

LES ORIGINES DE LA CIVILISATION CHINOISE

Quel est le berceau de la civilisation chinoise? Se trouve-t-il dans la région du Chen-si et Chan-si, d'où, descendant le Fleuve Jaune, de hardis pionniers seraient partis à la conquête et à la colonisation de la grande plaine orientale? Ou bien faut-il le placer dans cette même plaine de laquelle elle aurait peu à peu gagné les régions de l'Ouest et du Sud?

La première hypothèse a été soutenue par un très grand nombre de savants dont le plus connu, sinon le plus considérable, fut l'Allemand Richthofen. Pour Richthofen, les trois grands peuples civilisateurs de l'Ancien Continent: Indo-Européens, Sémites et Chinois, avaient eu un habitat commun en Asie Centrale autour du plateau de Pamir, les premiers, à l'Ouest, les derniers à l'Est dans le bassin du Taryon. Partant de cette région, les Chinois, au cours d'une marche qui aurait duré des siècles, auraient atteint par étapes le Kan-sou, puis, à une époque indéterminée, mais probablement antérieure à 3.000 ans avant J. C., seraient arrivés, par la vallée de la Wei, un affluent du Fleuve Jaune, au Chen-si. En ce lieu, se serait formée et développée leur civilisation qui par une progression continue, en suite avait conquis les pays de l'Est et la région du Fleuve Bleu.

M. Henri Maspero, dont les travaux sur la Chine font autorité, combat cette thèse au moyen d'arguments qui impressionnent et soutient la seconde. Nous n'avons pas l'intention d'entrer dans cette discussion intéressante, mais un peu trop savante pour qu'on la suive facilement, ni même de la résumer. Nous nous bornerons à en donner les conclusions.

Selon M. Maspero, la civilisation de la Chine antique, dont les limites ne dépassaient guère celles du bassin du Fleuve Jaune, n'est pas d'origine étrangère; elle n'a été apportée par aucun conquérant. Loin qu'elle soit venue du dehors, elle apparaît, au contraire, comme le déve-

loppement sur place d'une culture barbare commune aux diverses populations du monde chinois, c'est-à-dire les Chinois eux mêmes, les Thibétains, les Lolos, les Birmans, les Thai, les Miao-tseu qui occupaient l'Asie-Sud-Orientale, entre lesquelles une parenté de langue, une organisation sociale semblable, des religions analogues créaient des rapports certains. En revanche, les Chinois dont la religion était étroitement unie à l'agriculture, dont l'organisation politique était aristocratique et même féodale étaient séparés par tout cet ensemble d'institutions de leurs voisins du Nord, ancêtres des Huns, des Mongols, des Mandchous de l'époque historique, et qui étaient nomades et éleveurs de bétail. Il n'y a donc aucun lien entre les peuples des montagnes du Nord et de l'Ouest et ceux de la plaine du Nord-Est.

Cette plaine n'était pas, quelques milliers d'années avant notre ère, le pays bien aménagé de nos jours. Le Fleuve Jaune confondait son cours inférieur avec celui du Pei-ho et se jetait dans la mer, près de Tien-tsin. Ses bras innombrables, dont neuf très importants, divaguaient à travers la plaine qu'on appelait, pour cette raison, la plaine des Neuf-Fleuves. Son cours trop capricieux changeait très fréquemment. De grands marais, dont certains subsistent encore aujourd'hui, occupaient la plus grande partie de la surface du sol.

C'étaient des fourrés d'herbes aquatiques, autour desquels se trouvaient des zones de terre plus ou moins humides couvertes de hautes herbes entrecoupées de taillis d'ormes, de pruniers, de châtaigniers. Ce n'était pas la forêt qui n'existait qu'à la périphérie, mais une brousse épaisse qui servait de rapaire aux grands fauves, tigres, panthères, léopards, etc., et au gibier de toute sorte. Les lisières étaient aménagées en pâturages pour les chevaux ou les bœufs domestiques. ou en

plantations de mûriers pour l'élevage des vers à soie. Certaines terres, protégées de l'inondation par des digues, mais à l'origine, assez rares, étaient cultivées régulièrement.

