

Alice Folco

LA CARRIÈRE D'IMPRESARIO DE LUGNÉ-POE  
ET L'INTERNATIONALISATION  
DU THÉÂTRE D'ART

Aurélien Lugné, dit Lugné-Poe (1869-1940), occupe une place singulière dans l'histoire de la mise en scène française. Le directeur du Théâtre de l'Œuvre – “théâtre à côté” qu'il a fondé en 1893, avec Camille Mauclair et Edouard Vuillard, sur le modèle du Théâtre Libre d'André Antoine – est considéré comme un découvreur d'auteurs majeurs, comme Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, ou Paul Claudel pour ne citer que les plus célèbres. Il a, par ailleurs, joué un rôle pionnier dans la rupture avec l'illusionnisme scénique en mettant en œuvre dès avant 1900 une esthétique scénique non mimétique on se souvient de son jeu singulier de “clergyman somnambule”, et surtout des décors non réalistes brossés par des jeunes peintres qui allaient acquérir une notoriété mondiale le siècle suivant: Vuillard, mais aussi Paul Sérusier, ou Maurice Denis.

Pourtant, lorsqu'on revient sur son parcours plus en détail, le portrait se floute un peu: si Lugné-Poe a su créer l'évènement en étant le premier à monter des textes inédits, ses spectacles étaient inégaux (une de ses nécrologies dit explicitement qu'il se souciait peu de mise en scène<sup>1</sup>), et il n'a pas toujours su accompagner dans la durée les auteurs qu'il avait lancés (rupture tapageuse avec les symbolistes en 1897, main mise sur l'œuvre d'Ibsen après la mort de ce dernier en 1906, procès avec Jean Sarment en 1922, etc.). A cela, s'ajoutent des propos polémiques et parfois amers tenus envers les autres metteurs en scène de l'époque (Copeau au premier chef, mais aussi les membres du Cartel, à l'exception de Pitoëff). Or cette

<sup>1</sup> Après avoir énuméré l'héritage dramatique laissé par Lugné-Poe (Salacrou, Sarment, Achard, Passeur, etc.), l'article précise: «En vérité, il commenta plus les pièces qu'il ne les interpréta. Il manquait souvent de moyens financiers... Lugné-Poe ne dépensait que du talent et que de l'enthousiasme. Mais il en dépensa une fortune! [...] Il se souciait peu, par contre, de la mise en scène. Il nous montra les pièces à l'état brut», Anonyme, «Paris-Soir», 15 juillet 1940, p. 2.

image peu flatteuse de son caractère, qui transparait nettement chez son biographe, Jacques Robichez, ne se trouve pas compensée, ou du moins nuancée, par des textes théoriques forts, ni par la fondation d'une école de jeu qui aurait pu laisser des disciples et essaimer – autant de facteurs qui contribuent à l'inscription des autres metteurs en scène du premier vingtième siècle dans la mémoire longue des arts du spectacle.

Conséquemment, dans la généalogie du “théâtre d'art” comme dans l'histoire de la mise en scène, Lugné-Poe occupe une place légèrement en retrait par rapport à la filiation Antoine-Copeau-Jouvet-Cartel, et la plupart des travaux qui lui sont consacrés s'arrêtent en 1900<sup>2</sup>. L'Œuvre a pourtant continué ses activités jusqu'en 1929, date à laquelle Paulette Pax reprend la direction de la salle Berlioz dans laquelle la structure gérée par Lugné-Poe s'était installée fin 1919<sup>3</sup>.

Cet article se propose ainsi de revenir sur ce que Jacques Robichez a appelé une «nouvelle carrière, une fulgurante carrière, celle d'impresario»<sup>4</sup> – carrière moins documentée que la précédente, et moins valorisée, parce qu'elle relève du *métier* de directeur et d'impresario, plus que de *l'art* du metteur en scène à proprement parler. L'intéressé lui-même, dans ses mémoires, parle en termes assez défavorables de cette facette de son

<sup>2</sup> Gertrude R. Jasper, *Adventure in the Theatre. Lugné-Poe and the “Théâtre de l'Œuvre” to 1899*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1947; Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972; Isabelle Cahn, *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005; Mireille Losco-Léna, *La Scène symboliste, 1890-1896. Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG, 2010; Giuliana Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)*, Turin, Accademia University Press, 2016. On notera une exception: le doctorat en Lettres de Victor A. Essert, *Le Théâtre de l'Œuvre de 1910 à 1914*, Université de Paris 4, 1976.

