

Sur la décoration théâtrale

Par Léon MOUSSINAC

La décoration théâtrale (1) a presque constamment reflété les tendances générales de la peinture. Elle s'est développée, souvent, de façon parallèle, luttant contre une tradition, cédant à une mode, ou encore s'efforçant de suivre une école qui, dans des théories absolues, représentait elle-même les tendances d'une époque vers un certain idéal artistique. Durant ces quelques vingt dernières années, il est même arrivé qu'elle se soit imposée aux autres arts avec d'autant plus de puissance que ces arts eux-mêmes étaient plus décadents. Ainsi à l'occasion des ballets russes en 1909. Elle a enrichi quelque temps la scène, lui a fourni de réelles beautés, mais, contrairement à ce que pensaient les « artistes » et les snobs, n'a pas contribué à enrichir l'art du théâtre proprement dit.

Cette sorte « d'aventure décorative » a commencé aux environs de 1890, en France, au Théâtre d'Art de Paul Fort, par réaction contre les efforts du Théâtre Libre où Antoine poursuivait une lutte ardente et volontaire pour la vérité dans le décor; efforts utiles d'ailleurs, en leurs temps, mais abandonnés à la suite des excès de réalisme qui aboutirent aux quartiers de viande accrochés sur la scène pour les *Bouchers* de Fernand Ixres et au véritable jet d'eau de *Chevalier russe*. La jeune école symboliste protestait et réclamait une place pour les poètes. C'est pourquoi, alors qu'Antoine était à son apogée. Paul Fort, à 17 ans, sans ressources, fondait le Théâtre d'Art, qui se réclamait de la poésie. Pierre Quillard formulait la théorie du décor de ce théâtre nouveau, théorie qui se résumait dans ces conclusions principales: « La parole crée le décor comme le reste » et « le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleurs et de lignes avec le drame. » Ici, les jeunes peintres symbolistes trouvaient leur part: Vuillard, Maurice Denis, Bonnard, Odilon Redon, K. X. Roussel, Ranson, Sérurier. Ils se réunissaient dans un atelier de la rue Pigalle avec Lugné-Poë, et on peut dire que tout ce qui a été fait à cette époque, comme essais décoratifs, à la scène, est né dans cet atelier et dans celui de la rue Turgot où était le Théâtre d'Art. C'est en 1892, que le Théâtre d'Art, devenant le Théâtre de l'Œuvre, monta son premier spectacle avec *Pelléas et Mélisande*, dans des décors et des costumes de Paul Vogler. *Rosmersholm* couronna le succès artistique de l'entreprise. Toulouse-Lautrec, Albert André, Valtat, Auburtin, Burne-Jones, Anquetin, complétaient le groupe des peintres qui collaborèrent à ces spectacles. Lugné-Poë poursuivant, avec de pauvres moyens matériels, ses recherches de mise en scène, était alors loin de se douter que malgré leur imperfection celles-ci devaient avoir d'importantes conséquences pour l'avenir. Pouvait-il savoir, en effet, que Stanislawski — dont l'influence à son tour, par le Théâtre d'Art de Moscou (1894), inspirant les Ballets Russes, allait si vivement nous pénétrer quelques années après —, suivait ses efforts avec passion, à Paris même?

En 1896, le Théâtre de l'Œuvre devint l'Œuvre internationale et élargit son influence. Mais un élément nouveau allait intervenir: l'électricité qui fournit à Loie Fuller,

(1) Voir à ce même sujet: « L'Art et la Décoration théâtrale », par Léon Moussinac. Ed. Rieder.



notamment, l'occasion de créer certaines formes d'expression; fantaisie et couleur, dont la *Danse du Feu* et la *Danse polaire* accusèrent la nouveauté. C'étaient des possibilités originales et d'une étrange beauté qui survenaient. Désormais, la lumière pouvait jouer comme élément principal et provoquait l'application de techniques nouvelles auxquelles l'art de la décoration théâtrale restera de plus en plus soumis.