Mais ces terres étaient les terres de loess, dont Richthofen a fait une description devenue classique, et elles étaient éminemment favorables à l'agriculture. D'autre part, les pluies étaient régulières et assez abondantes. Et ces deux conditions réunies expliquent le développement rapide d'une intéressante civilisation.

Ce que fut cette civilisation, des documents assez nombreux nous permettent de nous l'imaginer d'une façon assez précise. Les habitants qui étaient des agriculteurs sédentaires, eurent fort à faire pour aménager leurs terres et d'abord pour les conquérir sur les marais et les protéger contre les caprices terribles du fleuve. Elever des digues, creuser des canaux pour drainer et assécher le sol, telles furent, durant de longues années, les occupations ordinaires et obligatoires des Chinois. Ce labeur, long et pénible, peut être rapproché de celui qui, plus près de nous, occupa les Hollandais. Les récits légendaires ont conservé le souvenir de cette lutte incessante de l'homme contre la nature sauvage et redoutable. Le caractère du peuple en a subi l'influence.

Sur les terres ainsi aménagées, on cultivait le millet et le sorgho dans le Tcheli, le riz au sud du Fleuve Jaune, et du blé un peu partout, ainsi que des haricots, du chanvre et de l'indigo.

Les champs, à cause des procédés rudimentaires de culture, étaient périodiquement déplacés, et nous trouvons à ces époques reculées des usages que les explorateurs ont constatés chez certaines populations du Congo, et notamment chez les Fang dont la vie a été décrite par feu l'évêque Matrout qui avait essayé de les évangéliser. On les rencontre aussi dans le Haut-Tonkin où, au bout de quelques années, les cultivateurs abandonnent leurs champs dont le rendement a diminué, et que la brousse va envahir de nouveau pour aller un peu plus loin défricher un autre coin.

Les champs étaient divisés en neuf lots que huit familles cultivaient en commun, gardant pour chacune d'elles la récolte d'une part, et donnant la neuvième au roi ou au seigneur à titre d'impôt. A proximité s'élevaient de petites agglomérations de quelques vingt-cinq huttes en pisé et d'environ 200 habitants. Chacune d'elles formait une petite circonscription religieuse avec un temple du Dieu du sol, une école et un marché. Les paysans habitaient le village en hiver, mais ils le désertaient au moment des travaux agricoles, et n'y revenaient que lorsque ceux-ci étaient terminés. Durant toute la saison active, ils vivaient au milieu de leurs champs dans des habitations rudimentaires.

Nous possédons quelques descriptions de marché. C'était généralement une place carrée de dimension qui variait avec l'importance du lieu, autour de laquelle les paysans et les colporteurs installaient leurs étalages qu'ils groupaient par quartiers : quartier des marchands de grains, quartier des vendeurs de soie, quartier des marchands d'esclaves, quartier des marchands de poteries, etc.

Le pays était soumis au régime féodal. De petits châteaux s'élevaient de loin en loin. Le seigneur y vivait au milieu de sa famille et de ses vassaux, en un mot d'un entourage fort semblable, autant qu'on puisse en juger, à celui de nos seigneurs du moyen âge. La construction des châteaux, régie par des principes rituels, ne paraît pas avoir présenté une grande variété : on y rencontrait une vaste cour où se réunissaient les fonctionnaires et flanquée à l'ouest d'un temple consacré au dieu du sol. Derrière, se trouvait la maison d'habitation. Une enceinte, avec un fossé, entourait ces constructions. On dirait un de nos châteaux-forts. Il n'y manquait même pas le village où vivaient les artisans dont les métiers étaient nécessaires à l'entretien de cette petite cour.

