNER
SECRÉTAIRE GÉNÉRAL
M. J. TRAUTNER
TRÉSORIER
M. J. TRAUTNER

VIENNE, le 27. 12. 1933

VIENNE, le 27. 12. 1933

Objet: ...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

13 NOV 1931

~~12.11.31~~

AP/IE - 12.XI. -

Internationale Union der Bühnengehörigen
Trattnerhof, WIEN I

Messieurs,

En procédant à une révision de notre documentation sur les organisations internationales, nous voyons que nous ne possédons pas d'autres renseignements en ce qui concerne votre Union que l'année de fondation (1927) et les noms des Président et Vice-Président à cette époque - respectivement MM. Gustave Rickelt et André Allard.

Nous vous serions reconnaissants de vouloir bien compléter notre documentation et vous en remercions vivement à l'avance.

Veuillez agréer, Messieurs, l'assurance de notre considération très distinguée.

(J.A. Belime-Coeuroy)
Secrétaire principal de l'IICT

Internationale Union
der Bühnengehörigen
Wiens

F. X. 2

13 NOV 1931

~~SECRET~~

1931 - 12.11.

International Union of Women Workers
Executive Committee, 1931

Executive Committee

is proposed a new revision of the constitution and the
organization of the Executive Committee, which would be
a direct representation of the women workers of the world
in the Executive Committee (1931) as the new Executive Committee
of the Executive Committee. The Executive Committee of the
Executive Committee is proposed to be a direct representation
of the women workers of the world in the Executive Committee.
The Executive Committee of the Executive Committee is proposed
to be a direct representation of the women workers of the
world in the Executive Committee. The Executive Committee of
the Executive Committee is proposed to be a direct
representation of the women workers of the world in the
Executive Committee. The Executive Committee of the Executive
Committee is proposed to be a direct representation of the
women workers of the world in the Executive Committee.

Executive Committee of the Executive Committee
(1931 - 12.11.)

Executive Committee
of the Executive Committee
1931 - 12.11.

Y. J. 1931



*Chaque jour par
de 1931 au 1931*

TÉLÉGRAMME

BORRET INSTITUT INTELLECTUEL

2 RUE MONTPENSIER

PARIS

LE PORT EST GRATUIT

un récépissé

à souche lorsqu'il est chargé de recouvrer une taxe.

J. A. G. A. BONNET

27 SEP 31



Signification des principales indications éventuelles
pouvant figurer en tête de l'adresse.

D.....	— Urgent.	XP . . .	— Exprès payé.
AR.....	— Remettre contre reçu.	NUIT....	— Remettre même pendant la nuit.
PC.....	— Accusé de réception.	JOUR....	— Remettre seulement pendant le jour.
RP	— Réponse payée.	OUVERT.	— Remettre ouvert.
TC.....	— Télégramme collationné.		
MP.....	— Remettre en mains propres.		

Timbre

à

date.

VIA EASTERN

6 OCT 1931 ~ 032530

repondue S.R. Aug.

RY554 PORTO 21 26 2130 =

CONGRES CRITIQUE VOUS ENVOIE EXPRESSION RECONNAISSANCE
POUR HOSPITALITE COMITE ET COMPLETE SYMPATHIE
INTELLECTUELLE = LEROI *

Congres international
de la critique ...
Confed. int. de la critique ...



G. XXVII. 2. - 31. 672

21 AOU 1931

I/MR. - 20/8/31

Monsieur Claude ROLAND
Président de la Fédération internationale
des Sociétés théâtrales d'Amateurs.
25, Bd. Bonne-Nouvelle- PARIS

Monsieur le Président,

Nous avons bien reçu le rapport relatif au XIXe congrès
de la F.I.S.T.A. que vous avez bien voulu nous faire parvenir,
et nous vous en remercions.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de ma
considération très distinguée.

Pour le Secrétaire Principal:

INDEXE
Fed. int. des soc. théat. d'amateurs
Roland

7 X 1

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951

STADU 1951



FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES SOCIÉTÉS THÉÂTRALES D'AMATEURS

FONDÉE EN 1907

Placée sous le haut patronage de M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts
Officiellement patronnée par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

PRÉSIDENTS D'HONNEUR :
M. M. ANDRÉ ANTOINE, TRISTAN BERNARD
ROMAIN COOLUS, EMILE FABRE, HENRY FEVRIER
MAX MAUREY, PIERRE VÉBER, MIGUEL ZAMACOIS

SIÈGE SOCIAL CHEZ LE PRÉSIDENT
25, Boulevard Bonne-Nouvelle
PARIS (2^e)

But de la F. I. S. T. A.

Propager le goût des Lettres françaises et contribuer à l'éducation du peuple par le Théâtre. — Créer des liens d'amitié entre toutes les Sociétés adhérentes, françaises et de langue française. — Unir les efforts de chacune d'elles pour constituer la plus grande force possible et obtenir ainsi, le nombre le plus élevé des avantages voulus. — Fournir aux Sociétés tous les renseignements dont elles peuvent avoir besoin. — Organiser toutes Manifestations artistiques et principalement des **Concours annuels** entre Sociétés Théâtrales d'Amateurs.

Concours de la F. I. S. T. A.

Nancy 1909
Bordeaux 1910
Douai 1911
Châlons-sur-Marne 1912
Troyes 1913
Marseille 1923
Genève 1924
Rouen 1925
Bruxelles 1926
Lyon 1927
Strasbourg 1928
Liège 1930

Prière à nos Sociétés Françaises, Belges et Suisses de JOINDRE UN TIMBRE de leur pays, à toutes demandes de renseignements pour recevoir une réponse.

M. Monro
Tél. LUTENBERG 68-64

Paris

le 30 Juillet

1931

Monsieur Henri BONNET

Directeur de l'INSTITUT DE COOPERATION INTELLECTUELLE

2, Rue de Montpensier

PARIS

31 JUIL 1931 - 031.672

Répondre 24.8.31

Monsieur,

Avant de partir en vacances, Mr CLAUDE ROLAND Président de la Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs, m'a chargée de vous faire parvenir le rapport relatif au XIX^{ème} Congrès de la F.I.S.T.A., pensant que ce dernier pourrait peut-être intéresser l'Institut.

pièce à joindre
Je vous prie donc de trouver ce rapport, sous ce pli et d'agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments respectueux.

R. Quatmer

Secrétaire de Mr Claude-Roland.

Indexé A :
Fed. int.
Hoche



FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES SOCIÉTÉS THÉÂTRALES D'AMATEURS

FONDÉE EN 1907

Placée sous le haut patronage de M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

Officiellement patronnée par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques

PRÉSIDENTS D'HONNEUR :

M. M. ANDRÉ ANTOINE, TRISTAN, BERNARD
ROMAIN COOLUS, EMILE FABRE, HENRY FEVRIER
MAX MAUREY, PIERRE VÉBER, MIGUEL ZAMACOIS

SIÈGE SOCIAL CHEZ LE PRÉSIDENT
25, Boulevard Bonne - Nouvelle

PARIS (2^e)

TÉL. GUTENBERG 69-64

PARIS le 27 Juillet 1931

But de la F. I. S. T. A.

Propager le goût des Lettres françaises et contribuer à l'éducation du peuple par le Théâtre. — Créer des liens d'amitié entre toutes les Sociétés adhérentes, françaises et de langue française. — Unir les efforts de chacune d'elles pour constituer la plus grande force possible et obtenir ainsi, le nombre le plus élevé des avantages voulus. — Fournir aux Sociétés tous les renseignements dont elles peuvent avoir besoin. — Organiser toutes Manifestations artistiques et principalement des **Concours annuels** entre Sociétés Théâtrales d'Amateurs.

Concours de la F. I. S. T. A.

Nancy 1909
Bordeaux 1910
Douai 1911
Châlons-sur-Marne 1912
Troyes 1913
Marseille 1923
Genève 1924
Rouen 1925
Bruxelles 1926
Lyon 1927
Strasbourg 1928
Liège 1930

Prière à nos Sociétés Françaises, Belges et Suisses de JOINDRE UN TIMBRE de leur pays, à toutes demandes de renseignements pour recevoir une réponse.

XIX^e CONGRES INTERNATIONAL

tenu à Paris les 12 et 13 Juillet 1931 dans la Salle des Fêtes de l'Institut International de Coopération Intellectuelle,

—:—:—:—:—:—:—:—:—

La question des théâtres d'amateurs est plus que jamais à l'ordre du jour des auteurs dramatiques. Il convient de souligner en marge des travaux du Congrès l'importance de l'amateurisme en France et à l'étranger, à l'heure où les scènes régulières classées et non classées, subissent une crise dont personne ne peut prévoir le développement et devant laquelle députés et conseillers municipaux rivalisent d'incompréhension et d'aveuglement.

Groupant la majeure partie des amateurs suisses, belges et français, la Fédération rend à la diffusion, à la défense de notre langue des services certains, peu apparents mais d'autant plus profonds qu'ils s'exercent librement, par le simple jeu des visites, des échanges, des rapports amicaux. Elle ne laisse pas non plus d'avoir une heureuse influence sur le choix des programmes, et, par là, de multiplier les points de contact entre le public des petites villes et les pièces les plus significatives du passé et de ce temps. Chemin faisant, nous verrons pourquoi.

LES TRAVAUX DU CONGRES. C'est dans la salle des Fêtes de l'Institut International de Coopération Intellectuelle que s'ouvrit, au Palais Royal, le Congrès de la Fédération. Autour de M. Claude Roland étaient assis les représentants



FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES SOCIÉTÉS D'ANATOMIE

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

PARIS 2

de plus de huit cents sociétés d'amateurs. Dans la salle, MM. René Fauchois, Mattéi Rousseau suivaient avec attention les débats. Ceux-ci furent brefs, passionnés mais amicaux.

Parmi les lettres d'excuses, je veux retenir celle de M. Denys Amiel. L'auteur de "Décalage" avait envoyé un salut aux amateurs que nous reproduisons avec le plus vif intérêt.

UNE LETTRE DE M. DENYS AMIEL

Voici cette lettre:

Amateurs de théâtre,

Il y a déjà dans ce mot "d'amateur" toute la légitimation de votre tâche. Dans amateur, il y a "aimer"; alors que dans "professionnel", il y a profession... et nous savons qu'on n'aime pas nécessairement sa profession. Si l'on en est le serviteur on en devient souvent aussi le prisonnier impatient et hargneux!

Vous êtes de ceux qui, n'étant pas obligés d'accomplir une besogne - laquelle s'ajoute encore à votre dure besogne professionnelle - l'accomplissez avec ferveur et trouvez le moyen de la transformer en agrément.

Et puis, vous êtes les gardiens du théâtre qui a commencé son grand cycle parmi vous, puisque les premières troupes étaient composées d'amateurs.

Le Théâtre français est né des "mystères" et les mystères étaient joués par des artisans, comme vous, des Amateurs. Il serait assez piquant, ce qu'à Dieu ne plaise tout de même, que le Théâtre un jour, ne trouvât plus que vous pour le défendre... et qu'il revint ainsi à ses origines millénaires.

Continuez, Amateurs, continuez à aimer ! car c'est encore la meilleure façon de faire aimer des œuvres que nous sommes un certain nombre à avoir écrites également avec amour.

Des acclamations sans fin, volèrent vers ce salut amical dont un congressiste dit: "Voilà notre profession de foi."

UN DISCOURS DE M. CLAUDE ROLAND.

de plus de huit cents personnes d'Amérique. Dans la salle,
M. Jean Pichot, Michel Roussel, avaient été envoyés au
la salle. Ceux-ci furent seuls, par conséquent, seuls.

Enfin les lettres d'excuses, je veux retenir celle
de M. Jean Pichot. L'absence de "Géographie" avait été envoyée au
lui aux amitiés des associations avec la plus vive in-
térêt.

UNE LETTRE DE M. JEAN PICHOT
Voici cette lettre:

Amateurs de théâtre,

Il y a déjà dans ce mot "amateurs" toute la légiti-
mation de votre tâche. Sans amateur, il y a "amateur"; alors
pas dans "professionnel", il y a profession... et nous savons
qu'on n'est pas nécessairement en profession. Si l'on en
est le résultat on se devient souvent aussi le prisonnier
impitoyable et méchant.

Vous êtes de ceux qui, n'étant pas obligés d'ac-
complir une tâche - laquelle s'ajoute encore à votre tâche
professionnelle - l'accomplissez avec intérêt et trou-
ver le moyen de la transformer en plaisir.

Et puis, vous êtes les gardiens du théâtre qui
a commandé son grand rôle par vous, puisque les premières
troupes étaient composées d'amateurs.

Le Théâtre Français est né des "amateurs" et les
amateurs étaient ceux qui ont été, comme vous, les
amateurs. Il était sans plaisir, ce qui a été le plaisir
tout ce même, que la "théâtre" ne trouvait plus que
vous pour le défendre... et qu'il revint ainsi à son origi-
ne naturelle.

Enfin, amateurs, continuez à aimer ! car c'est
encore la meilleure façon de faire aimer les œuvres que nous
sommes en certains moments à avoir faites également avec
amour.

Ces associations sans but, volent vers ce sa-
lut amical dans un copieux état d'âme: "Voilà notre profession
de foi."

UN DISCOURS DE M. CLAUDE ROLLAND.

Dès qu'il eut terminé la lecture des lettres d'excuses et celle du programme, M. Claude ROLAND entra de plain pied dans le vif des débats. Il rappela les humbles origines de la Fédération, cette Fédération, dont, pour l'amour de l'art, M. Claude Roland s'est fait, depuis dix ans, le président, le commis voyageur, le conseiller littéraire, l'animateur, le comptable, le démarcheur, le courriériste..., puis sa rapide progression. Aux sociétés isolées se superposent des unions régionales assises de la fédération actuelle à qui l'art dramatique doit tant de concours régionaux, nationaux et internationaux, vaste émulation qui fit briller des talents, vivifia les efforts dispersés et qui permit d'amener des sociétés pauvres et peu informées devant le grand répertoire de la Société des Auteurs. La sympathie d'hommes comme MM. Antoine, Charles Vildrac, Romain Coolus, Max Maurey, Tristan et Jean-Jacques Bernard, Denys Amiel, José Germain, Mattéi Roussou, d'autres encore, fortifia les liens de la fédération.

Cette Fédération était hier un idéal, une idée; elle sera dès cet hiver, dotée d'une organisation matérielle qui décuplera sa force et son rayonnement.

SANS ARGENT.

M. Jacquart, trésorier, exposa brièvement la situation financière de la Fédération. A vrai dire, on reste surpris que M. Claude Roland et ses amis puissent faire tant de choses avec si peu d'argent. Les chiffres donnés par M. Jacquart sont d'une modicité qui prouve surabondamment le dévouement désintéressé et l'ingéniosité de la F.I.S.T.A.