Depuis, en Angleterre, en Allemagne, en Russie, l'aventure décorative, grâce à des théoriciens convaincus et des hommes de théâtre remarquables, entre dans la période des grandes expériences, des démonstrations retentissantes, devient vraiment internationale. Le phénomène prend ainsi toute sa signification. Gordon Graig proclame: « Pas de réalisme, mais du style » et écrit son « Art du Théâtre » affranchi du joug de la peinture et de la musique, tendu vers un art pur, uniquement visuel et intérieur; Adolphe Appia publie sa théorie de la mise en scène; Georges Fuchs pense à créer le « Kustler Théâtre » où Fritz Erler, Oscar Graf, Ernst Stern, Hans Beatus Wieland feront de si curieuses réalisations; Max Reinhardt s'applique, au Neues Theater, puis au Deutsches Theater, à émanciper le théâtre, en lui donnant un but noble et pur; Stanislawski, Meyerhold et Dantchenko, fondent à Moscou le Théâtre d'Art, foyer où le naturalisme est d'abord amené à sa plus grande puissance de perfection et rayonne sur toute l'Europe. Moscou devient le Bayreuth de la mise en scène. A vrai dire, dans ce naturalisme, on s'occupe surtout de l'âme humaine. Alexandre Benois y étudie la réalisation de cette fusion des arts que le ballet russe devait porter à la perfection. Meyerhold reste avec Stanislawski le plus grand rénovateur du théâtre à cette époque. Les deux artistes travaillent ensemble à la préparation du théâtre *Stoudia* qui devait aboutir à une sorte de synthétisation en générale et dont les événements de 1905 empêchent la réalisation.

Serge de Diaghilew organise enfin les Ballets Russes qui

soulevent l'admiration des artistes avec les mises en scène de Bakst, (*Shéhérazade*), Alexandre Benois (*Pavillon d'Armide*), Roerich (*Le Prince Igor*), Golovine, etc. La fusion des arts est réalisée. Révélation retentissante aux profondes conséquences. Manifestations qui dominent par leur importance et leur rayonnement toute l'histoire de la décoration théâtrale depuis vingt ans. De plus, notre art décoratif qui s'anémiait à la recherche d'une stylisation raisonnée, sinon rationnelle, découvre brusquement les fastes de la couleur.

A ce moment, M. J. Rouché, revenant d'un voyage d'études, écrit son *Art théâtral moderne*, fixe les principes d'une mise en scène moderne et en fait une application éclatante au Théâtre des Arts: personnages et décors sont inséparables et dépendent d'un terme supérieur: le drame auquel le décor doit servir de cadre...; la mise en scène peut être réaliste, fantaisiste, symbolisation synthétique, comporter des éléments plastiques ou peints... De 1910 à 1912, M. J. Rouché s'assure une remarquable collaboration de peintres: Dethomas, Dréa, Piot, Charles Guérin, d'Espagnat, de Segonzac, Desvallières, Albert André, etc...

Si les Ballets Russes avaient réalisé la fusion des arts plastiques et rythmiques, grâce à la collaboration étroite du musicien et du peintre, le Théâtre des Arts élargit la formule et prouva qu'il était possible de l'appliquer avec la même puissance de suggestions à une comédie ou à un drame. Du *Carnaval des Enfants* (Dethomas), du *Sicilien* (Dréa), du *Chagrin dans le Palais de Han* (Piot), à la revue *Mil neuf cent douze* (Charles Martin, Car'ègle, Hellé, Dethomas, Hémar, Francis Jourdain, Delaw), les réalisations ne furent pas toujours parfaites, mais elles ne manquèrent jamais d'intérêt. Elles représentent l'effort le plus considérable fait en France dans le domaine de la décoration théâtrale. En effet, depuis, on n'a fait que répéter la formule, sans plus, avec souvent, un certain désordre: à l'Œuvre, l'Annonce faite à Marie, de Claudel, mise en scène par J. Variot; à l'Opéra, *Castor et Pollux* (Dréa), *Sylvia* (Dethomas), *La Légende de Saint-Christophe* (Maurice Denis), *Les Troyens* (René Piot); les *Sept Chansons* (Valdo Barbey); au Théâtre des Champs-Élysées, *Pénélope* (K. X. Roussel), puis *Ibéria* (Steinlen), les *Mariés de la Tour Eiffel* (Irène Lagut et Jean Hugo), etc. Mettons à part, évidemment, les costumes de Poiret et pour le *Minaret* (Renaissance 1912) dont l'influence fut profonde, notamment sur la mode, et les recherches de Fauconnet (mort en 1920) si originales, si sensibles, dans le domaine du costume et du masque. (*Danse macabre*, *Conte d'Hiver*, le *Ballet de la Paix*, *Compère le Renart*, le *Bœuf sur le Toit*)...