L'invention de l'écriture se fit à une époque indéterminée. A une date que l'on ne saurait davantage fixer avec quelque précision, des Empires se fon-

dèrent. On sait seulement qu'ils existaient : dès le XI^e siècle avant notre ère. En même temps, des migrations se produisirent. Les émigrants remontaient le fleuve Jaune et ses affluents, la Wei 渭 et la Pen 汾, fondant des foyers nouveaux de civilisation chinoise. Au XIII^e siècle, à la suite de ces déplacements de colons, le monde chinois se trouve constitué par deux groupes distincts : l'un à l'est, dans la plaine du fleuve Jaune, l'autre à l'ouest dans les vallées de la Wei et de la Pen. Entre eux, s'interposaient des groupements barbares établis aussi sur les montagnes du nord et du sud. Des mouvements semblables, mais moins importants se firent aussi à la même époque vers le sud, dans la direction du fleuve Bleu.

Nous possédons quelques récits de ces migrations et en les parcourant, on ne peut pas s'empêcher de songer aux mouvements qui, au cours du moyen âge, portèrent les Normands dans la Méditerranée, et notamment dans l'Italie du sud et en Sicile. Tant il est vrai que les manifestations de l'activité

humaine sont, en définitive, fortement dominées par les conditions sociales.

Mais vers le V^e ou le VI^e siècle avant notre ère, la poussée chinoise en pays barbare changea de caractère. A ce moment là, de grands Etats s'étaient formés et aux entreprises individuelles ou de petits groupes se substituèrent des expéditions méthodiques. C'est ainsi que, durant l'antiquité, commença et se fit la conquête par les Chinois de la vallée moyenne et supérieure du Fleuve Jaune et de celle de ses affluents.

Dans les siècles qui suivirent, cet exode continua et se développa surtout vers le sud, où l'assimilation des pays du Fleuve Bleu fut à son tour faite. On voit ainsi que les déplacements qui portent les Chinois vers la Mongolie, la Mandchourie et les pays de la périphérie, ne sont pas un phénomène récent. Ils sont la continuation d'un mouvement plusieurs fois séculaire, dont M. Maspero a montré les origines et les premières étapes.

HENRY FONTANIER

SUR L'ART DRAMATIQUE

Avec la grande poésie le théâtre est à mon avis la forme d'art littéraire qui mérite aujourd'hui le plus d'attention et de sollicitude. Non pas parce qu'elle est la plus prospère et la plus brillante. D'abord je doute que les contemporains soient à même de bien juger de ces questions de prospérité. Pour eux un genre est prospère quand il produit beaucoup d'œuvres, que nombre d'entre elles ont du succès, et que les critiques en dissertent abondamment. Ou encore, quand certaines curiosités et inquiétudes de l'esprit, plus ou moins passagères, trouvent dans un genre des moyens prompts et faciles de s'exprimer. Pour l'avenir, le plus prospère d'une époque est celui qui a laissé le plus de chefs-d'œuvre. Si vers les années 200 les historiens de la littérature conviennent que les années 1880 n'ont décidément laissé comme chefs-d'œuvre que les poèmes lyriques de Verlaine, et que c'est le seul genre qu'on puisse considérer comme prospère à cette époque, les mânes des critiques, boulevardiers et gens du monde des années 1880; mânes en chapeau haut de forme, redingote et à grosses moustaches, en seront prodigieusement étonnés.

Je ne sais pas plus que les autres combien le théâtre d'aujourd'hui laissera de chefs-d'œuvre, ni s'il en laissera. Mais j'ai le sentiment très vif qu'il est, avec la grande poésie, le seul genre capable de résister à une pente dangereuse de l'esprit moderne, et de sauver en nous une des plus précieuses facultés de l'homme.