Pour des raisons personnelles, M. Jacquart remet sa démission et désigne lui-même son successeur, M. Candelier, président de la Compagnie Théâtrale Camou et de l'Union des Sociétés de l'Ile-de-France. Chacun à présent à l'esprit les livres techniques de M. Candelier sur la Comptabilité. La Trésorerie de la F.I.S.T.A. est en de bonnes mains. C'est au surplus une homme charmant, lettré et artiste. Sa nomination sera faite par des acclamations dont M. Jacquart emporte aussitôt sa part.

M. Moreau, secrétaire général, lut le rapport moral. Pas de phrases, des faits. C'est toute l'activité de la F.I.S.T.A. qui est évoquée avec netteté et intelligence.

On passa aussitôt aux débats. Deux discussions ont dominé la discussion. Voyons d'abord une interruption de M.

Les qu'il est l'unique la lecture des lettres d'hommes
et celle du programme, M. Charles ROLAND entre de plain pied
dans la vie des débats. Il rappelle les hommes originaux de la
Fédération, cette Fédération, dont l'âme est l'art, M.
Claude Roland a été l'âme, depuis dix ans, le président, le com-
missaire, le conseiller littéraire, l'animateur, le compa-
ris, le dévoué, le courtois... mais aussi l'organisateur
et les modestes tâches se superposent les unes aux autres
sans que la Fédération ne cesse d'être l'art dramatique tout
fait de concours régionaux, nationaux et internationaux, vaste
émulation qui fait briller des talents, vivifie les efforts dis-
persés et qui permet d'offrir des sociétés pauvres et peu in-
formées devant le grand répertoire de la poésie des auteurs.
Les écrivains d'hommes comme M. Roland, Charles Villiers, Ro-
land, Colette, Max Maury, Tristan et Jean-Jacques Ferrand, Lévy,
Amiel, Louis Germain, André Roubaud, d'autres encore, l'ont fait
les liens de la Fédération.

Cette Fédération était hier un idéal, une idée; elle
est devenue aujourd'hui, grâce à son organisation matérielle qui
développe sa force et son rayonnement.

SEANS ARGENT.

M. Jacques, le orier, expose brièvement la situation
financière de la Fédération. A quel titre, on peut dire que M.
Claude Roland et ses amis passent leur temps à faire des choses avec
si peu d'argent. Les chiffres donnés par M. Jacques sont d'au-
tant plus intéressants qu'ils prouvent surabondamment le dévouement déin-
né et l'efficacité de la F.I.C.T.A.

Pour les raisons personnelles, M. Jacques veut se
désister et désigne lui-même son successeur, M. Gaudelot,
président de la Commission Théâtrale de la Fédération de
sociétés de l'Est-France. Gaudelot a présenté à l'assemblée les
livres techniques de la Commission. Gaudelot est un homme mince, c'est un sur-
homme de la F.I.C.T.A., est un homme mince. C'est un sur-
plus un homme charmant, lettré et artiste. Sa nomination sera
faite par des nominations dont M. Jacques apporte aussitôt sa
part.

M. Gaudelot, secrétaire général, fait le rapport moral.
Les de l'œuvre, des lettres. C'est toute l'activité de la F.I.C.T.A.
qui est devenue avec bonté et intelligence.

On passe ensuite aux débats. Deux discussions ont
été mises à l'ordre du jour. La première est l'interdiction de...

Grandjean, de Strasbourg.

LES IDEES NE SUFFISENT PAS.

Par deux fois, M. Grandjean demanda la parole. Ce fut pour faire entendre les conseils d'un industriel qui sait le prix et le poids des mots. Il invita les sociétés d'amateurs à ne pas tout attendre de la Fédération et à faire en sa faveur des sacrifices afin de faciliter son organisation à Paris.

Puis M. Grandjean, qui est l'un des amateurs les plus éclairés de France, déclara qu'il fondait une nouvelle Société avec l'appui effectif des préfets en Alsace et Lorraine. Cette excellente nouvelle se passe de commentaires. On voit, ce que peuvent, bien conduites, les sociétés d'amateurs.

LES PATRONAGES CATHOLIQUES ADHERENT A LA F.I.S.T.A.

Ce fut le gros morceau de la journée. M. Claude Roland annonça aux congressistes que la Fédération des Patronages catholiques avait signé avec lui un accord. Les sept mille patronages de France ont adhéré aux statuts de la Fédération Internationale des Sociétés théâtrales d'amateurs. Des modifications aux statuts résultèrent immédiatement, sous la direction de M^e Clagnier, conseiller juridique, de cet accord? Les patronages, en effet, adhèrent en bloc. Ils n'auront pas de rapports isolés avec la F.I.S.T.A. Ils ne prendront part à aucun concours.

Quel avantage pour eux ? Celui-ci...

LA SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET LES AMATEURS.

La F.I.S.T.A. a négocié et signé avec la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques un contrat qui a pour but de faciliter l'élaboration des programmes des sociétés d'amateurs, de leur accorder des tarifs spéciaux, d'interdire aux amateurs "marrons" de faire du commerce sous couvert d'amateurisme.

C'est toujours le principe de l'exclusivité, le seul qui tienne et qui soit le gage d'une sûre protection, la garantie de rapports convenables.

Les amateurs s'engagent à ne pas faire de commerce. Une licence leur est remise. Faute de licence, ils n'ont pas droit au répertoire de la Société des Auteurs. C'est de la discipline bien entendue et acceptée. Les Patronages, en adhé-

Gunderson, de Strasbourg.

LES LOIS DE L'ÉCONOMIE

Par deux fois, M. Gunderson demande la parole. Ce fut pour faire entendre les conseils d'un industriel qui avait le prix et le poids des mots. Il invita les sociétés d'amateurs à ne pas tout attendre de la Fédération et à faire en faveur des activités afin de faciliter son organisation à Paris.

M. Gunderson, qui est l'un des amateurs les plus solides de France, déclara qu'il fondait une nouvelle société avec l'appui des sociétés d'Alsace et de Lorraine. Cette excellente nouvelle ne passa pas inaperçue. On voit, ce qui prouve, bien évidemment, les sociétés d'amateurs.

LES PATRONAGES CATHOLIQUES AINSI QU'À LA F.I.S.T.A.

Ce fut la grosse question de la journée. M. Claude Roland amena aux catholiques que la Fédération des Patrons catholiques avait signé avec lui un accord. Les sept mille patrons de France ont adhéré aux statuts de la Fédération internationale des sociétés chrétiennes d'amateurs. Les modifications aux statuts résultant immédiatement, sous la direction de M. Clavier, conseiller juridique, de cet accord. Les patrons, en effet, adhèrent en bloc. Ils n'ont pas de rapports individuels avec la F.I.S.T.A. Ils ne prennent part à aucun congrès.

Quel avantage pour eux ? Celui-ci...

LA SOCIÉTÉ DES ACTEURS ET DES AMATEURS.

La F.I.S.T.A. a négocié et signé avec la Société des Acteurs et Compositeurs dramatiques un contrat qui a pour but de faciliter l'établissement des programmes des sociétés d'amateurs, de leur réserver les tarifs spéciaux, d'attribuer aux amateurs "cartons" de libre de commerce pour couvrir d'amateurs.

Où se trouvent le principe de l'exclusivité, la loi qui donne et qui soit la base d'une autre protection, la loi relative à l'apport d'œuvres.

Les amateurs s'engagent à ne pas faire de commerce. Une licence leur est remise. Faute de licence, ils n'ont pas droit au bénéfice de la société des Acteurs. C'est de la discipline dans l'entente et l'accord. Les patrons, en adhé-

rant à la F.I.S.T.A., bénéficient des mêmes avantages et auront les mêmes droits et les mêmes devoirs. Les ~~bons~~ et patients efforts de la F.I.S.T.A. reçoivent leur récompense; sa puissance s'accroît de tout le poids matériel et moral des sept mille patronages.

C'est une heureuse décision.

LA RECONNAISSANCE D'UTILITE PUBLIQUE.

La seconde question importante était la reconnaissance d'utilité publique que M. Claude Roland réclame en France pour la F.I.S.T.A.

Une longue discussion s'engagea entre congressistes français et congressistes belges sur les conséquences de cette reconnaissance. Ici, il faut souligner le joli geste des représentants de 94 sociétés belges; il leur aurait suffi, avec l'appui de leur président, M. Fortin, de faire état des mandats dont ils étaient porteurs pour mettre en minorité les Français... qui avaient omis de demander des mandats. La Belgique nous mettant en minorité, c'eût été un spectacle inattendu. Nous en eûmes un autre réconfortant et bien typique. Les Belges firent cadeau de leurs mandats et acceptèrent la décision aux voix, perdant la partie avec une cranerie qui les honore.

Précisons que les Belges ont une Fédération nationale, les Français n'en ont pas. A ce premier litige s'en ajoute un autre : si la reconnaissance d'utilité publique est accordée, il faudra désormais que le président de la Fédération soit toujours un Français.

N'envenimons pas les choses. Laissons à des conversations particulières le soin de faire un accord complet. Cet accord est possible et se fera.

Remarquons qu'en l'occurrence l'attitude des Suisses fut si cordiale que les Français en étaient émus. C'est dans de pareilles difficultés que se mesurent les chances de durée d'une société. La F.I.S.T.A. peut s'enorgueillir d'un tel résultat.

AMATEURS ET PROFESSIONNELS.

A plusieurs reprises, la question "des amateurs et professionnels" a été évoquée.

tant à la F.I.S.T.A., bénéficiaire des mêmes avantages et
autant les mêmes droits et les mêmes devoirs. Les fonction-
naires publics effectifs de la F.I.S.T.A. reçoivent leur rémuné-
ration; les autres s'occupent de tout le matériel et
moral des sept mille participants.

C'est une dernière décision.

LA RECONNAISSANCE INTERNATIONALE

La seconde question importante était la reconnaissance
de l'utilité publique que le Comité National reconnaît en la
France pour la F.I.S.T.A.

Une longue discussion s'engagea entre congressistes
français et congressistes belges sur les conséquences de
cette reconnaissance. Ici, il faut souligner la loi que
les représentants de 24 sociétés belges; il leur fallait
aussi, avec l'appui de leur président, M. Fortin, de faire
accepter les mandats dont ils étaient porteurs pour venir au
congrès de la F.I.S.T.A. Ils avaient aussi de demander des
mandats. Les belges nous ont fait un minuté, c'est-à-dire
un minuté instantané. Nous en avons eu autre reconnaissance
et bien typique. Les belges firent cadeau de leurs mandats
et acceptèrent la décision aux voix, pendant la pause avec
une certaine gaieté.

Précisons que les belges ont une Fédération nationale
mais, les français n'en ont pas. A ce premier litige s'en
ajoute un autre : si la reconnaissance d'utilité publique
est accordée, il faudra reconnaître que le président de la
Fédération soit toujours un français.

N'oublions pas les choses. Laissons à des con-
grès particuliers le soin de faire un accord complet.
Cet accord est possible et se fera.

Remarquons de la reconnaissance l'attitude des bel-
ges fut si cordiale que les français en étaient satisfaits. C'est
dans de pareilles difficultés que se trouvent les chances
de briser d'une société. La F.I.S.T.A. peut s'enorgueillir
d'un tel résultat.

AMATEURS ET PROFESSIONNELS

A plusieurs reprises, la question des amateurs et
professionnels a été évoquée.

M. Claude Roland a mis les choses au point. Par la licence, par l'interdiction formelle de faire du commerce, base du contrat collectif avec la Société des Auteurs, les Sociétés d'Amateurs ont établi la démarcation. Les amateurs marrons seront radiés. Toutefois, les comédiens professionnels se plaignent en raison du chômage, de la "concurrence déloyale" des amateurs. A quoi les amateurs répondent que le théâtre est mort dans les petites villes, seulement visitées par des tournées qui n'ont à montrer que des pièces lamentables, mal jouées, souvent mal sues, par des troupes indignes du nom d'artistes. Ne vaut-il pas mieux des amateurs sérieux, ayant longuement répété des œuvres comme "Martine, le Paquebot Tenacity, la Souriante Madame Beudet," etc..?

M. José Germain appuie et complète la thèse du Président de la F.I.S.T.A.

"Refuser droit de cité aux amateurs," dit-il, Non ! Ne chargeons plus l'amateurisme de crimes dont il est innocent, apprenons à le connaître sous un jour autre que ses uniques traverses bien minimes, en comparaison de la foi nécessaire à la moindre réalisation scénique occasionnelle.

"Celui qui, après son labeur, travaille malgré la fatigue toute une sainte soirée, sur des textes qu'il devra animer de tout son talent, celui-là, ~~disant~~, est bien digne de notre respect, de notre sympathie, et surtout de nos encouragements."

"Habittons nous à ne plus envisager les problèmes corporatifs du seul côté de quelques inconvénients exceptionnels : la perte d'un cachet pour un camarade, le baracas causé par la présence au programme de quelques amateurs dénués de tout talent.

"Que d'autres cachets versés à cause même de l'engouement de ces encombrants, souvent fortunés, pour le théâtre !"

"Avant la guerre, vingt mille cercles jouaient la comédie en France. Aujourd'hui la guerre les a décimés, douze cents seulement ont retrouvé leur pleine activité. Relevons les autres, provoquons des éclosions nouvelles, c'est l'avenir du théâtre que nous assurons ainsi.

"Qui a bu, boira.

"Qui a joué, jouera.

"Qui a vu jouer, reviendra voir jouer.

"Que faut-il de plus pour favoriser le bonheur des brûleurs de planches et de ceux qui écrivent pour eux ?

"Quand tous les villages de France interpréteront congrûment Molière, Beaumarchais, Tristan Bernard et Courteline, nous pourrons crier victoire."

"J'ai là, sous les yeux des programmes. J'ai pu compulser des catalogues d'efforts portant sur plusieurs années. Ils témoignent d'un éclectisme, d'un goût en qui nous devons mettre une part de nos espoirs les plus ardents. Il faut aimer les amateurs. Il faut les aider et les suivre. Ils sont notre dernier théâtre en province."

UNE ADRESSE DE SYMPATHIE POUR LES ARTISTES PROFESSIONNELS.

D'ailleurs, parmi les vœux présentés au Congrès, voici celui que firent applaudir les Toulousains.

"La Fédération internationale des Sociétés théâtrales d'amateurs, réunie en Congrès International, envoie son salut cordial et fraternel aux artistes professionnels de l'art dramatique et lyrique, durement éprouvés, les assure de tout son dévouement, de toute sa sympathie, pour faire triompher la cause du théâtre en général et la leur en particulier."