<sup>3</sup> Comme motif de l'oubli de l'activité de Lugné-Poe après la période symboliste (Claudel inclus, c'est-à-dire après *L'Annonce faite à Marie*, en 1912), on peut peut-être ajouter une forme de désuétude liée au fait que les noms d'auteurs qui faisaient le mérite de Lugné-Poe, jusque dans les années 1960, résonnent moins aujourd'hui, alors qu'Ibsen et Strindberg sont omniprésents sur les scènes contemporaines françaises. Pierre-Aimé Touchard, en 1965, parlait ainsi de la «période brillante» qui avait suivi la réouverture de l'Œuvre en 1919: «C'est l'époque de *La Couronne de carton* de Jean Sarment, du *Cocu magnifique* de Crommelynck [...], de *Un Homme en or*, première pièce de Roger-Ferdinand et des débuts de Marcel Achard avec *La Messe est dite*. La première pièce de Steve Passeur, *La Maison ouverte*, précède du même auteur *La Traversée de Paris à la nage* et d'Armand Salacrou aussi débutant: *Tour à terre*»: Pierre-Aimé Touchard, *Grandes heures de théâtre de Paris*, Paris, Librairie académique Perrin, 1965, p. 425.

<sup>4</sup> Jacques Robichez, *Lugné-Poe*, Paris, L'Arche, 1955, p. 136.

activité, dont il n'hésite pas à révéler les «combines»<sup>5</sup>. «N'aurais-je pas mieux fait d'emprunter la route qui résultait de l'effort de la veille, me faire tant bien que mal comédien, ou régisseur-acteur, ou acteur-directeur?»<sup>6</sup>, se demande-t-il ainsi, lorsqu'il revient sur la période où, autour de 1904, «le métier d'impresario se dessine»<sup>7</sup>. La deuxième carrière de Lugné mérite néanmoins d'être reconsidérée, avec les outils de l'histoire culturelle, au même titre que celles des «hommes doubles», ces personnes qui, selon l'expression de Christophe Charle, faisaient profession d'intermédiaire dans le milieu culturel de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle (éditeurs, directeurs, critiques, agents, etc.)<sup>8</sup>. Le cas singulier du directeur de L'Œuvre contribue, en effet, à compléter le panorama d'une profession polymorphe, dont les contours ont été esquissés par Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon dans l'ouvrage collectif qu'ils ont consacré aux directeurs de théâtre aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles<sup>9</sup>, de la même manière qu'il permet d'affiner notre perception des mutations de la fonction du metteur en scène au tournant des ces deux siècles, dont on sait qu'elles sont encore discutées aujourd'hui.

Sans pouvoir être totalement exhaustif, il s'agira ainsi de considérer différentes facettes de l'activité du fondateur de L'Œuvre, que l'on qualifie à son époque tantôt de «directeur», tantôt d'«impresario», d'«administrateur», ou encore de «directeur artistique»<sup>10</sup>. L'accent sera mis sur la manière dont ont pu se mêler, dans ses diverses pratiques, intérêts mercantiles plus ou moins assumés et prises de positions esthétiques en faveur des échanges culturels internationaux. Ou, pour le dire avec des métaphores empruntées à l'intéressé lui-même: «Comment des rapports ont-ils pu se créer entre le sourcier du théâtre que j'espérais devenir et l'astronome des frises qui m'apparut un métier à devoir adopter?»<sup>11</sup>. Pour ce faire, on s'intéressera aux tournées de vedettes organisées hors de France, avant de revenir sur l'organisation de spectacles «étrangers» à Paris et sur «l'internationalisme» de L'Œuvre.

<sup>5</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, tome III: *Sous les étoiles. Souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Paris, Gallimard, 1933, p. 13 («nrf»).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>8</sup> Christophe Charle, *Le temps des hommes doubles*, «Revue d'Histoire Moderne et contemporaine», n. 39-1, 1992, pp. 73-85.

<sup>9</sup> *Directeurs de théâtre, 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Histoire d'une profession*, sous la dir. de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

<sup>10</sup> Le terme «tourneur», qui pourrait sembler approprié, n'apparaît que dans les années 1930 dans la langue française.

<sup>11</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 10.