Vous arrive-t-il de penser à ces publics d'autrefois que rassemblait la représentation d'un opéra ou d'une tragédie ? Je les évoque souvent ; et, pour mon plaisir, sans aucun souci d'érudition, je les place volontiers dans une ville de l'Italie du nord, vers la fin du dix-huitième siècle. Vous voyez que je ne cherche pas une comparaison trop écrasante pour nous, et que je vous épargne un beau morceau de rhétorique sur le peuple d'Athènes assistant à la première d'*Antigone*. Plus modestement encore, je songe à ces petits groupements d'amateurs que les provinces connaissaient jadis ; ils s'asseyaient en cercle, et l'un d'eux lisait à haute voix un passage célèbre d'un poème ancien ou récent.

! Qu'est-ce que j'admire, qu'est-ce que je regrette là-dedans ? Qu'avait-il de remarquable, d'exemplaire, ce public d'opéra ou de tragédie ? Ai-je la naïveté de lui attribuer une ferveur exceptionnelle, ou une clairvoyance, une finesse et une sûreté de goût que nous n'avons plus ? Je l'imagine au contraire dans une posture d'esprit toute familière et simple, exerçant avec naturel, avec plaisir, une fonction dont seul un barbare pourrait s'émerveiller : il assiste à une pièce qu'il a vu jouer dix fois au moins, en plusieurs années, qu'il a lue, qu'il sait presque par cœur, dont il cite ou récite des fragments à l'occasion. Il attend une certaine tirade, où un certain vers se place d'une façon si curieuse. Il guette l'acteur, les respirations, les intonations. Il trouve que les vers de tel poète ne prennent toute leur splendeur ou tout leur charme que dans un certain registre de voix. Il se demande pour la dixième fois si la péripétie du troisième acte n'affaiblit pas un peu d'avance celle du cinquième ; si la symétrie des deux grandes scènes du deuxième et du quatrième acte n'est pas trop visible ; si le léger changement de ton qu'on aperçoit à la fin du troisième n'est pas de nature à gâter l'effet d'ensemble, à faire hésiter sur le caractère de l'ouvrage. L'on en discute dans les couloirs, dans les loges, à l'heure où l'on apporte les sorbets.

Vous me direz que tout cela n'a pas disparu : que le public de la Comédie-Française, par exemple, contient encore quelques douzaines d'amateurs de cet aloi ; qu'il s'en découvre quelques-uns dans les provinces ; et qu'au surplus la musique... Pour la musique, je vous arrête. La musique jouit dans notre monde moderne d'une espèce de prolongation de privilège dont elle fait bien de profiter, parce que demain n'est pas sûr. Ne parlons que du théâtre. Je pense comme vous que le public de théâtre, s'il est loin d'avoir maintenu les traditions que j'évoquais, en a pourtant sauvé quelque chose, n'en a pas entièrement laissé se perdre l'esprit. Le théâtre reste le dernier lieu où l'œuvre de littérature ait encore quelques chances d'être reçue et traitée rigoureusement comme une œuvre d'art, avec toutes les exigences, tous les risques que ce traitement comporte. C'est aussi le dernier lieu où la parole humaine ait quelques chances d'atteindre à sa pleine destination artistique, d'être une matière réelle, un objet sonore et rythmé dans l'espace, et pas seulement une série de signes sur le papier.

Il faut bien reconnaître qu'ailleurs l'œuvre littéraire ne joue jamais comme œuvre d'art une partie bien stricte, n'est jamais tenue d'accepter le combat entre quatre cordes.