"Forme des vœux pour que la crise actuelle soit promptement résolue et ne laisse pas indifférent et l'opinion et les Pouvoirs publics;

"Adresse un pressant appel à tous les amis du théâtre les adjure de faire oeuvre ardente de prosélytisme pour que ne disparaisse pas l'art dramatique et lyrique;

"La F.I.S.T.A., fidèle à sa mission, sera toujours au premier rang pour mener le bon combat.

Ce fut voté d'enthousiasme.

A VERSAILLES.

Au programme du Congrès figurait une visite de Versailles sous la conduite du docteur Vergnet-Ruiz. Ce fut un régal. Humoriste à froid, technicien averti, le docteur Vergnet-Ruiz nous promena de chambre en chambre, d'idée en idée et de style en style avec autant de verve que de fantaisie.

Après quoi, bannissant les discours, les congressistes déjeunèrent avant de se séparer. Cet excellent déjeuner était présidé par M. Denys Amiel et par Mme Claude Roland. Collaboratrice de son mari, dévouée à la cause des amateurs, Mme Claude Roland fut l'objet d'une jolie manifestation de sympathie.

C'est par acclamations, que M. Claude Roland a été de nouveau porté à la présidence de la F.I.S.T.A. C'est une présidence à vie que lui ont promise ses amis. Son bureau reste le

Et l'on a, sous les yeux des programmes, l'air de
comprendre les choses d'abord, pour en faire
un tout en soi, d'un goût en soi pour devenir
mettre une part de nos espérances les plus ardentes. Il faut alors
les amateurs. Il faut les aider et les suivre. Ils sont nos
derniers théâtres en province."

UNE ADRESSE DE SYMPATHIE POUR LES ARTISTES PROGRES SIONNELS.
C'est à dire, parmi les vœux présentés au Congrès, voici
celui que l'assemblée a adopté :

"La Fédération internationale des sociétés théâtrales
d'amateurs, réunie en Congrès international, envoie son
salut cordial et fraternel aux artistes professionnels de l'
art dramatique et lyrique, d'abord à travers les années de
tout son développement, de toute sa sympathie, pour faire triom-
pher la cause du théâtre en général et la leur en particulier."

"Tous les vœux pour que la crise actuelle soit prompt-
ement résolue et ne laisse pas indifférent et l'opinion et
les pouvoirs publics ;

"Adresse un pressant appel à tous les amis du théâtre
les auteurs de faire œuvre ardente de prosélytisme pour que
ne disparaissent pas l'art dramatique et lyrique ;

"La F.I.S.T.A., fidèle à sa mission, sera toujours
au premier rang pour mener le bon combat."

Ce fut voté à l'unanimité.

A. VERBALES.

Le programme du Congrès figurait une visite de Versailles.
Les sous la conduite du docteur Vergeat-Roux. Ce fut un succès.
Honorifique à l'égard, technique averti, le docteur Vergeat-Roux
nous promena de chambre en chambre, d'idée en idée et de style
en style avec autant de verve que de fantaisie.

Après quoi, connaissant les directions, les connaissances
détenues avant de se séparer. Un excellent déjeuner était
présidé par M. Benys Amiel et par Mme Gladiée Roland. Collabora-
trice de son mari, dévouée à la cause des artistes, Mme Gladiée
Roland fut l'objet d'une joyeuse manifestation de sympathie.

C'est par acclamations, que M. Gladiée Roland a été de
nouveau portée à la présidence de la F.I.S.T.A. C'est une chose
digne à voir que son rôle en cette occasion. Son bureau resta le

même : MM. José Germain, Asté d'Esparbès, Ernest Després, Fortin Maurice Moreau, Candelier.

La F.I.S.T.A. continue ! Son plus mauvais temps est passé. Désormais, renforcée dans ses pouvoirs par son contrat avec la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, liant en un faisceau unique de bonne volonté et de bonne amitié, les Belges, les Suisses et les Français, décidée à servir la cause du Théâtre là où le commerce théâtral a perdu ses positions, à lui assurer des positions nouvelles ici et ailleurs, elle doit grandir et prospérer.

Les services passés nous sont garants que sa mission est noblement défendue et qu'elle sera menée au succès par son président, M. Claude Roland.

même : M. José Germain, M. José Germain, Ernest Desroes, Fortin
Maurice Lemaire, Gaudet.

La P.I.C.T.A. continue à son œuvre dans les temps les
pressés. Cependant, renforcée dans ses pouvoirs par son contact
avec la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, il est
en mesure de faire valoir ses bonnes volontés et de bonne amitié, les
Belges, les Allemands et le Français, décidés à servir la cause
du Théâtre la où la commune est en danger et perdue ses positions,
à lui assurer des positions nouvelles, ici et ailleurs, elle doit
grandir et prospérer.

Les services rendus sont nombreux que la mission
est noblement dévolue et qu'elle sera menée à succès par son
président, M. André Roland.



F. XI. 2.

~~G. XXIX. 5.~~

JB/CR - 26.912.

Copies A $\frac{IV}{VI}$ 22.
H $\frac{VI}{VI}$ 17.

10987
aa

14 NOV 1930

Monsieur Stan COLESTAN,
Secrétaire général de la
Confédération internationale de la Critique,
121, rue Legendre, 121
PARIS (17^e)

Mon cher ami,

Nous avons bien reçu les statuts de la Confédération internationale de la Critique votés au 3ème Congrès qui s'est tenu en Septembre dernier à Prague; nous vous en remercions bien vivement. Nous nous efforcerons de les publier in extenso dans le numéro du 15 décembre de notre revue "La Coopération intellectuelle".

En ce qui concerne le second point de votre lettre, à savoir la question du siège de votre Association, votre demande sera soumise au prochain Comité de Direction qui doit, selon toute apparence, se réunir au début de Janvier 1931.

Croyez, mon cher ami, à mes sentiments bien cordiaux.

Pour le Directeur et par autorisation:
Le Chef de la Section d'Information,

(J. BRILME)

Golestan.
Congrès de la critique
théâtrale
Conf. int. de la critique dramatique

pr E.C
C.K

4

~~S. XXV~~ F. XI. 2
copie: A. IV 22

CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE
DRAMATIQUE, MUSICALE, LITTÉRAIRE ET CINÉMATOGRAPHIQUE

COMITÉ PROVISOIRE DE PARIS

121, RUE LEGENDRE (XVII^e)

N° 237

-8 NOV 1930 - 026.912

Paris le 7 novembre 1930

Répondre le 13 novembre 1930.JB.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint, les statuts de la Confédération Internationale de la Critique, statuts votés au III^{ème} Congrès qui a eu lieu le 23 septembre 1930 à Prague.

Par l'esprit, notre confédération de la Critique, correspond aux idées qui règnent à l'Institut International de Coopération Intellectuelle, aussi nous avons pensé que nul siège ne serait plus propice pour abriter nos archives et nos réunions internationales, que les locaux de votre institution.

J'ai été heureux que l'Assemblée de Prague, sur ma proposition, ait voté et adopté à l'unanimité dans nos statuts (article 5 paragraphe 3) que le siège de la confédération serait à Paris et dans les locaux de l'Institut International de Coopération Intellectuelle. J'ai donc l'agréable mission de vous adresser la demande de vouloir bien nous recevoir dans votre maison et dans l'espoir d'une réponse favorable, je vous prie d'agréer Monsieur le Directeur, l'assurance de ma haute considération.

Stan Gollé Stan

Secrétaire Général de la Confédération
Internationale de la critique.

Indexé A :

Jobstan
Congrès de la critique
Musique et cinéma
Confédération internat.
de la critique
hospitalisation à l'HCI

CONFÉDÉRATION INTERNATIONALE DE LA CRITIQUE
DRAMATIQUE, MUSICALE, LITTÉRAIRE ET CINÉMATOGRAPHIQUE

COMITÉ PROVINCIAL DE PARIS
101, RUE DE LONDRE (XVIII)



8 NOV 1930 - 11.0 912

Repondre

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint, les statuts de la Confédération Internationale de la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique, ainsi que le prospectus de la revue de la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique, n° 1, paru le 25 septembre 1930 à Paris.

Par l'organe de la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique, je vous prie de vouloir bien agréer mes vives salutations et de vouloir bien agréer mes vives remerciements pour l'intérêt que vous portez à la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique.

J'ai l'honneur de vous adresser ci-joint, les statuts de la Confédération Internationale de la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique, ainsi que le prospectus de la revue de la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique, n° 1, paru le 25 septembre 1930 à Paris.

Confédération Internationale de la Critique, Musicale, Littéraire et Cinématographique



10617
aa

F. XI. 2.

G. XIX. 5.

22 OCT 1930

JB/CR § 26.528;

Monsieur Stan COLESTAN,
121, rue Legendre, 121
PARIS (XVII^e)

Mon cher Secrétaire,

Je vous remercie très vivement des documents que vous m'avez fait parvenir, et je serais très heureux de vous voir le jour où vous voudrez bien passer à l'Institut international. Si vous pouvez le faire de préférence le matin, entre 11 heures et midi, nous aurions un peu plus de temps pour une conversation un peu suivie.

Croyez, mon cher Secrétaire, à mes sentiments bien cordiaux.

(BELIME-COMEROY)
Chef de la Section d'Information.

Indexé A :

Coleston

Handwritten signature or initials.

Handwritten mark or signature.

1308

Section
Information
JB/CA
G. XXIX-5

EXXIX
F. XI. 2.
18 OCT 1970 - 026.528
FIGARO
Répondre le 18 octobre 30. JB
N. Rond Point des Champs-Élysées

Mon cher Coopérateur et Ami

Je vous remercie infiniment
de vos félicitations et je serai
ravi de vous recevoir afin de
vous mettre au courant de
bien des questions caennaises.
nouveau le siège et les statuts
de la F. I. de la Cuthy.
Veuillez, vous, je vous prie
me dire vos heures de travail
à la Coopération; je passerai sur
mon passeur dans le courant de
la semaine prochaine (après le
dimanche).

Très amicalement votre
Jean Legendre
Stan Golestani
Indexé A :
Golestani
Congo ind. de la cinquième

124 R. Legendre
(191)

18 OCT 1950 - 026-524

Répartition



F. XI. 2.
G. XXIX. 5.

10279
aa

-8 OCT 1930

JB/CR § 26.358.

Mr L. DUNTON GREEN
Musical Critic
11, Park Lane, 11
L O N D O N, W.I.

Mon cher Président,

Je vous remercie du renseignement que vous avez
bien voulu me donner au sujet des "Actes" du Congrès de la Critique, que
je vais demander au nouveau Secrétaire, Stan GOLDESTAN.

Je serai très heureux de vous voir bientôt à Paris,
et vous prie d'agréer, mon cher Président, l'expression de mes sentiments
bien amicaux.

(BELIME - COMUROY)
Chef de la Section
d'Information.

pour E. Conte
C. K.

4

INDEXE A
Dunton Green
Goldestan
Congrès de la critique
théâtrale



10240
aa

F. XI. 2.
~~G. XXIX. 5.~~

-7 OCT 1930

JB/CR.

Monsieur Stan GOLESTAN,
Rédacteur au "F i g a r o"
14, rond-point des Champs-Élysées,
P A R I S .

Mon cher Secrétaire,

J'ai appris avec plaisir votre nomination
à la tête du secrétariat de l'Association internationale de la Critique dra-
matique et musicale, et je vous en félicite bien sincèrement.

J'ai beaucoup regretté de ne pouvoir assister au Congrès de Prague;
mais comme nous aurions besoin de consulter les textes officiels qui ont pu
être publiés à cette occasion, ainsi que les articles généraux parus dans la
presse, j'en avais aussitôt demandé communication à M. Dunton Green. Il me
répond que tout cela est centralisé entre vos mains; si vous pouviez donc me
communiquer le plus tôt que vous pourriez, pour une journée ou deux, les textes
en question, je vous en serais très obligé.

Croyez, mon cher Secrétaire, à mes sentiments les meilleurs.

(BELIME - COEUDROY)
Chef de la Section d'Information.

INDEXÉ A :

Golestan
Dunton Green
Congrès de la critique théâtrale

00000000

THE
THE
THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

THE

TELEPHONE
CERAMIC 138 AIR 7.
from 10 to 6 - Royal 1730.

F. M. 2.

L. DUNTON GREEN,

MUSICAL CRITIC.

CHESTERIAN.
(LONDON)

THE ORBIT, OFFICIAL ORGAN OF
THE FACULTY OF ARTS, LONDON.

LA REVUE MUSICALE.
(PARIS)

DIE MUSIK.
(BERLIN)

LA RASSEGNA MUSICALE.
(TORINO)

11, PARK LANE,

W.1.

LONDON 3/10/30.

7 OCT 1930 - 026.358

Répondre 7 Octobre 1930.

Monsieur André Coeuroy,
Institut International de
Coopération Intellectuelle,
2 rue Montpensier,
PARIS.

Cher Monsieur Coeuroy,

Merci de votre
bonne lettre du 2 Octobre.

En effet j'ai beau-
coup regretté de ne pas vous voir à
Prague, mais j'espère que je pourrai
avoir ce plaisir à Paris un de ces
jours.

Indexé A :

En ce qui concerne
les textes officiels etc... du Congrès

Dunton Green
Congrès de la critique
théâtre et musicale



-2-

de la Critique, je regrette devoir vous dire que je n'ai aucune pièce en main ici. Tout cela est centralisé au secrétariat à Paris et comme vous le savez sans doute, c'est Stan Golestan qui a été nommé Secrétaire. Je suis sûr qu'il se mettra entièrement à votre disposition si vous lui exposez vos désirs.

Croyez-moi, Cher Monsieur Garroy,

Bien amicalement à vous,

Clinton Green



-2 OCT 1940

F. XI. 2.

C. XXIX. 5.

JB/CR

Monsieur L. DUNTON GREEN
11, Park Lane, 11
LONDRES, W.1.
(Angleterre)

10142
aa

Cher ami,

J'ai bien regretté de ne pouvoir aller au Congrès de la Critique théâtrale et musicale que vous avez présidé à Prague. Auriez-vous l'extrême obligeance de me faire parvenir, (et le plus tôt serait le mieux), toute la documentation dont vous pourriez disposer : textes officiels, rapports, motions, articles de presse .

J'espère vous voir bientôt à Paris, et vous prie d'accepter, avec mes bien vifs remerciements anticipés, l'expression de mon bien fidèle souvenir.

(J. BELIME)

Chef de la Section d'Information.

C. 14

Dunton Green.
Congrès de la Critique
Théâtrale et musicale.

aa
F. XI. 2

G.XXVII.2

27 AUG 1929

LL/IG - 19.175

Edward STIRLING, Esq.,
Théâtre Albert I,
64, Rue du Rocher,
Paris.

Dear Sir,

I am in receipt of your letter of August 8th.

I shall be glad to see you some day this week if
this suits your convenience.