### “IMPRESARIO INTERNATIONAL”: FAIRE TOURNER DES VEDETTES HORS DE FRANCE

Pour les directeurs des “théâtres d’art”, comme André Antoine et Lugné-Poe, après qu’eurent été revendues ou dissoutes les sociétés d’abonnés qui avaient permis de financer les premières saisons du Théâtre Libre et du Théâtre de l’Œuvre, la tournée internationale allait rapidement s’avérer indispensable sur le plan économique: les spectacles donnés dans les capitales européennes, dans les grands théâtres de l’Amérique du Sud ou de l’Afrique du Nord, permettaient d’asseoir la notoriété de leurs entreprises, à l’étranger comme à Paris<sup>12</sup>, mais aussi de couvrir les frais engagés pour les mises en scène parisiennes, ainsi que de faire travailler les acteurs amis, en les engageant dans la troupe qui accompagnait la vedette susceptible d’attirer le public étranger.

A de nombreuses reprises, Lugné-Poe a ainsi organisé les tournées de plusieurs vedettes féminines hors de France. Dans la première décennie du 20<sup>e</sup> siècle, cette activité occupe une place centrale dans sa vie, au point que le troisième tome de ses souvenirs, qui revient sur les années 1902-1912, y est quasiment intégralement consacré. Le titre de ce tome, *Sous les étoiles* (qui pourrait être une allusion métaphorique au fait que, pendant cette période, L’Œuvre n’occupe pas une salle fixe à Paris), renvoie avant tout, si l’on en croit la lecture des premières pages, aux nombreuses heures passées à fréquenter des vedettes:

Moi, chef de troupe (?), j’avais vite compris que ces voyages ne pouvaient être prospères que sous le signe des Étoiles! Un ensemble de bonnes volontés disciplinées ne suffisait pas! Le spectateur étranger réclame toujours d’une troupe française le prestige d’une grande amoureuse, et, si possible, des exhibitions de la dernière mode de Paris. Les Étoiles, elles, exigeaient déjà des fortunes astronomiques pour se déplacer<sup>13</sup>.

La première des étoiles du Théâtre de l’Œuvre, c’est avant tout l’épouse de Lugné-Poe, Suzanne Desprès, en compagnie de laquelle Lugné-Poe avait pu se faire une idée assez précise des ficelles du métier,

<sup>12</sup> Sur les tournées voir *Le Théâtre français à l’étranger. Histoire d’une suprématie culturelle*, sous la dir. de Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau monde éd., 2008, et Olivier Bara, *Vedettes de la scène en tournée: première mondialisation culturelle au XIX<sup>e</sup> siècle?*, «Romantisme», n. 163, 2014, pp. 41-52.

<sup>13</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 13.

lors de leurs tournées avec L'Œuvre dans les pays scandinaves, mais aussi lorsque l'actrice partit avec la tournée Antoine en Argentine et au Brésil. Dans ses mémoires, Lugné raconte ainsi comment, parti rejoindre son épouse, il observe la manière dont travaillent le Vicomte de Braga et Faustino Da Rosa (impresarios dont il fait au demeurant un portrait peu reluisant), et prend beaucoup de contacts qui lui seront utiles ultérieurement. Il conclut ainsi: «Enfin, j'avais établi du Sud au Nord des éventualités de travail me permettant de tâter de "l'imprésarisme", d'abord avec Suzanne, puisqu'elle est la vedette qui me coûtera le moins cher»<sup>14</sup>.

Et effectivement Suzanne Desprès tournera beaucoup, et régulièrement, à l'étranger: ses succès permettaient de remplir les caisses d'une Œuvre souvent déficitaire, au point que Lugné-Poe compare cette activité à une forme de prostitution:

Je pourrais, si je le voulais, ponctuer les époques où nous nous sommes trouvés redorés et à même de donner des spectacles du fait que Suzanne fournit son concours total, intégral aux projets de "l'Œuvre"; elle devait en devenir la première Étoile et la seule bienfaitrice.

La voilà, la pire de toutes les combines!... "L'Œuvre", Mesdames, Messieurs, a bel et bien maquereauté le talent de Suzanne-Desprès; nos auteurs ne seraient jamais "sortis" si je n'eusse souscrit à ce commerce<sup>15</sup>.

Cela étant dit, la seule Suzanne Desprès, dont la renommée à Paris et en Europe fut toujours d'un grand secours pour les affaires de son époux, ne suffisait pas à garantir des rentrées d'argent stable. D'où, avouée très clairement au début de *Sous les étoiles*, «la nécessité de trouver d'autres étoiles, pour le succès de nos spectacles»<sup>16</sup>.