La discipline qu'elle se donne reste bénévole susceptible d'accommodements et d'indulgences, dépourvue de sanctions précises, comme chez ces travailleurs volontaires qui s'excusent de n'avoir pas rejoint l'usine parce que le sommeil le matin les a saisis. Et rien ne lui enlèvera tout à fait ce caractère de gratuité. Un romancier peut se forger des règles sévères, les suivre même, pousser la coquetterie jusqu'à se refuser les licences les plus vénielles. Mais il est hors de son pouvoir d'obliger le lecteur, cette pluralité indéfinie et insaisissable qu'est le lecteur, à accepter la partie dans ces conditions-là, à jouer le jeu suivant les mêmes conventions que l'auteur. Et dès lors il n'y a plus de partie au sens strict ; il n'y a plus de jeu. Songez que le romancier n'a aucun moyen d'imposer ni même de conseiller un temps de lecture, durée et rythme. Il n'empêchera pas ce lecteur de « dévorer » le volume en un soir, quitte à sauter des « descriptions », à parcourir d'un regard rapide les analyses un peu longues ou les épisodes qui ne concernent pas le héros principal ; ni cet autre de flâner une semaine, avec un souverain caprice, reprenant trois fois une page, dix fois une phrase, parce qu'il ne la saisit pas ou qu'elle lui plaît, ou qu'elle l'irrite ; feuilletant tout un chapitre en rêvant à autre chose, ou pis encore, brouillant à son gré l'ordre des parties, ne consentant à lire le début que pour s'expliquer une situation apparue au milieu du livre. Et pour l'auteur lui-même les servitudes nées du temps ne seront jamais tout à fait sérieuses, n'auront jamais la magnifique, excitante et parfois étouffante réalité qu'elles ont pour le dramaturge. Les romanciers, quand ils dissertent de leur art, parlent souvent de « sacrifices ». Ils ne savent pas ce que c'est. Une « longueur » dans une œuvre n'aura jamais pour eux le sens qu'elle a au théâtre ; ni le choix entre deux situations, entre deux mouvements, entre deux courbures du sujet. Et quand Proust invoque « la composition à grande ouverture de compas » pour justifier la tendresse sans bornes qui l'attache à toutes les fibres de son œuvre, et son ardeur à toujours sauver quelque chose de plus dans le naufrage perpétuel qu'est chacun de nous, l'auteur dramatique l'écouterait avec sympathie, comme homme, avec un regret, peut-être ; mais il sourira de l'excuse comme un artiste.

Il n'y a pas tout à fait œuvre d'art là où il n'y a pas un objet, quelque chose de concret, qui existe entre certaines limites de temps ou d'espace, qui en éprouve la résistance, qui les remplit. Il n'y a pas tout à fait œuvre d'art là où il n'y a pas

matière; et non matière au sens métaphorique, matière au sens vrai, ou, si vous préférez, événement matériel, système d'événements matériels, dont on doit pouvoir constater les dimensions et qui s'impose d'une certaine façon à l'expérience. La troisième symphonie, pendant qu'on la joue chez Colonne, existe au même titre que Notre-Dame de l'autre côté de l'eau, et avec une plénitude comparable. Quant aux sentiments particuliers à chaque auditeur, c'est une question toute différente. Le visiteur de Notre-Dame pense peut-être à ses affaires, ou à ses amours, ou à un mal d'estomac. Mais dans la mesure où il s'occupe du monument, il faut bien qu'il le prenne tel qu'il est. En revanche, dans la partition, la troisième symphonie n'est plus qu'une œuvre d'art possible, un plan soigneusement coté d'édifice.

Voilà pourquoi la création littéraire est constamment menacée d'un glissement hors de l'art proprement dit. Elle est apparue dans l'humanité avec tous les caractères de l'œuvre d'art. La récitation d'un chant homérique par le rapsode, au centre d'une petite foule circulaire, c'était quelque chose d'aussi défini, d'aussi matérialisé qu'une statue au milieu d'une place. (Si vous vous déliez, à bon droit, des imaginations historiques, allez faire un tour à Tunis ou à Gafsa. Vous y assisterez à la récitation d'un chant épique, par le rapsode, dans un triple cercle de bergers et de chameliers). Mais le livre est venu tout compromettre. Après n'avoir été que la notation de l'œuvre, la partition qui soulage la mémoire, le plan coté, il a pris une indépendance redoutable. L'on s'est mis à écrire toutes sortes de choses qui n'étaient pas destinées à prendre jamais, dans le temps ni l'espace, l'existence réelle de l'œuvre d'art, la vie de l'objet, ou qui ne l'étaient que d'une façon partielle, facultative, livrée à l'arbitraire de chacun. Et comme le livre se trouvait très propre à fixer et à communiquer mille pensées de l'homme, mille résultats de son expérience — relevés de faits, commentaires, méditations — à qui la beauté formelle n'est pas nécessaire, et qui peuvent atteindre l'intelligence ou même le cœur, sans passer par la sensibilité esthétique, l'on a vu apparaître peu à peu des types très divers de productions, dont chacune contribuait à élargir l'idée de littérature, mais aussi à la contaminer, à rendre contestable et précaire le caractère esthétique de l'œuvre écrite. Tout cela pour aboutir de nos jours à ce règne du roman dont tant de gens conviennent et dont ils se félicitent même, comme s'ils ne soupçonnaient pas de quel amoindrissement de l'idée de littérature il s'accompagne, et quel affaiblissement de la faculté artistique il suppose chez le public lettré