Will you please phone me up in order to fix the
exact date and hour of your visit ?

Very truly yours.

For the Director

(L. LEVINSON)
Head of Section - Secretary of the Institute.

Indexé

Stirling
Théâtre.

270423

STANDARD

1940 - 1941

88

RECEIVED
JAN 10 1941
U.S. DEPT. OF AGRICULTURE
WASHINGTON, D.C.

Dear Sir,

I am in receipt of your letter of January 5th.
I shall be glad to see you soon and discuss it
and make your arrangements.
Will you please show me up in order to fix the
exact date and time of your visit?

Very truly yours,

For the Director

10

(L. L. LAYTON)
As a Director - Secretary of the Institution

1940

1941

EDWARD STIRLING

and

FRANK REYNOLDS

WITH

The English Players.

PARIS PERMANENT ENGLISH SPEAKING THEATRE

1925

DECORATIVE ARTS EXHIBITION THEATRE
(DIPLOME DE MÉDAILLE D'OR)

1926

PARC THEATRE, BRUSSELS.
GENEVA, MONTREUX, LAUSANNE,
HOLLAND AND BELGIUM

1927

ROTARY CONVENTION, OSTENDE
ROYAL COMMAND PERFORMANCE
THEATRE PATRIA BRUXELLES

1928

RIVIERA, COTE D'ARGENT, HOLLAND,
BELGIUM, COPENHAGEN, AARHUS
SWITZERLAND, LE TOUQUET, ETC.

1929

JOURNEY'S END

THÉÂTRE ALBERT 1^{ER}

64, RUE DU ROCHER

TÉLÉPHONE : LABORDE 21-49

August 8th

19

Monsieur le Secrétaire
Institut International de Coopération
3 rue de Montpensier, Palais Royal
Paris.

Intellectuelle

10 AOUT 1929 19.175

Reperdu

Dear Sir,

In September we are playing JOURNEYS END in Geneva, and we should be so glad of your co-operation during the time we shall be there. May I call on you some afternoon at your convenience?

Yours faithfully,

Edward Stirling

Stirling
Theatre

EDWARD STIRLING

FRANK KENNEDY

Of English Literature

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS



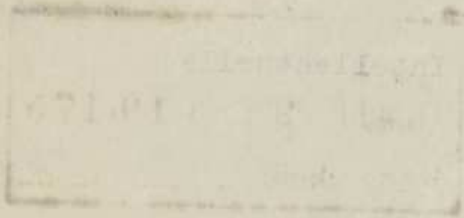
THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10



THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

THEATRE ALBERT I
24 RUE DE PARIS
PARIS 10

LISBOA

11373

2 octobre 1928

Monsieur le Directeur,

En réponse à votre lettre du 17 Septembre
écoulé, me charge Monsieur le Président de vous répondre.

Nous sommes bien heureux de ce que notre Société soit inscrite
au "Bulletin d'Information. Dans ce but nous vous renseignons:

a) Notre Société a le nom de : "Sociedade de Escritores e Compositores
Teatrais Portugueses" (S.E.C.T.P.) Le siège social est au Conservatoire
National de théâtre". Les bureaux (auxquels doit être adressée toute la
correspondance) Rua do Telhal 7L, adresse télégraphique: "AUTORES-
LISBOA. Le Comité (Direcção): est actuellement composé par MM.
Félix BERMUDEZ, auteur (Président); Lino FERREIRA, Auteur (Vice-Président)
Dr. Mario DUARTE, auteur (Secrétaire) Carlos CALDERON, compositeur
(Trésorier), Raoul FERRAO, compositeur (adjoint). Présidents d'honneur:
MM. Henrique LOPES DE MENDONÇA et le Dr; Julio DANTAS, auteurs.
Directeur Général (gérante) Maître FELICIANO SANTOS, auteur.

Sur nos initiatives particulières:

- a) Perception de droits et contrats d'exécution et d'édition musicales
et phono-mécaniques. Perceptions et contrats de représentations théatrales
- b) nous n'en avons pas.
- c) Diffusion à l'étranger par des contrats de représentation mutuelle
avec les sociétés ci-contre indiquées.

Ci-joint le 1er numéro de notre Bulletin de Septembre écoulé.

.....

Notre Société étant fondée il y a à peine trois ans, est arrivée
à un assez grand développement. Veuillez agréer, Monsieur le Directeur,
l'expression de nos meilleurs sentiments.

Le Directeur Secrétaire

Illisible

Monsieur le Directeur de l'Institut
International de Coopération Intellectuelle
PARIS



F. XI. 2

le à M. Supérieur

M. Brochet ont une téléphone
que les organes se font en
Congrès de l'union de l'air à l'en-
vironnement par de l'union de l'oc-
trois nos salles pour le
congrès qui se fera dans
les salons de la Fondation
Salomon Rotch et le
17/18 1922... Cette déci-
sion prise est un aban-
donnant nous de la cou-
verture pour l'air en
avec M. Toucoult en
présence de M. Lebrun

DCC

23. V. 28





PROVENCE 66-13
POSTAUX: 971-16

UNION DES ARTISTES

ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE :
UNIARTIST

CHAMBRE SYNDICALE DES ARTISTES DE LANGUE FRANÇAISE

DRAMATIQUES — LYRIQUES — CINÉMATOGRAPHIQUES

13 MAR 1928 007582

SIÈGE SOCIAL : 45, FAUBOURG MONTMARTRE, PARIS (IX)

EXERCICE 1927-1928

BUREAU DU CONSEIL

PRÉSIDENT : M. HARRY-BAUR

VICE-PRÉSIDENTS : André ALLARD, A. LURVILLE, Louis MAUREL, H. PATY, Maurice SCHUTZ, Jean TOULOUT

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : Gaston SÉVERIN

TRÉSORIER GÉNÉRAL : A. GRANGE

SECRÉTAIRES ADJOINTS : Charles LORRAIN, Arthuro MARIO, MARCILLY

TRÉSORIER ADJOINTS : DE GRAVONE, Ch. DECHAMPS

MEMBRES DU CONSEIL

DRAMATIQUES : MM. Paul AMIOT, ARVEL, Henri BEAULIEU, BÉLIÈRES, André BERLEY, Marcel BLANCARD, Charles BOYER, CANDÉ, Georges CARPENTIER, Charles DECHAMPS, DUVALLES, FRESNAY, Félix GALIPAUX, Louis GAUTHIER, A. GRANGE, HARRY-BAUR, HENRY-KRAUSS, Pierre JUVENET, René KOVAL, Marcel LEVESQUE, Charles LORRAIN, LOUVIGNY, LURVILLE, MARCEL-ANDRÉ, MARCILLY, Raoul MARCO, MAULOY, Louis MAUREL, René MONTIS, PIZANI, Constant RÉMY, Gaston SÉVERIN, TARRIDE, Jean TOULOUT.

LYRIQUES : MM. André ALLARD, AVELINE, Jean BOURBON, BORELLI DANGÈS, Maurice FABRE, FRANZ, GILBERT-MORYN, Louis LAFFITTE, Arthuro MARIO, MARVINI, J. MONET, PATY, Edmond RAMBAUD, Emile ROUSSEAU, SAINPREY.

CINÉMATOGRAPHIQUES : MM. Jean ANGELO, Henri BAUDIN, Pierre BLANCHAR, Jean DAX, Gabriel DE GRAVONE, André MARNAY, MENDAILLE, Jean PEYRIÈRE, SAILLARD, Maurice SCHUTZ

RB/MZ

Paris, le 12 Mars 1928.

Monsieur LEVENSON,
Institut International de
Coopération Intellectuelle
2, rue de Montpensier
PARIS.

Monsieur,

Vous avez exprimé à notre secrétaire général le désir d'être documenté sur la préparation du prochain Congrès, devant se tenir à Paris, de l'Union Internationale des Artistes de Théâtre.

Nous sommes à votre disposition pour vous donner tous renseignements à ce sujet, et c'est avec plaisir que nous vous recevrons quand il vous sera loisible, tous les jours, de 10 heures à midi, ou de 16 heures à 18 heures, le Samedi de 9 heures à midi.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Pour le Commissaire Général du Congrès.

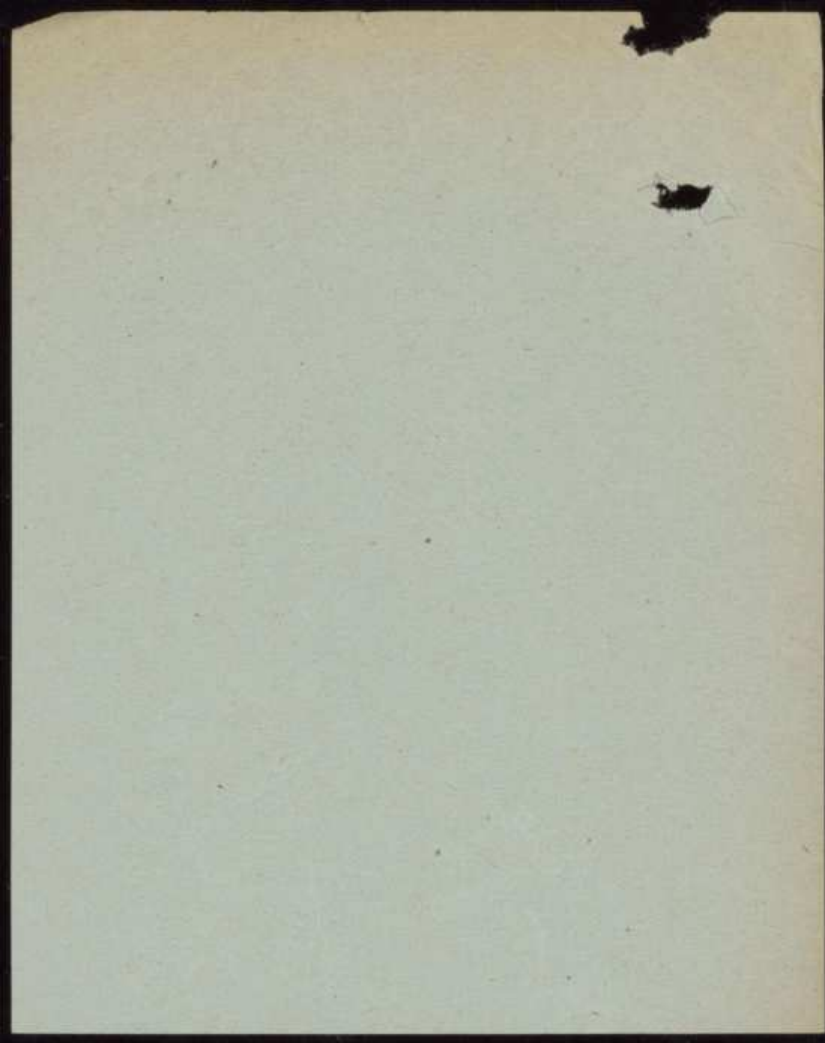
Po

Indexé
Congrès Int. des Artistes de Théâtre
Union des Art. dram.
Harry - Baur

Prière de classer et
de vouloir bien envoyer
le dossier à M. Sukrawan
dy

Zotte

24.



F. XI. 2.

COPIE d'une lettre de M. FUCHS (du Figaro) cotée
~~COPIE~~ et A.IX.3

Paris, 45 Rue de Courcelles,

26/2/28

Monsieur et Cher Confrère,

Par lettre du 4 octobre dernier, vous m'avez demandé communication des procès-verbaux des séances du Congrès international de la Critique dramatique et musicale qui s'est tenu à Salzbourg en août dernier.

Il n'a pas été rédigé de procès-verbal officiel du Congrès. Mais une dame écrivain, Mme Peyrebère-Garry, à qui l'allemand et l'anglais sont aussi familiers que le français, a bien voulu prendre gracieusement la sténographie des séances. Vous trouverez ci-joint ce document.

D'autre part, j'ai publié dans le Figaro un compte-rendu d'ensemble du Congrès que je vous envoie également.

Si j'ai tant tardé à vous faire ces envois, c'est que le délégué américain au Congrès m'avait demandé communication des procès-verbaux sténographiques, et qu'il vient seulement, après plusieurs réclamations, de me les retourner.

J'y joins le rapport d'ensemble, avec toutes pièces annexes, que j'ai fait sur le congrès qui s'est tenu à Paris en 1926, pensant qu'il vous serait agréable d'en prendre connaissance.

Tous ces documents sont des pièces uniques. Je les recommande donc à tous vos soins et vous prie de vouloir bien me les faire retourner (sauf naturellement l'article du Figaro dont j'ai des doubles), à mon adresse personnelle 45 Rue de Courcelles, quand vous en aurez fait l'usage que bon vous semblera.

J'ajoute, si cela peut vous intéresser, que la ville de Londres avait été désignée par le Congrès de Salzbourg comme siège du Congrès de 1928. Or, nos confrères anglais viennent de nous faire savoir qu'il leur est impossible d'organiser ce congrès chez eux cette année. Nous ignorons donc où pourra se tenir cette réunion annuelle, et même si elle aura lieu. L'Association française de la Critique dramatique et musicale serait ~~vertes~~ particulièrement heureuse de convoquer à nouveau à Paris nos collègues étrangers qui, assurément, se réjouiraient de ce choix. Mais cette réception entraîne des frais que notre Association dont je suis le trésorier, est tout-à-fait hors d'état de supporter.

Veuillez agréer.....

signé: Paul Fuchs

Au cas où vous feriez faire quelques copies dactylographiées de ces documents, particulièrement de la sténographie du Congrès et des pièces annexes du Congrès de 1926, je vous serais très obligé de m'en faire tenir un double pour nos archives.

Pièces communiquées: Rapport sur le Congrès international de la Critique dramatique & Musicale tenu à Paris du 3 au 7 mai 1926,
Congrès de Salzbourg (août 1927 - 3 cahiers)

3.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

1.11.19

F. XI. 2
C

YALE UNIVERSITY
SCHOOL OF THE FINE ARTS
THE DEPARTMENT OF DRAMA

EVERETT VICTOR MEEKS
Dean of the School

STANLEY R. MCCANDLESS
Instructor in Lighting

GEORGE PIERCE BAKER
*Director of the University Theatre
Professor of the History and the Technique of the Drama*

DONALD M. OENSLAGER
Instructor in Scenic Design

HUBERT OSBORNE
Assistant Director of the University Theatre

ROSE BOGDANOFF
Instructor in Costume Design

NEW HAVEN · CONNECTICUT
April 19, 1927

G/1111/5

2

Monsieur le Directeur,
Institut International de
Cooperation Intellectuelle,
Section des Relations Artistiques,
2, Rue de Montpensier,
Paris, France.

-3 MAI 1927 002,412
Répondre

My dear Sir:

It will give us great pleasure to send you our publications from time to time. Separately I am sending the catalogue of the School of the Fine Arts, which contains the announcement of our work of the current year. I shall add to this other material which will, I think, help you to an understanding of the work we are doing here and our methods.