Conclure? Voici la conclusion de mon essai:

De tant d'efforts divers, de tant d'ingéniosité, d'intelligence ou de talent employés, que résulte-t-il? L'expérience prouve que pour avoir fourni à la scène d'incontestables éléments de beauté, l'œuvre des peintres proprement dits n'a pas réussi à renouveler le Théâtre. Bien des contributions nouvelles ont perfectionné l'ancienne tradition, en ces années assez confuses, mais aucune n'a apporté à la scène ce par quoi la scène créera son style, un style qui sera le reflet des aspirations de l'âme et de la poésie modernes. Aussi, jamais n'a-t-on discuté davantage, élaboré plus de théories. Car l'ingéniosité s'efforce — et nécessairement en vain — de remédier à la défaillance de l'inspiration, et André Suarès a raison quand il écrit: « Depuis cent ans le poète et la poésie sont le dernier souci du théâtre: tout y compte plus qu'elle, tout y a plus de droits que lui. D'abord le comédien et la comédienne, à qui l'on fait croire que les œuvres sont faites pour eux, et non pas eux pour les œuvres. Secondement: le peintre de décors, puis le marchand de meubles, l'historien, l'éruddit, le meunier de ritournelles, le costumier et la furieuse artillerie des machinistes... » La question plus ou moins tech-

nique, dit aussi Juvet, devient l'essentiel: « Pour l'un, c'est la lumière, pour l'autre, la peinture; un troisième conjugue les deux, ou invente une nouvelle scène tournante. Tantôt c'est Shakespeare, Molière ou Racine qui servent de prétexte à ces nouvelles techniques et sont accommodés d'éclairages, de décors ou de mobiliers nouveaux: c'est le dernier venu qui a raison (1). » Il y a donc réaction évidente chez certains contre l'entraînement auquel on a cédé en laissant des artistes faire œuvre de peintres à la scène. On tend à revenir à une forme d'expression théâtrale plus pure où le créateur dramatique sera le personnage essentiellement animateur. Ainsi on retrouve le vrai mouvement dramatique cher à Gordon Graig. Et J. Copeau, au Vieux-Colombier, essaie obstinément, grâce à un travail acharné, « au delà de toutes les peintures », de réapprendre les lois de la scène, en faisant tout naître peu à peu de l'expérience du plateau nu, en plongeant uniquement dans l'esprit du drame, en recherchant « l'architecture qui rendra à l'auteur comme à l'acteur une virginité et une inspiration authentiques. » Aussi J. Copeau représente autant que le lui permet le milieu où il s'efforce, ces tendances neuves et sûres en réaction contre un théâtre égaré dans le spectacle proprement dit. Le cycle se reforme, car souvenons-nous que le Théâtre d'Art à ses origines avait déclaré: « La parole crée le décor comme le reste... Le décor ne doit être qu'une simple fiction ornementale. »

Ces efforts se développeront, de toute évidence et de plus en plus, dans l'avenir, quand l'art du théâtre ne sera plus esclaves des plus basses occupations commerciales. A cela, il y a des raisons profondes qu'il faut rechercher dans les conditions mêmes de la vie moderne et l'esprit nouveau.

Au théâtre, j'entends aux spectacles du théâtre où quelque réalisme, — mettons même une illusion de réalité, — berçait encore l'admiration naïve de la foule d'hier, s'est substitué peu à peu, mais avec une logique puissante, le cinéma. Et ainsi, le cinéma qui transpose les formes les plus fugitives de la vie et nous révèle sur un visage grossi vingt fois une émotion qui nous avait échappé jusqu'ors, a rendu définitivement impossible toute velléité d'instaurer à nouveau le règne du réalisme à la scène. Le ridicule en apparaîtrait extrême. Et la foule est impitoyable pour ce qui ne satisfait point son large et légitime besoin de communier avec la formidable vérité moderne. Déjà sa lassitude des plastiques fixes se manifeste. D'ailleurs les vrais talents noyés dans le flot des médiocres lui échappent. La foule actuelle n'a pas le temps de chercher et de découvrir, n'a point le droit de s'attarder à contempler, mais mieux, le souvenir de la vision prolonge la vision même. De là, pour celle-ci, la nécessité d'une certaine puissance. Au théâtre cette puissance semble plus rare que jamais. La foule se retrouve donc volontiers au music-hall qui lui rend la vérité originale du tréteau et la ramène aux sources.

Nous attendons qu'à la rapidité plus grande de notre pensée corresponde, ici ou là, une formule d'art nouvelle et précise.

Ce n'est pas que l'art des peintres ne puisse trouver encore, à la scène, maintes occasions de s'affirmer et de nous émouvoir, mais il ne saurait y parvenir qu'à la suite d'une collaboration étroite avec l'auteur. L'effort de ces trente années aura provoqué justement la faillite des décorateurs professionnels qui poursuivaient une tradition banale. Où il n'y avait jusqu'alors que routine et médiocrité, il y aura désormais du goût, voire un art plein de charme ou de force. « L'aventure décorative » aura donc ainsi contribué, pour peu qu'on ne s'égaré point dans un excès d'enthousiasme, à guider les vrais esprits vers la vérité scénique. Et l'œuvre de Maxime Dethomas, de Dréa, de René Piot no-

(1) Louis Juvet, *La Technique du Vieux-Colombier* (revue rhénane), juillet 1921.