Et voilà pourquoi nous devons, en dépit des entraînements actuels, attacher tant d'importance au théâtre et à la poésie. Au théâtre, parce qu'il amène, bon gré mal gré, la création littéraire à son maximum de matérialité et d'objectivité. A la poésie, parce qu'elle retient le langage de dégénérer en signe abstrait, parce qu'au lieu de le laisser s'amortir en une algèbre silencieuse, elle l'oblige constamment à de nouveaux efforts d'organisation sonore, parce qu'elle conserve et rajeunit sa trempe de matière artistique. (Et à ce propos je ne suis pas tout à fait d'accord avec Valéry. Dans l'organisation poétique du langage, Valéry me paraît insister trop exclusivement sur les règles arbitraires, sur le jeu conventionnel. Il prête plus de valeur à l'obéissance qu'à la loi. Une absurdité du hasard — ou ce qui est devenu tel — ne l'intéresse, ne le commande pas moins qu'une cadence vivante qui a trouvé sa formule. C'est un sceptique. Une prosodie me semble admirable non par son ancienneté, mais par sa verdeur. A leur moment, les verlibristes ont fait ce qu'ils pouvaient de mieux : maintenir l'actualité du problème poétique.)

Si bien que la représentation d'une œuvre dramatique en vers demeure la réalisation la plus complète où puisse prétendre l'art littéraire. Notre époque n'aura pas fait beaucoup pour la défense et illustration de cette vérité. Et dans une suite décorative où l'on voudrait figurer le culte de la littérature à travers les âges, une femme promenant un coupe-papier dans un roman, les pieds allongés vers un raditeur, symboliserait mieux notre temps qu'une foule de théâtre ouverte aux magnificences du poème tragique.

Il fut de mode de railler les dilettantes. Et il ne doit pas manquer de gens qui comprennent mal nos regrets quand nous songeons, comme nous le faisons plus haut, à ces charmants auditoires de jadis. « N'avons-nous pas, malgré tout, gagné en sérieux ? N'y avait-il pas beaucoup de futilité dans l'attitude de ces amateurs guettant le « hélas ! » ou le contre-tu ? Et le public artiste est-il forcément un public qui s'intéresse en premier lieu à la virtuosité et à la forme ? »

Il y aurait ici beaucoup de notions à distinguer et à mettre au point, si nous avions le temps. Il faudrait montrer que le sens de la beauté formelle, le discernement spontané de ce qui est d'abord esthétique dans l'œuvre d'art, n'aboutit pas de soi-même au dilettantisme et au culte de la virtuosité. Et si nous avons évoqué avec sympathie un public en effet suspect de dilettantisme, ce n'était que

pour rendre plus sensible l'excès opposé de béotisme où nous risquons fort de parvenir.