As we found in a previous conference that it did not pay financially to issue a full report of the meeting, there is no official record of the recent Conference here. On the other hand, we agreed to let the speakers, if they wished, have their papers printed in some established publications. As you will see, a considerable number of the papers appear in a copy of The Emerson Quarterly which I am sending to you.

With hearty thanks for your interest, I am

Sincerely yours,

Geo. P. Baker.

GPB:BGL



RECEIVED
JAN 12 1964
U.S. DEPARTMENT OF AGRICULTURE
WASHINGTON, D.C.

It was also an effort to secure to ourselves the right to
be free from the threat of a nuclear attack. The right to
be free from the threat of a nuclear attack is a right which
we have the right to be free from the threat of a nuclear attack.

It was also an effort to secure to ourselves the right to
be free from the threat of a nuclear attack. The right to
be free from the threat of a nuclear attack is a right which
we have the right to be free from the threat of a nuclear attack.

It was also an effort to secure to ourselves the right to
be free from the threat of a nuclear attack. The right to
be free from the threat of a nuclear attack is a right which
we have the right to be free from the threat of a nuclear attack.

10

Material sent under separate cover

The Yale Alumni Weekly for October 2, 1925 - see page 75

The Emerson Quarterly for March, 1927 - containing addresses
delivered at National Conference, February, 1927.

The American Architect for March 20, 1927 - see page 347

Bulletin of the School of the Fine Arts, containing section on
the Department of Drama - see page 55

Program of National Conference and programs of performances in
the Main Auditorium and the Experimental
Theatre.

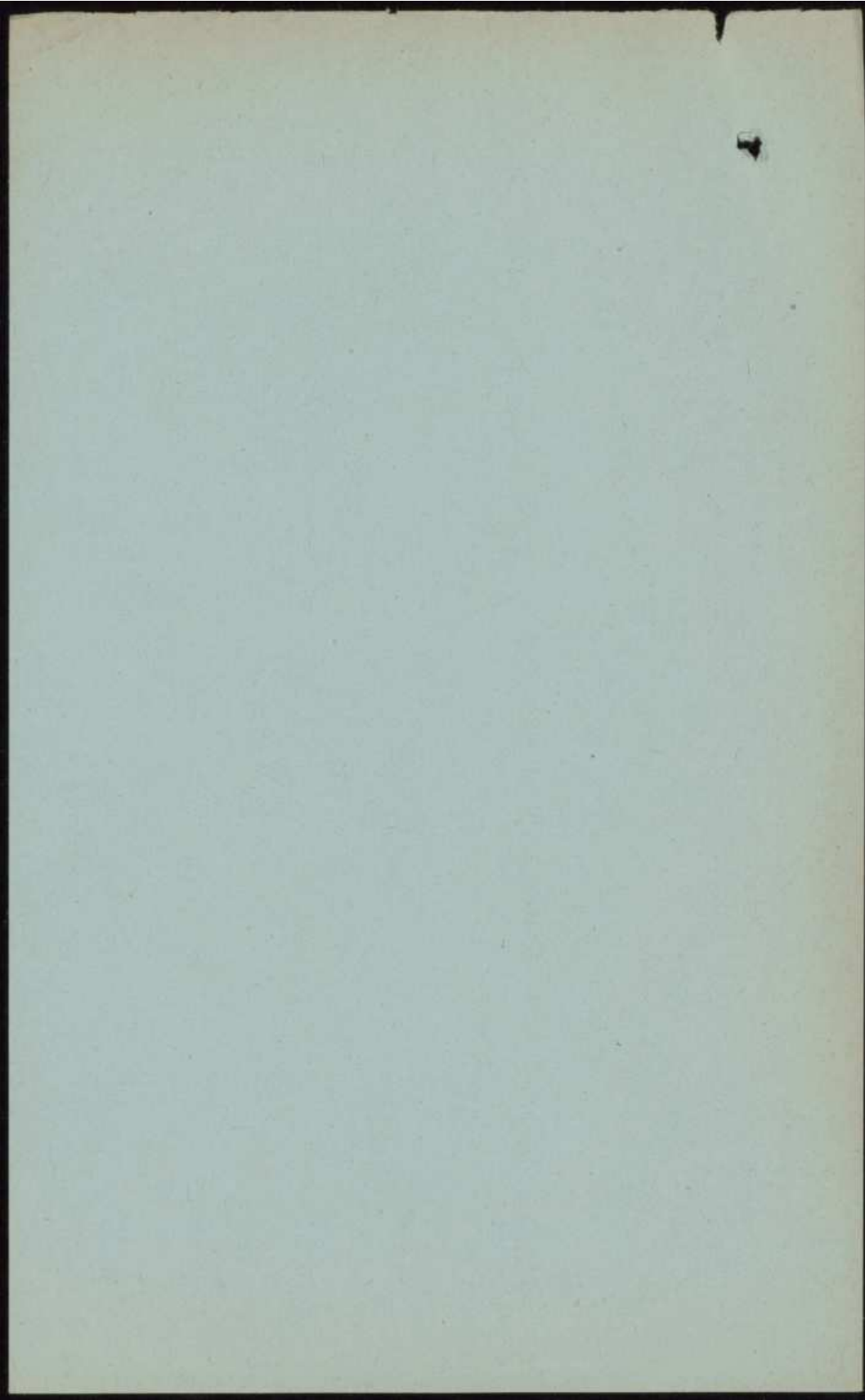
Copies of application blanks to the Department of Drama.

F.XI.2

~~G.XIX.3~~

aa

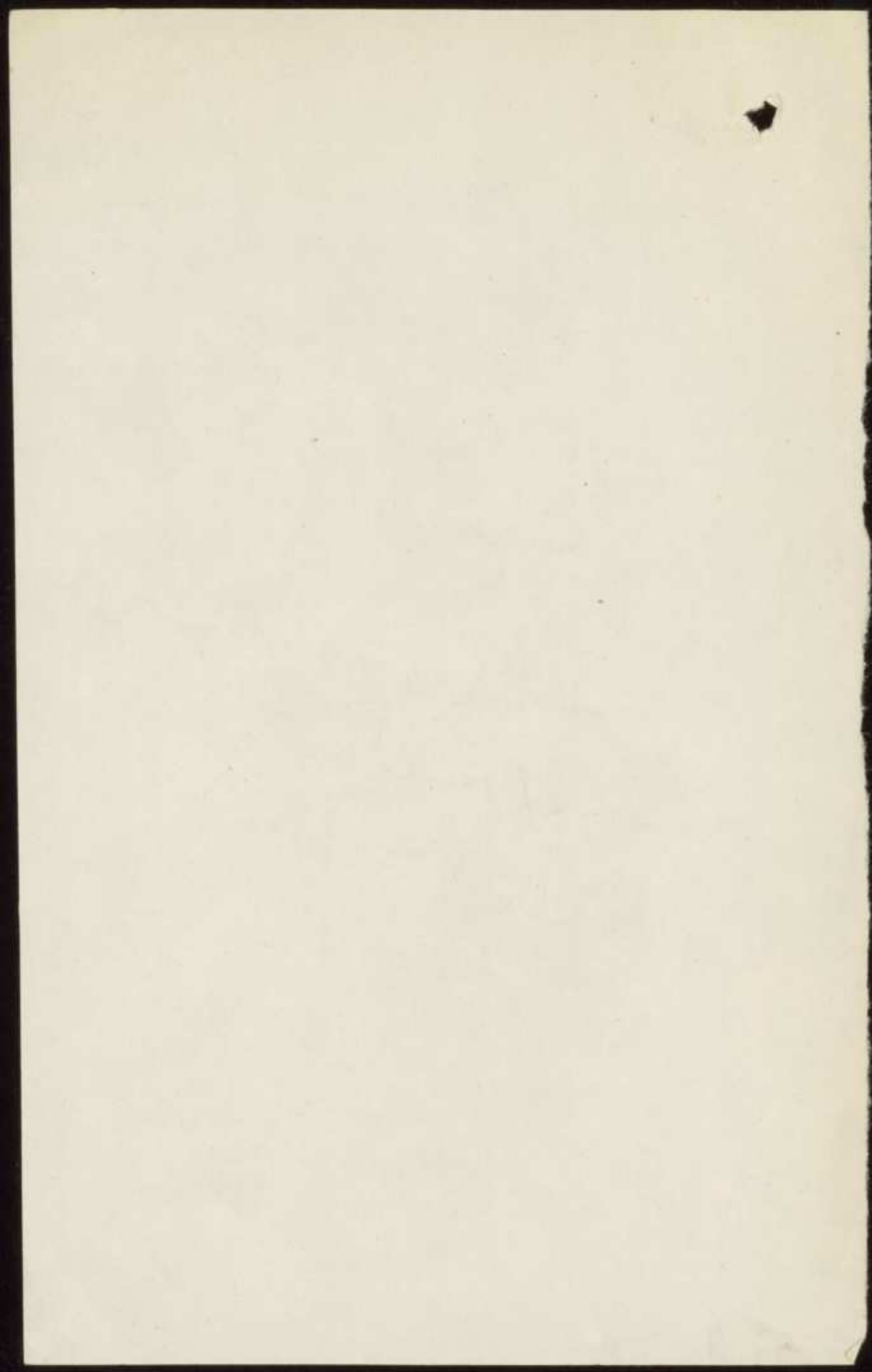
Sur la demande de M.Suhrawardy,
M.le Directeur écrit à M.Fuchs le 4
octobre 1927 une lettre cotée A.IX.3
pour demander les procès-verbaux du Congrès
international de la Critique dramatique
et musicale de Salzbourg.



Mr. Shraward

Il faudrait seulement
la correspondance avec

Mr. Baker.



F. XI. 2.

G/XXIX/8

2/76
an

-8 AVR 1927

HS/RG-7-IV

Dear Sir,

The Section of Artistic Relations of this Institute has been following with great interest your activities in the foundation of the Yale Drama Department and the Yale Experimental Theatre, which have resulted recently in the convocation of the Congress of the Drama at your University. We have been able to get as much information as was possible to receive from newspapers that have been printing accounts of this Congress. But, naturally, our information is very limited and we shall feel much obliged if you would send to the Institute a complete copy of the proceedings. As we are particularly interested in new technical developments in the realm of the Theatre, we shall be glad to have as well as complete a description as possible of the new theatre which you have established.

We should like to be in future in close contact with you and to be kept in touch, through publications and, otherwise, with the interesting work you and your colleagues are doing at Yale.

Thanking you in anticipation,

Yours truly,

R

Ar

(R. Dupierreux)

Chief of the Section of Artistic Relations

Professor George P. BAKER
University of Yale
YALE (U.S.A.)

RECEIVED
JAN 1952

1/15/52

1/15/52

Dear Sir,

The Board of Directors of the Institute of the Americas has been following with great interest your activities in the field of the Americas, and we are very glad to hear that you are working so hard to bring about a better understanding of the Americas among the people of the United States. We are sure that your efforts will be very successful, and we are sure that you will be able to bring about a better understanding of the Americas among the people of the United States. We are sure that your efforts will be very successful, and we are sure that you will be able to bring about a better understanding of the Americas among the people of the United States.

We are sure that your efforts will be very successful, and we are sure that you will be able to bring about a better understanding of the Americas among the people of the United States. We are sure that your efforts will be very successful, and we are sure that you will be able to bring about a better understanding of the Americas among the people of the United States.

Very truly yours,

Yours truly,

(S. J. J. J.)

Chief of the Bureau of the Americas

Director of the Bureau of the Americas
U.S. Department of State
Washington, D.C.

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

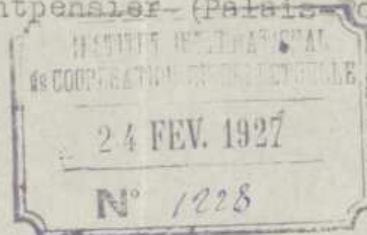
F XI. 2

MITTELDEUTSCHE AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT M.B.H. MAGDEBURG, WEINFASS-STR. 9
DRAHT: MIAMA / ORTSGESPR. 3060, 8422, FERNGESPR. 8479 / BANK: MAGDEBURGER STADTBANK / POSTSCHECK 8078

Frl. Dr. Margarete Rothbarth,
Institut International de Coopération Intellectuelle,

P a r i s 1, Rue de Montpensier (Palais Royal)

Sekretariat Dr. Gr/Ko.
den 19. Februar 1927.



Betrifft: Section D'Information, G XXIX/2 282.

Herr Generalmusikdirektor Walter Beck, Magdeburg, hat uns Ihr an ihn persönlich gerichtetes Schreiben vom 9. d. M. zur Erleidigung weitergereicht. Wir haben mit Freude davon Kenntnis genommen, dass die literarische Abteilung des Internationalen Instituts für geistige Zusammenarbeit beabsichtigt, über die "Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927" zu berichten. Wir haben unsere Propaganda-Abteilung veranlasst, dem Institut laufend die Drucksachen über die Ausstellung zugehen zu lassen. Das bisher erschienene Material lassen wir Ihnen mit gleicher Post zugehen.

Leider wird es augenblicklich noch nicht möglich sein, Ihnen eine vollständige Liste der ausstellenden Firmen in der Industrie- und Gewerbeabteilung, die Sie, wie Sie schreiben, besonders interessiert, zugehen zu lassen. Dies wird erst möglich sein, wenn der Anmeldetermin für diese Abteilung verstrichen ist.