L'étoile la plus connue avec qui Lugné fut amené à travailler, celle à qui il consacre plusieurs chapitres de ses souvenirs, c'est Eleonora Duse, dont il négocie la tournée sud-américaine de 1907 et dont L'Œuvre accompagne le périple européen pendant plusieurs mois (soit en la personne de Lugné lui-même, soit par le biais de l'administrateur de L'Œuvre, Plichon<sup>17</sup>). Dans le cas de la Duse, Lugné est administra-

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>17</sup> Si ce dernier prit le relais, c'est, comme Lugné-Poe l'explique dans ses souvenirs, parce qu'il a dû quitter la tournée sud-américaine de la Duse pour retourner auprès de Suzanne Desprès qui avait contracté la variole, et aussi en raison de «conflit d'affections», *idem*, p. 213. Helene Sheehy est plus explicite, qui, en s'appuyant sur une correspondance

teur, et non impresario – ce qu’il prend bien soin de préciser dans une note de ses *Souvenirs*:

Le lecteur m’interroge: «Au fait?... Etes-vous bien impresario auprès d’elle?...» – Non! je suis toujours resté administrateur à son compte et j’y ai parfait mon éducation d’impresario, me contentant d’être celui de Suzanne. Il vous plaît peut-être de croire que j’ai édifié une fortune auprès d’elle?... Non? Mes frais me furent remboursés strictement comme administrateur; au-dessus des frais généraux d’Eléonora Duse, il m’était éventuellement octroyé un pourcentage sur les bénéfiques; malheureusement, les frais généraux d’Eléonora Duse furent révélés à mon amitié et ne furent jamais atteints, la haute comptabilité de ses affaires était tenue à Berlin par une célèbre banque<sup>18</sup>.

Concrètement, Ligné négocie donc avec d’autres impresarios les conditions de la tournée (et il en profite d’ailleurs pour imposer à Da Rosa une nouvelle tournée en Amérique Latine pour Suzanne Desprès<sup>19</sup>). Da Rosa lui-même sous-traite à d’autres: il rétrocède une partie des droits à un directeur italien que la Duse n’aime pas<sup>20</sup> – si bien que Ligné raconte comment il finit par se retrouver coincé entre un Toscan et un Portugais «corsaires plus que stratèges»<sup>21</sup>.

D’autres actrices tournèrent aussi à l’étranger «sous les auspices de L’Œuvre», pour reprendre la formule consacrée par les programmes. Quelques pages assez peu flatteuses évoquent ainsi, dans *Sous les étoiles*, la manière dont Maeterlinck ne lui aurait accordé le droit de monter *Mona Vanna* qu’à condition qu’y joue Georgette Leblanc: Ligné se retrouve à organiser des spectacles en Belgique et au Pays Bas en 1902, à faire l’intermédiaire pour une tournée européenne entre d’autres impresarios et “Bébé” (surnom donné à Maeterlinck par sa maîtresse et que Ligné reprend ironiquement dans tout le chapitre), pour finalement à se faire doubler:

entre Ligné et la Duse appartenant à un collectionneur privé, décrit ainsi le rôle de Ligné à cette période: «lover, butler, and impresario» (Helene Sheehy, *Eleonora Duse: a Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 2003, p. 245).

<sup>18</sup> La “célèbre banque”, c’est celle de Robert Mendelssohn, ancien amant de la Duse, à qui, d’après Ligné, des sommes astronomiques étaient régulièrement envoyées depuis l’Amérique du Sud.

<sup>19</sup> Cette tournée ne fut pas très lucrative, en partie parce que l’impresario y mit assez peu de bonne volonté, et elle donna lieu à un procès, comme Faustino Da Rosa le raconte dans un long entretien donné à «Comœdia», 19 octobre 1909, pp. 1-2.

<sup>20</sup> Ligné-Poe, *La Parade*, cit., p. 156.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 164.

A la minute de signer le contrat qui devait me rapporter exactement *cent francs par représentation*, je fus avisé que Schürmann, ayant trouvé en moi un adversaire nouveau défendant trop bien les intérêts de Maeterlinck, avait passé outre et s'était entendu directement avec Mme Leblanc à qui il avait représenté que mes cent francs seraient beaucoup mieux dans sa poche à elle; partant de là, du jour au lendemain, il avait enlevé le contrat discuté par moi, l'avait fait signer au poète et à l'artiste et m'avait ainsi dépossé<sup>22</sup>.