Car, bien loin d'oublier que l'art n'est jamais tout à fait grand s'il n'a rien de grand à exprimer, je suis très persuadé au contraire que la principale faiblesse de notre théâtre actuel, c'est qu'il est communément pauvre de fond. Vous avez entendu cent fois cette réflexion à l'issue d'un spectacle : « Ce n'est pas désagréable, mais c'est vide. » Les gens qui la faisaient n'ont pas de prétentions métaphysiques. Ils savent qu'on les a conviés à un divertissement, et qu'on ne leur a promis que du plaisir. Mais ils ont l'impression que l'auteur a cherché leur plaisir au plus près ; qu'il a calculé très chichement leurs besoins intellectuels et que peut-être ceux qu'il éprouve lui-même ne sont pas torturants. Ils se souviennent de leurs lectures. Ils se disent que tout compte fait les romans qu'on leur donne contiennent plus de matière, d'une qualité plus diverse et plus fine. De là à conclure que le théâtre est un genre inférieur, il n'y a qu'un pas.

Je n'ignore pas que les auteurs ont des excuses, et même d'assez bons arguments. Il est plus facile à un romancier qu'à un dramaturge de paraître substantiel, voire profond ; d'abord à cause de la place dont il dispose, ensuite grâce aux moyens très divers qu'il a de s'exprimer. Deux pages de commentaire peuvent donner à une réplique, à une situation, à la conduite d'un personnage une signification étendue, complexe, nourissante pour l'esprit, que le spectateur moyen, que souvent même le spectateur d'élite n'aurait pas découverte tout seul. Et vous ne voulez pas pourtant que nous mettions ces deux pages de commentaire dans la bouche de nos héros ? Quels ne seraient pas vos bâillements, vos impatiences ! D'ailleurs, en cela, le théâtre se rapproche d'une part de la vie, d'autre part des *beaux-arts*, créateur d'*objets*. Le spectacle de la vie le plus chargé d'enseignements, l'événement réel le plus formidable peut laisser froid un imbécile, ou un esprit frivole. Et il ne manque pas de gens qui pourraient s'asseoir trois mois devant le Rembrandt le plus « profond » sans y voir autre chose qu'un effet de lumière sur des

personnages bizarrement vêtus. Le danger du roman, c'est qu'il habitue les gens à la pensée commentée et « mâchée », à l'œuvre traînant avec soi son exégèse. Comme si derrière certains tableaux célèbres on installait un haut-parleur : « Nous vous signalons, mesdames et messieurs, l'expression de visage... » Le public ordinaire trouverait, avec apparence de raison, que les tableaux sans haut-parleur « ne lui disent pas grand'chose ».

Mais quelques réserves de ce genre étant faites, avouons que trop d'auteurs tiennent nos contemporains pour de pauvres diables, et que trop de directeurs les y encouragent. Chez ces derniers, la peur bien humaine, bien excusable en cette dure époque, de perdre beaucoup d'argent d'un seul coup crée une timidité d'esprit, une peur de s'écarter des précédents, que les chefs de bureau d'une administration centrale n'ont plus au même degré. Je me suis entendu dire plus d'une fois par tel ou tel directeur en veine de franchise : « Si vous m'aviez apporté *Knock*, évademen j'aurais trouvé ça très bien *pour moi*. Mais pour le public ? Sans même une trace d'intrigue amoureuse ?... »

Car c'est là une autre histoire, ou plutôt c'est la même, mais qui nous engagerait ici dans d'autres développements : l'histoire de l'amour au théâtre, spécialement chez nous Français, et l'espèce d'obsession maniaque dont nous donnons le spectacle au monde. Quel dictateur signera ce petit décret : « Pendant dix ans aucune pièce nouvelle ayant trait à l'amour ne pourra être représentée sur une scène française » ? Ce serait grand bien pour la scène française, qui en serait peut-être du coup sauvée, tant l'effort insolite ainsi demandé aux auteurs aurait dans la vie de leur esprit des suites heureuses. Ce serait grand bien, je crois, pour l'amour, qui doit avoir besoin d'un peu de silence, et qui aurait peut-être besoin, dix ans plus tard, d'entendre un poète lui offrir un nouveau *Tristan et Yseult*.

JULES ROMAINS.

(*Le Temps*)