Wir werden nicht verfehlen, Ihnen den offiziellen Aussteller-Katalog sogleich nach Erscheinen zu übermitteln. Wir dürfen Ihnen für Ihre freundliche Unterstützung unserer Bestrebungen unseren verbindlichen Dank aussprechen und zeichnen

mit vorzüglicher Hochachtung

MITTELDEUTSCHE AUSSTELLUNGS-
GESELLSCHAFT M.B.H. MAGDEBURG

LL

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

MITTELDEUTSCHE AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT M.B.H. MAGDEBURG, WEINHAUS-STR. 9
BRANKE-MIAMI (ORTSGESPR. 2000, 8422, FERNGESPR. 8429) BANK-MAGDEBURGER STADTBANK, POSTCHECK 800



DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG
MAGDEBURG 1927

100

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

-:-:-:-:-

Die Industrie-Und Gewerbe-Abteilung

-:-:-:-:-

<u>A</u>	<u>H</u>
Abschminkmittel	Handscheinwerfer
Asbestbekleidung	Hängeapparate
<u>B</u>	Hängedekorationen
Beleuchtungs-einrichtungen	Horizontbeleuchtung
Beleuchtungskörper	<u>I</u>
Bekleidung	<u>I</u>
Blitzbogenlampen	Innenarchitektur
Bühnendekoration	Innendekoration
Bühnenregler	Imprägnierungsmittel
Bühnenrequisiten	<u>K</u>
Bühnenschalttafeln	Kaminfeuer, künstliche
Bühnensysteme	Kostüme
<u>C</u>	<u>P</u>
Cacheurarbeiten	Panorama-Apparate
<u>D</u>	Perücken
Dekorationsfarben	Projektionsapparate
Dekorationsstoffe	Psychologische Apparate für
Doppelsoffitten	Eignungsprüfung
Drehbühnen	Puppentheater-ausstattungen
Dreilampensysteme	<u>R</u>
<u>E</u>	Regenbogenprojektion
Ellipsenspiegel	Reiseeffekten
<u>F</u>	Rundhorizonte
Fachzeitschriften	Rüstungen
Farben	<u>S</u>
Farbige Gläser	Scheinwerfer
Fussrampen	Schiebe Bühnen
<u>G</u>	Schlagzeuge
Gassenbühnen	Schmucksachen, echte und unechte
Geräuschmaschinen	Soffitten
Geräuschdämpfende	Soffittenbeleuchtung
Glühlampen	Sternlampen
	Spielflächenbeleuchter
	<u>T</u>
	Theaterliteratur
	Theaterrequisiten
	<u>V</u>
	Versenkmaschinen
	Vorhänge
<u>Z</u>	<u>W</u>
Zeitschriften	Windmaschinen

...

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

12

13

13

14

14

15

15

16

16

17

17

18

18

19

19

20

20

21

21

22

22

23

23

24

24

25

25

26

26

27

27

28

28

29

29

30

30

31

31

32

32

33

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

14. MAI BIS 4. SEPTEMBER

WAS WIRD IN DER INDUSTRIE- UND
GEWERBE-ABTEILUNG AUSGESTELLT?

DIE INDUSTRIE- UND
GEWERBE-ABTEILUNG UMFASSST ALLEN
THEATERBEDARF:

- | | | |
|--|--|---|
| <p>A Abschminkmittel
Alarmapparate
Antiquitäten
Arbeitskleidung
Architektur
Architrave
× Asbestbekleidung
Asbesttüren
Aufheller
Aufzüge
Automatische Feuermelder</p> <p>B Bauausführungen
× Beleuchtungs-
einrichtungen
× Beleuchtungskörper
× Bekleidung
Billettkassen
× Blitzbogenlampen
Blumen, künstliche
Bogenlampen
Brandschutz
Brennscheren und
Zubehör
Büfetteinrichtungen
× Bühnendekoration
× Bühnenregler
× Bühnenrequisiten
× Bühnenschalttafeln
× Bühnensysteme</p> | <p>× C Cacheurarbeiten</p> <p>D Damenbekleidung
× Dekorationsfarben
× Dekorationsstoffe
× Doppelloffitten
× Drehbühnen
× Dreilampensysteme</p> <p>E Eintrittskarten
Eiserne Vorhänge
Elektromotoren
× Ellipsenspiegel
Entlüftungsanlagen</p> <p>× F Fachzeitschriften
× Farben
Farbenumschalter
× Farbige Gläser
Feuerlöschapparate
Feuerlöscheinrichtungen
Feuermeldeeinrichtungen
Feuersichere farbige Gläser
Feuersichere Vorhänge
und Türen
Filmbedarf aller Art
Foyereinrichtungen
Frisiermäntel
Fußbodenbelag aus Gummi,
Kork, Parkett
× Fußrampen</p> | <p>G Garderobeneinrichtungen
Garderobenmarken
× Gassenbühnen
Gemälde
× Geräuschmaschinen
× Geräuschdämpfende
Belagstoffe
Gesellschaftstoiletten
× Glühlampen
Glühlampenlacke
Gongs
Grammophone
Graphische Erzeugnisse
Grasteppiche</p> <p>H Haartrockner
Handlampen
× Handscheinwerfer
Handwerkszeug
× Hängeapparate
× Hängedekorationen
Harfen
Harmoniums
Heizkörper
Heizungsanlagen
Herrenbekleidung
Holzblasinstrumente
× Horizontbeleuchtung
Heißwasserbereiter</p> |
|--|--|---|

- × I Innenarchitektur
 - × Innendekoration
 - × Imprägnierungsmittel
- K Kaffeemaschinen
 - × Kaminfeuer, künstliche
 - Keramiken
 - Klappstühle
 - Klaviere
 - Koffer
 - Korbmöbel
 - Kosmetische Artikel
 - × Kostüme
 - Kostüme Stoffe
 - Kraftanlagen
 - Kraftmaschinen
 - Kulissenkörper
 - Kunstgewerbliche Gegenstände
- L Lampen
 - Läuferstoffe
 - Lederbekleidung
 - Ledermöbel
 - Lederwaren
 - Lehrmittel
 - Logenausstattungen
 - Lorgnons
 - Luftreiniger
- M Majoliken
 - Meßinstrumente
 - Metallblasinstrumente
 - Mondapparate
 - Möbel
 - Möbelstoffe
 - Musikerstühle
 - Musikinstrumente aller Art
- N Nagelbohrer
 - Noten
 - Notendruck
 - Notenpapiere
 - Notenpulte
 - Notenpultlampen
 - Notlampen
- O Operngläser
 - Ovallaternen
 - Orchesterbedarf
 - Orchesterlampen
 - Orchesterraumeinrichtungen
 - Orchesterstühle
 - Ozonerzeuger
- × P Panorama-Apparate
 - Parfümerien
 - Parkettstühle
 - Partituren
 - Pelze
 - × Perücken
 - Phonographen
 - Pianofortes
 - Pinself
 - Podeste
 - Preßpumpen
 - Programmdruck
 - × Projektionsapparate
 - × Psychologische Apparate für Eignungsprüfung
 - Puder
 - × Puppentheaterausstattungen
- R Rangausstattungen
 - Rauchschutzapparate
 - Rauchschutzklappen
 - Raumbühnen
 - Regenanlagen (Feuerschutz)
 - × Regenbogenprojektion
 - × Reiseeffekten
 - Reisenecessaires
 - Reklame
 - Rundfunksende- und -Empfangsanlagen
 - × Rundhorizonte
 - × Rüstungen
- S Sanitäre Anlagen
 - Schalldämpfer
 - Schalttafeln
 - × Scheinwerfer
- × S Schiebebühnen
 - × Schlagzeuge
 - Schminke
 - × Schmucksachen, echte und unechte
 - Schnürbodeneinrichtungen
 - Seilzüge
 - Signalbeleuchtung
 - × Soffitten
 - × Soffittenbeleuchtung
 - Souffleurkästen
 - × Spielflächenbeleuchter
 - Sprechmaschinen
 - Springbrunnen
 - Staubsauger
 - Stellwerke
 - × Sternlampen
 - Stühle
- T Telephonanlagen
 - Teppiche
 - Textbücher
 - Theaterbauwesen
 - Theatergläser
 - × Theaterliteratur
 - Theaterreklame
 - × Theaterrequisiten
 - Trikotagen
- U Uhren, elektrische
- V Ventilatoren
 - Verriegelbare Bühnensteckvorrichtungen
 - Versatzstücke
 - × Versenkmaschinen
 - × Vorhänge
- W Wäsche
 - Waffen
 - Widerstände
 - × Windmaschinen
- × Z Zeitschriften
 - Zerstäuber
 - Zwischenvorhänge
 - u. ä. m.

Auskünfte durch die MITTELDEUTSCHE AUSSTELLUNGS-GESELLSCHAFT M. B. H.,
Magdeburg, Weinaßstraße 9, I. Telefon: 3060, 8422. Ferngespräche: 8479. Drahtwort: Miama.

F. XI. 2.

aa
767

18 FEV 1927

RD/RG-14

Monsieur le Président,

J'ai bien reçu votre lettre du 1er février et je vous en remercie, de même que de l'envoi que vous avez bien voulu faire de diverses brochures de documentation. Nous serons heureux d'être tenus au courant de vos travaux par les publications que vous nous annoncez.

La Sous-Commission des Lettres et des Arts avait été saisie, dès le mois de décembre 1925, par M. Paul VALERY, d'une proposition d'organiser une exposition ou peut-être même un musée de la technique théâtrale dans les divers pays. Nous n'avons, pu, jusqu'à présent, étudier ces questions avec tout le soin qu'elle mériterait, mais nous ne l'avons pas perdue de vue. Nous accueillerons donc avec la plus grande sympathie toutes les informations relatives à des initiatives conçues dans cet esprit sur le plan national. Ce que nous vous dites de l'exposition du théâtre allemand à Magdebourg nous intéresse par conséquent au plus haut point. Nous vous apporterons avec plaisir tout l'appui qui est en notre pouvoir et nous ne manquerons de signaler votre effort aux personnes avec qui nous aurons l'occasion d'être en rapports pour les études que nous poursuivons dans le domaine de l'art théâtral. Cependant, le caractère national de votre exposition ne permettrait pas à

92

1881/1781
un établissement aussi strictement international que le nôtre de prendre officiellement attitude ; nous nous efforcerons, toutefois, d'user de notre influence personnelle, notamment dans la sphère de nos amitiés de Presse pour faire connaître une initiative dont nous vous félicitons.

Nous vous serions très obligés de bien vouloir nous documenter sur les questions dont une liste est jointe à cette lettre.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, les assurances de ma haute considération.

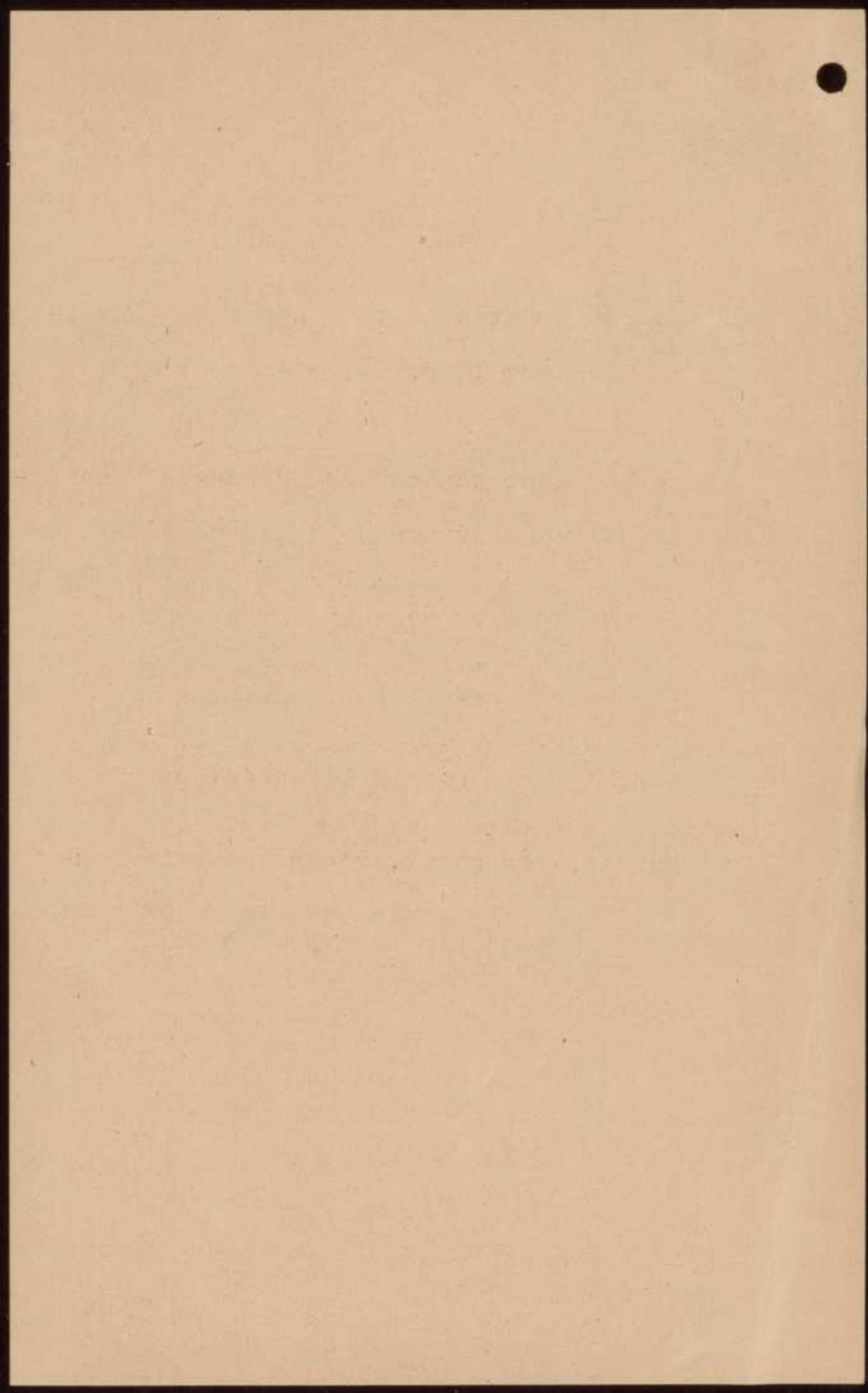
Le Chef de la Section des Relations Artistiques :



(H. Dupierreux)

Monsieur le Président
de la Mitteldutsche Ausstellungsgesellschaft M.B.H. Magdeburg
Weinfass-str. 9
MAGDEBURG

L'idée d'une exposition internationale des arts du théâtre a été évoquée à la Sous-Commission des lettres et des arts dès le mois de décembre 1925. Elle a été l'objet d'une communication de M. Paul VALÉRY et depuis la fondation de l'Institut International diverses personnes nous en ont entretenus. Nous avons donc toutes les raisons d'accueillir avec la plus grande sympathie les informations que vous avez bien voulu nous donner sur l'exposition de Magdebourg. Et nous serons heureux de vous apporter tout l'appui qui est en notre pouvoir et nous ne manquerons pas de signaler votre effort aux personnes avec qui nous aurons l'occasion d'être en rapports pour les études que nous poursuivons dans le domaine de l'art théâtral. Cependant, le caractère national de votre exposition ne permettrait pas à un établissement aussi strictement international que le nôtre de prendre officiellement attitude ; nous nous efforcerons, cependant, d'user de notre influence personnelle, notamment dans la sphère de nos amitiés de presse pour faire connaître une initiative dont nous vous félicitons.





F. XI. 2.

~~5/11/18/26~~

282

ao

-9FEV 1927

MR/MP - 8

Herrn General-Musikdirektor

Walter Beck

MAGDEBURG

Städtisches Opernhaus

Lieber Walter Beck,

Ich nehme an, dass die Kunde schon zu Ihnen gedrungen ist, dass ich Berlin verlassen habe und jetzt in Paris im Internationalen Institut für geistige Zusammenarbeit sitze. Vielleicht kommen Sie auch einmal hierher.

Heute wende ich mich in einer dienstlichen Angelegenheit an Sie. Unsere literarische Abteilung hat einen besonderen Referenten für Theaterfragen, der gerne näheres über die für den Sommer in Magdeburg geplante Theaterausstellung wissen möchte. Wäre es Ihnen möglich, zu veranlassen, dass alles Drucksachenmaterial uns regelmäßig zugeleitet würde? Vor allem interessiert hier alles, was die Ausstellung auf technischem Gebiet leisten wird, z.B. eine Liste der ausstellenden Firmen und ihrer Spezialitäten.

Mit herzlichen Grüßen

(Dr. Margarete Rothbarth)
Unterdirektorin der Informationsabteilung.

hr
RL



10/1/53

PERFECT

PERFECT

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927

F. XI. 2.

MITTELDEUTSCHE AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT M. B. H. MAGDEBURG, WEINFASS-STR. 9
DRAHT: MIAMA/ORTSGESPR. 3060, 8422, FERNGESPR. 8479 / BANK: MAGDEBURGER STADTBANK / POSTSCHECK 8078



Institut International de Cooperation Intellectuelle,
P a r i s, Palais Royal.

F
Propaganda Ntz/S.
den 1. Februar 1927.

Auf Veranlassung des Völkerbundsekretariats beehren wir uns, unsere Zeitschrift "Die Vierte Wand", die seit August v. J. 1 mal im Monat und ab 1. Februar 2 mal monatlich erscheint und zur Vorbereitung auf die Deutsche Theater- Ausstellung Magdeburg 1927 dient, in Heft 1 - 6 zu übersenden, und wir werden uns erlauben, auch die künftig erscheinenden Nummern regelmässig folgen zu lassen.

Die Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927 findet vom Mai bis September d.J. statt, deren Ehrenpräsidium der Preussische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Professor D. Dr. C. H. B e c k e r , übernommen hat, Ueber die sonstige Organisation des Unternehmens gibt die beiliegende Broschüre "Organisation und Gliederung der Ausstellung" Aufschluss.

Die Ausstellung umfasst in einer vollständigen Schau den Gesamtkomplex Theater, beginnend mit einer Historischen Abteilung, die die Entwicklung des deutschsprachlichen Theaters vom frühen Mittelalter an in ihren wesentlichen Epochen bis zur Gegenwart verfolgt und an Hand von typischen Beispielen in lebendigster Form darstellt. Naturgemäss wird bei dieser Abteilung nicht versäumt werden, auch internationale Zusammenhänge, soweit sie für das deutsche Theater von Einfluss waren, mit zu behandeln, so z. B. die Züge englischer Komödianten durch Deutschland.

Der Historischen Abteilung schliesst sich eine Kulturabteilung an, die das Theater in sozialer und kultureller Hinsicht würdigt, die organisatorischen Formen

DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG
MAGDEBURG 1927

Formen veranschaulicht, das Wirken der Verbände der Theaterleiter, der Organisationen der am Theater wirkenden Künstler, Besucher-Organisationen, Vertragswesen im Theater und ähnliche Dinge darstellt. Die Künstlerische Abteilung bietet einen umfassenden Ueberblick über die künstlerischen Leistungen der am Theater tätigen Kräfte, so Regisseure, Bühnenbildner, Schauspieler, Sänger, aber auch Komponisten, Dichter u. a..

In einer grosszügigen Industrie- und Gewerbeabteilung sind sämtliche Industrie- und Gewerbebezweige vertreten, die mit dem Theater in Zusammenhang stehen und auf deren Mitwirkung das Zustandekommen der modernen Aufführung beruht. Sie wird also einen Ueberblick über moderne Beleuchtungstechnik, Sicherung der Theaterbauten gegen Feuersgefahr, über Orchestereinrichtungen, Raumausstattungen u. a, geben.

Ueber die Ziele der "Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927" im allgemeinen informieren die beiliegenden Drucksachen: Grundgedanken der Deutschen Theater-Ausstellung, über die Historische- Kultur- und künstlerische Abteilung und über die Industrie- und Gewerbeabteilung die beigefügten Prospekte. Dazu bemerken wir noch, dass mit dem Fortschreiten der Arbeiten sich eine wesentliche Ausweitung des ursprünglichen Planes ergeben hat.

So wird z. B. eine Sonder-Abteilung "Theater und Film", deren Bearbeitung in den Händen der Freunde deutscher Kulturausstellungen in Leipzig liegt, die Wechselbeziehungen zwischen der Sprechbühne und der reinen Bildbühne aufzuzeigen.

Eine weitere Sonder-Ausstellung wird die Zusammenhänge zwischen Theater und Rundfunk erläutern. Hier haben der Reichsrundfunk-

kommissar

Reichsrundfunkkommissar, Staatssekretär a.D. Dr. B r e d o w, die Reichsrundfunkgesellschaft und die verschiedenen Sendegesellschaften ihre Mitwirkung zugesagt und einen besonderen Arbeitsausschuss unter dem Vorsitz des Oberpostrates L e n z von der Oberpostdirektion Magdeburg gebildet.

Eine andere Sonderabteilung unter Leitung des Direktors der Laut-Abteilung der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin, Prof.Dr. D o e g e n, umfasst das Gebiet der Lautforschung und ihre Bedeutung für die Ausbildung der Bühnenkünstler.



Eine Kunstausstellung vereinigt Werke, die ihre Stoffe dem Wesen des Theaters vor und hinter den Kulissen entnehmen und grosse Darsteller von grossen Künstlern gemalt oder gemeisselt zeigen. An ihr beteiligen sich die wesentlichen Museen und Privatsammler Deutschlands und des deutschsprachigen Auslandes .

Eine besondere Ausgestaltung erfährt ferner die Abteilung "Brandschutz" deren Arbeitsausschuss unter der Leitung des Branddirektors der Stadt Magdeburg steht.

Auch das Deutsche Theater im Ausland wird eine seiner Bedeutung entsprechende Würdigung im Rahmen der Ausstellung erfahren. Die deutschen Bühnen in der Schweiz beteiligen sich mit einer Kollektivausstellung, die österreichischen Bühnen, allen voran das Burgtheater in Wien, werden in ähnlicher Weise die Ausstellung beschicken, während für das übrige Ausland die Zusammenstellung des Materials gemeinsam mit dem Deutschen Auslandsinstitut in Stuttgart erfolgt.

Wir stehen zu weiteren Auskünften gern zur Verfügung und würden es begrüßen, wenn das Institut International de Cooperation Intellectuelle, Paris, in der Lage wäre, auch in ausländischen Kreisen Interesse an der Ausstellung zu erwecken .

Mit ausgezeichneter Hochachtung
MITTELDEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT M.D.M. MAGDEBURG



Es wird gebeten, alle für das Präsidium bestimmten Zuschriften „An das Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen“ Berlin W. 62, Kettstr. 11, ohne Nennung eines Namens zu richten.

Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen

F. XI 2

Fernsprecher: Amt Lüchow 2138, 3312, 3313
Telegrammadresse: Bühnengenossen Berlin

Berlin W. 62, den 4. Juni 1926.
Kettstr. 11 W/L.

Pr. Nr. _____

Das vorstehende Aktenzeichen ist
im Antwortschreiben anzugeben.

An die

Société des Nations,

Paris.

2. Rue de Montpensier.

Sehr geehrte Herren!

Für das starke Interesse, das Ihre Organisation der I. Internationalen Schauspieler-Konferenz, welche vom 22. bis 26. Juni zu Berlin stattfindet, entgegenbringt, sind wir Ihnen sehr dankbar.

Auf Ihren Wunsch senden wir Ihnen beifolgend ein Verzeichnis der von uns ermittelten ausländischen Schauspielerverbände. Von diesen haben auf unsere erste Einladung folgende Verbände grundsätzlich ihre Teilnahme an der Konferenz zugesagt:

Norsk Skuespillerforbund, Oslo.

Budapesti Színészek Szövetsége, Budapest.

Union des Artistes des théâtre serbes, croates et slovénes, Comité Central Belgrade.

Svenska Teaterförbundet, Stockholm

Zentralkomitee der Gewerkschaft der Kunsttätigen der U.d.S.S.R. Moskau.

Actors' Equity Association, New-York.

Dansk Skuespillerforbund, Kopenhagen.

Finnischer Schauspielerverband, Helsinki.

Zwiazek Artystow scen Polskich, Zarzad Glowny, Warszawa.

Union des Artistes, Paris.

Administration centrale de l'Union des Artistes Bulgares,
Sofia.

British Drama League, London.

Nederlandsche Tooneelkunste-naars Vereeniging, Amsterdam.

Vlaamsche Tooneelkunstenars, Antwerpen.

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin,

Deutschösterreichischer Bühnenverein, Wien.

Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz, Zürich

Bund der Angestellten der deutschen Theater in den
Tschechoslowakischen Republik, Brünn.

Deutscher Chorsänger- und Ballettverband, Mannheim.

Die Konferenz ist einberufen von dem Kartellverband

Deutscher Bühnen-Angehörigen, dem folgende Verbände angehören:

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen,

Deutschösterreichischer Bühnenverein,

Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz

Bund der Angestellten der deutschen Theater in der

Tschechoslowakischen Republik,

Deutscher Chorsänger- und Ballettverband.

Wir wären Ihnen besonders verbunden, wenn Sie auf die Union des Artistes, dort, einwirken würden, dass sie eine möglichst umfangreiche Delegation zu unseren äusserst wichtigen Verhandlungen entsendet, da wir den allergrössten Wert darauf legen nach der so aussichtsvoll begonnenen Annäherung mit Firmin Gémier gerade die französische Nation möglichst stark vertreten zu sehen.

Nähere Angaben auf Ihre Fragen bezügl. der auswärtigen Verbände können wir erst nach der Konferenz machen. Die im Kartellverband Deutscher Bühnen-Angehörigen zusammen geschlossenen Verbände geben sämtlich eigene Verbandsorgane heraus. Die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, sowie der Deutsche Chorsänger- und Ballettverband sind der Spitzenorganisation der freien gewerkschaftlichen Verbände dem Allgemeinen freien Angestelltenbund (Afa) angeschlossen.

Wir übersenden Ihnen einstweilen die Tagesordnung und das Programm der Internationalen Schauspieler-Konferenz, sowie die bereits in diesem Jahre erschienenen Nummern unseres Verbandsorganes "Der neue Weg". Das übrige Material für die Konferenz befindet sich im Druck und geht Ihnen nach Fertigstellung zu.

Wir würden es sehr begrüßen, wenn Sie uns noch Verbände, die in unseren Listen nicht angegeben sind, namhaft machen würden, damit wir an diese noch nachträglich eine Einladung zur Internationalen Schauspieler-Konferenz ergehen lassen können.

Mit vorzüglicher Hochachtung

DAS PRÄSIDIUM:

Wannier

Durch Eilboten!

Hierzu werden die Ihre Vorgesetzten, die anwesenden

Verbandsmitglieder, die sich nach der Konferenz machen, die in der

Teilnahme deutscher Bühnenangehöriger zusammen geschlossen

Verbandsrat geben bezüglich der Verbandsangelegenheiten. Die deutschen

deutscher Bühnenangehörigen, sowie der deutsche Bühnenangehörigen

und Bühnenangehörigen sind der Bühnenorganisation der freien Gewer-

schaftlichen Verbände der Allgemeinen freien Arbeiterkassen

(A.A.) angeschlossen.

Wir übergeben Ihnen einstweilen die Tagesordnung

und das Programm der Internationalen Bühnenangehörigen-Konferenz, sowie

die Beschlüsse in diesem Zusammenhang. Wenn Sie es wünschen, so

senden Sie uns das Material für die Konferenz "Der neue Weg". Das Material für die Konferenz

findet sich im Druck und geht Ihnen nach Fertigstellung

zu.

Wir werden es sehr begrüßen, wenn Sie uns noch verbin-

den, die in unserer Arbeit nicht angeschlossen sind, möglichst rasch mit-

teilen, damit wir in diese noch rechtzeitig eine Einladung aus-

Internationalen Bühnenangehörigen-Konferenz ergreifen können.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Das Präsidium:

[Handwritten signature]

Durch Hilfen:

Portugal

Theater, Associação de Actores e Empregados de Theatros, ao cuidado da Direcção do Theatro Nacional Almeida Garrett
Lissabon.

Estland

Esti Naitlejate Liit-Tallium (Reval)

Spanien

Sociedad de Actores, Madrid.

Finnland

Snomen Nayttelijäliitti. Herra Emil Autere
Maistvaatinkatu 7.B.2. Helsinki. Snomi

Norwegen

Norsk Skuespillerforbund (Harald Stormoen
Nationaltheatret, Oslo)

Litauen

Theater, Vastybes Drama

} in
Kau-

" Opera

Tantos Teatras ir Vilkolakis } nas
Stadttheater in Memel

England

Geoffrey Whitworth

Hon. Secretary of the British Drama League
London W.C.2 Covent Garden, 10 King Street
Budapesti Szineczek Szövetsege

Ungarn

Budapest, Lipot-Korut 20.

Amerika

Präsident John Emerson, Actors Equity
Association New York. 115 West 47th Street
Zentralkomitee des Allrussischen Verbandes der Kunsttätigen, Moskau, Soljenka 12
Arbeitspalast.

Russland

Schweden

Svenska Teaterförbundet, Stockholm, Nybrogatan 11.

~~Dänemark~~
~~xxxxxxxx~~

Dänemark	Dansk Skuespieller Forbund, Kopenhagen 3 B Vesterbrogade 7
Holland	Nederlandsche Tooneelkunstenaars-Ver- eeniging, Amsterdam <i>Borsenburghplein 1</i> Locherstraat 7
Panama	Asociacion del Comercio, Panama
Lettland	Schauspielergenossenschaft Riga National- theater
Italien	Corporazione Generale del Teatro in Milano
Serben, Kroaten und Slo- venen.	Uprava Udruženja Glumaca, Beograd
Belgien	Le syndicat national des machinistes de théâtre <i>[Syndikat der Vlaamsche Tooneelkunstenaars, Antwerpen, Hoofdstad, 4, Frankrijklei]</i>
China	Rektor der Hochschule für Schauspielkunst zu Peking
Frankreich	Firmin Gémier, Paris Théâtre Odéon
Oesterreich	Harry Baur, Paris, 45. Rue de Faubourg Mont- Martre Deutschösterreichischer Bühnenverein Wien I, Dorotheergasse 6/8
Tschechoslowakei	Bund der Angestellten der deutschen Thea- ter in der Tschechoslowakischen Republik Brünn, Altbrünnergasse 7, III
Schweiz	Verband der Bühnenkünstler in der Schweiz, Zürich Torgasse 4
Mexico	Teatro Alarcón 8a. Av. Argentina 91 " Arben Av. Re. El Salvador 55 " Briseño 10a. Guerrero 192 " Cervantes 4a. Lecumberri 63 " Colon 4a. Bolivar 30 " Diaz de Leon 1a. Aztecas

M e x i c o

Teatro El Alcázar, Av. Ayuntamiento 31

- " Eslava 4a. Ecuador 86
- " Granat Av. Pino Suarez y 4a San Miguel
- " Hidalgo 2a. Regina 52
- " Ideal 1a. Dolores 8
- " Lírico 3a. Rep. Cuba 46
- " María Guerrero 8a. Av. Brasil
- " Olimpia Av. 16 de Septiembre 11
- " Principal 3a. Bolivar 33
- " Virginia Fábregas, la. Donceles 24

Bulgarien

Theatre Cooperativ. Sofia Boulevard Boteff 207.

Japan

*Keine Organisation. Dir. K. Yamamoto, Marunouchi
Kojimachi-Ku, Tokio*

Deutschland

Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen,
Berlin W, 62. Keithstr. 11
Deutscher Chorsänger- u. Ballettverband e.V.
Mannheim. Rupprechtstr. 10.



1. Die Bedeutung der ...
2. Die Bedeutung der ...

3. Die Bedeutung der ...
4. Die Bedeutung der ...
5. Die Bedeutung der ...
6. Die Bedeutung der ...
7. Die Bedeutung der ...
8. Die Bedeutung der ...
9. Die Bedeutung der ...
10. Die Bedeutung der ...

11. Die Bedeutung der ...
12. Die Bedeutung der ...
13. Die Bedeutung der ...
14. Die Bedeutung der ...
15. Die Bedeutung der ...
16. Die Bedeutung der ...
17. Die Bedeutung der ...
18. Die Bedeutung der ...
19. Die Bedeutung der ...
20. Die Bedeutung der ...

Deutschland
Berlin 1. 22. Kaiserstr. 11
Post- oder Telegraphen- u. Briefkasten n. V.
Hannover, Hauptbahnhof. 10.

T a g e s o r d n u n g

für die I. Internationale Schauspieler-Konferenz .

1. Bericht über die Theaterverhältnisse in den einzelnen Ländern
 - a) in künstlerischer Hinsicht,
 - b) in wirtschaftlicher Hinsicht,
 - c) in rechtlicher Hinsicht,
 - d) in sozialer Hinsicht.
2. Theater und Rundfunk.
3. Austausch von Einzel- und Ensemble-Gastspielen.
4. Gründung einer Internationalen Union der Bühnenangehörigen-
5. Das "Welttheater" Firmin Gémier's.
- 6) Inszenierungs- und Darstellungskunst.
7. Schauspieler und Film.

-----ooOoo-----

2. Die 1. Phase der Entwicklung

Die 1. Phase der Entwicklung ist die Phase der

- a) in der Phase der Entwicklung
- b) in der Phase der Entwicklung
- c) in der Phase der Entwicklung
- d) in der Phase der Entwicklung

Die 2. Phase der Entwicklung ist die Phase der

Die 3. Phase der Entwicklung ist die Phase der

Die 4. Phase der Entwicklung ist die Phase der

Die 5. Phase der Entwicklung ist die Phase der

Die 6. Phase der Entwicklung ist die Phase der

Die 7. Phase der Entwicklung ist die Phase der

I. Internationale Schauspielerkonferenz Berlin 1926.

P r o g r a m m .

Dienstag, den 22. Juni

- 10 Uhr vorm. Sitzung des vorbereitenden Ausschusses im Verwaltungsgebäude der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin W.62, Keithstr. 11.
- 9 Uhr abends Empfang im Deutschen Bühnenklub, Berlin W. 15, Joachimsthalerstr. 9, Herr Reichsminister des Äusseren Dr. Stresemann hält die Begrüssungsansprache.

Mittwoch, den 23. Juni

- 10 Uhr vorm. Feierliche Eröffnung der Konferenz in Anwesenheit der Vertreter der Reichs- und Staatsbehörden, der Stadt Berlin und der ausländischen diplomatischen Vertretungen im Festsaal des Hauptrestaurants Zoologischer Garten, Eingang Lichtensteinportal, Gartenufer.
- 3.30 Uhr nachm. Autorundfahrt durch Berlin unter Führung des Städtischen Verkehrsbüros.
- 8 Uhr abends Festvorstellung im Staatlichen Schauspielhaus (Gendarmenmarkt). Zur Aufführung gelangt "Napoleon" von Christian Friedrich Grabbe. Nach der Vorstellung Empfang der Konferenzteilnehmer durch den Herrn Preuss. Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung im Apollosaal des Staatstheaters.

Donnerstag, den 24. Juni

- 9.30 Uhr vorm. Fortsetzung der Konferenz.
- 5 Uhr nachm. Nachmittagstee in der Secession, Berlin W. Kurfürstendamm 232, Besichtigung der Kunstausstellung "Berliner Bühnen-Bildner".
- Uhr
8.30/abends Festmahl zu Ehren der auswärtigen Delegationen im Festsaal des Hauptrestaurants Zoologischer Garten, Eingang Lichtensteinportal, Gartenufer.

Freitag, den 25. Juni

- 9.30 Uhr vorm. Fortsetzung der Konferenz.
- 5 Uhr nachm. Empfang beim Herrn Reichsminister des Innern Dr. Külz in dessen Palais Wilhelmstr. 74.
- 7.30 Uhr abends Festvorstellung in der Städtischen Oper, Berlin-Charlottenburg, Bismarckstr. 34-37. Zur Aufführung gelangt "Pique Dame" von Tschaiikowsky. Nach der Vorstellung Empfang der Konferenzteilnehmer durch Herrn Oberbürgermeister Böss im Foyer der Städtischen Oper.

1. April 1921

1. April 1921

Die internationale Konferenz der Arbeiterparteien hat am 1. April 1921 in Genève ihre Arbeit begonnen.

1. April 1921

2. April 1921

Am 2. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

3. April 1921

4. April 1921

Am 4. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

5. April 1921

Am 5. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

6. April 1921

Am 6. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

7. April 1921

Am 7. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

8. April 1921

Am 8. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

9. April 1921

Am 9. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

10. April 1921

Am 10. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

11. April 1921

Am 11. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

12. April 1921

Am 12. April 1921 hat die internationale Konferenz der Arbeiterparteien ihre Arbeit fortgesetzt.

Sonnabend, den 26. Juni

- 10 Uhr vorm. Schlußsitzung der Konferenz.
- 4 Uhr nachm. Empfang bei Professor Max Reinhardt in den Empfangsräumen des Deutschen Theaters und der Kammerspiele, Berlin N. W., Schumannstr. 12-13a.
- 8.30 Uhr abends Empfang beim geschäftsführenden Direktor des Deutschen Bühnenvereins Herrn Rechtsanwalt Arthur Wolff, Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 1a.

Sonntag, den 27. Juni

- Gemeinsamer Ausflug der Konferenzteilnehmer nach dem Harz auf Einladung des Kuratoriums des Harzer Festspielbundes.
- 8.20 Uhr vorm. Abfahrt vom Potsdamer Bahnhof im bereitgestellten Sonderwagen nach Magdeburg, von dort Autofahrt nach Thale i/Harz.
- 4.30 Uhr nachm. Besuch der Festvorstellung im Harzer Bergtheater. Zur Aufführung gelangt "Was ihr wollt" von Shakespeare.
- Abends Geselliges Beisammensein.

Die Rückfahrt nach Berlin erfolgt Montag, den 28. Juni ~~in~~ vormittags.

F. XI. 2.

16 Mai

6

Messieurs,

La Section Littéraire de l'Institut International de Coopération Intellectuelle s'intéresse vivement à tous les Congrès internationaux touchant à la vie intellectuelle; à ce titre, le Congrès international de Comédiens, qui aura lieu à Berlin le 20 Juin, attire particulièrement son attention. Tous renseignements détaillés sur ce Congrès seraient utiles à l'oeuvre de centralisation que l'Institut a entrepris pour la documentation des Congrès internationaux littéraires et théâtraux. Nous vous prions surtout, si possible, de vouloir bien nous faire tenir des données exactes touchant à la préparation de ce Congrès, et les vœux que le Comité d'organisation soumettra aux délibérations des délégués.

Notre Section étant désireuse de tenir à jour la liste qu'elle possède des Associations de Comédiens dans tous les pays du monde, nous vous serions très reconnaissants de bien vouloir lui communiquer la liste des Associations que vous avez invitées à votre Congrès en vue d'en combler les lacunes éventuelles. Des renseignements sur les points suivants nous seraient particulièrement utiles:

- 1° Nom exact de l'Association
- 2° Lieu de résidence
- 3° Nom du Président et du Secrétaire
- 4° L'Association possède-t-elle un bulletin ou une autre publication périodique ?
- 5° L'Association est-elle affiliée à une Union nationale ou internationale ?

Avec nos plus vifs remerciements anticipés, nous vous prions d'agréer, Messieurs, l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

Le Chef-Adjoint de la Section
des Relations Littéraires:
(Briod)

[Signature]

MM. Rickelt & Wallauer
Präsidium der Genossenschaft
Deutscher
Bühnenangehörigen

15 mai

Messieurs,

La Société d'histoire de la région d'Alger a l'honneur de vous adresser par la présente le rapport annuel de son activité pour l'année 1954. Ce rapport, qui est le fruit de la collaboration de tous les membres de la Société, vous expose les travaux réalisés pendant l'année écoulée, les résultats obtenus, les projets pour l'année à venir. Il vous expose également les ressources de la Société et les dépenses effectuées. Ce rapport est le fruit de la collaboration de tous les membres de la Société, qui ont travaillé avec zèle et dévouement pour l'avancement de l'histoire de notre région.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de ma haute considération et de ma parfaite dévouement.

Le Président de la Société d'histoire de la région d'Alger,

Le Secrétaire de la Société d'histoire de la région d'Alger,


Le Trésorier de la Société d'histoire de la région d'Alger,

Alger, le 15 mai 1955.

● M. le Directeur

M. Brios, qui devant
signer cette lettre, est encore
trop malade pour qu'on lui
porte le courrier.

Je crois bien faire en
signant pour lui

Letres visées et parties *by* 



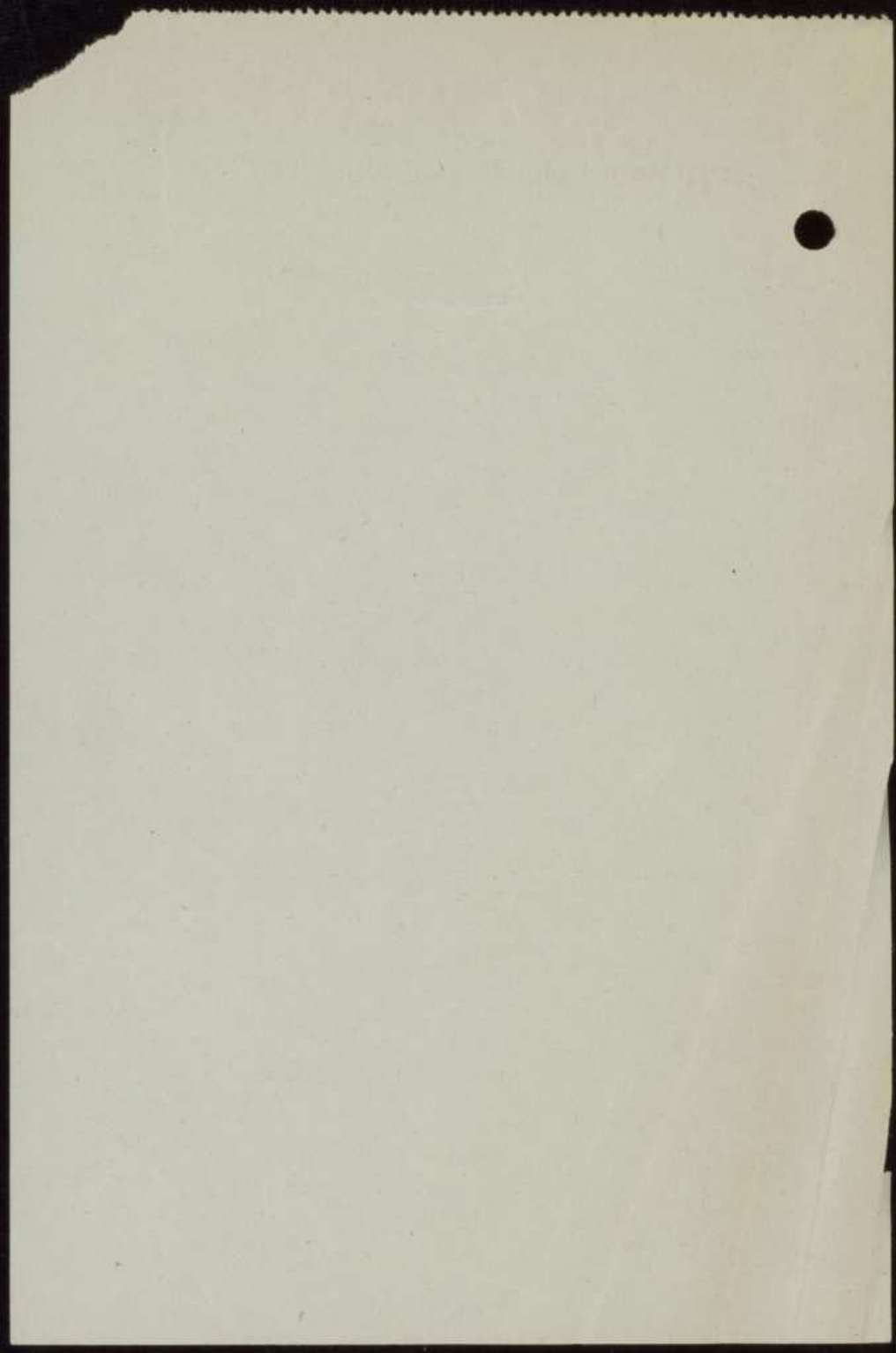
INSTITUT INTERNATIONAL
DE
COOPÉRATION INTELLECTUELLE

8, Rue de Montpensier à Paris

M. Dupierreux

This is the letter, which m.
Griod was to sign. It is
urgent as our section has
no list whatever of the different
organisations of actors. If you
do not see a necessity to have
it changed will you kindly
have it signed & sent on
even to-day.

S. Subramanyam



F. XI. 2

Pour le
Congrès mit. des
Comédiens

Messieurs RICKELT & WALLAUER

Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnen

Ungehörigen

BERLIN Kerthstrasse II W. 62

RECEIVED

Ungehörigen

BERLIN Kerfhatrasse II. W. 68

Monteith
Schwarzwald