Enfin, Lugné a aussi organisé des tournées pour des actrices dont le répertoire était *a priori* assez éloigné de celui de L'Œuvre. Dans ses mémoires, il se garde bien d'évoquer, par exemple, le fait que L'Œuvre a organisé en 1910 la tournée à Constantinople de Blanche Toutain<sup>23</sup>. Le «Bulletin de L'Œuvre» de décembre 1909 annonce pourtant que cette dernière, «dont on se souvient des succès dans le *Refuge* la saison dernière, entreprend fin janvier une grande tournée d'Orient et d'Europe, que "l'Œuvre" dirigera»<sup>24</sup>. A Constantinople, L'Œuvre se retrouve donc à montrer *Frou-Frou* et *La Petite Marquise* de Meilhac et Halévy, ainsi que des comédies d'Alfred Capus et de Robert de Flers et G.A. Caillaudet... Comme l'a signalé Jacques Robichez, Lugné a aussi fait tourner des actrices comme Henriette Roggers, ou encore Jeanne Rolly<sup>25</sup>. On n'en trouve aucune mention dans les listes rétrospectives publiées par les bulletins de L'Œuvre, probablement parce que leur répertoire, là aussi, est en décalage avec la ligne artistique d'un théâtre d'art, comme le montre cette anecdote rapportée par «Comoedia» en 1913: Jeanne Rolly, en compagnie de Lugné-Poe sur le quai de l'Orient-Express, désignant la soixantaine de malles nécessaire au transport des costumes,

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>23</sup> Blanche Toutain (1874-1932), qui avait joué pour L'Œuvre, une fois, en tout début de carrière, dans *Le Cloître* de Verharhen, en 1900, avait une notoriété certaine à ce moment-là: elle avait fait la couverture de la revue «Le Théâtre» à deux reprises (mars 1902, septembre 1908). En 1909, elle était déjà allée à Constantinople, peut-être en même temps que Suzanne Desprès («Eski Istanbul'da Fransiz Sahnesi», Dr. Metin And, sans date, [dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13679.pdf](http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13679.pdf)).

<sup>24</sup> «Bulletin de L'Œuvre», décembre 1909, n. 14, p. 23. Blanche Toutain avait tenu le rôle de Doria Lacroix, dans *Le Refuge*, pièce de Dario Niccodemi, «le Sacha Guitry italien» («Comœdia», 23 novembre 1922), où jouait aussi Réjane (Théâtre Réjane, 1909).

<sup>25</sup> Robichez, *Lugné-Poe*, cit., p. 140. Henriette Roggers avait joué, avec L'Œuvre, dans l'unique représentation du *Roi Candaule*, d'André Gide, le 9 mai 1901 au Nouveau Théâtre, et interprété le rôle de Mme Linde dans *Une Maison de poupée* en 1904. Elle avait tourné en 1911 avec Lucien Guitry, et à son répertoire, on trouvait notamment Henry Bernstein et Henry Bataille (Vienne, 1913, d'après «Le Temps», 1<sup>er</sup> septembre 1913).

commentait ainsi: «le répertoire du boulevard n'est pas commode en voyage»<sup>26</sup>.

Au début des années 1920, Lugné fera aussi tourner Marie-Thérèse Pierat (1885-1934), sociétaire de la Comédie-Française depuis 1905 – et à qui «L'Œuvre» consacre cette fois un numéro spécial, en juin 1922. Au répertoire de la tournée qui traverse la Belgique, le Luxembourg, la Suisse et diverses villes du sud de la France, en 1922, on trouve *Aimer* de Paul Géraldy, *L'Yvresse du sage* de François de Curel, ou encore *Hedda Gabler*<sup>27</sup> (que la comédienne reprendra en 1925, quand la pièce d'Ibsen entrera au répertoire de la Comédie-Française). En 1924, la presse annonce en grande pompe une tournée, en Amérique du Sud puis en Afrique du Nord, avec un répertoire qui va de «Maeterlinck à Ibsen, de Molière à Racine, d'Alexandre Dumas fils à Henri Bataille, d'Anatole France à Paul Géraldy»<sup>28</sup>. Cette dernière tournée servit visiblement de modèle pour un récit fictionnel que Lugné publia en 1929, *La Tournée bien administrée*, dans lequel est raconté l'envers de la tournée égyptienne d'une sociétaire vieillissante de la Comédie-Française. Vanités des artistes, mœurs légères de la “coquette”, massacres des textes pour limiter le nombre de rôles, revente des toilettes offertes par les couturiers parisiens, salles vides donnant lieu à des comptes-rendus dithyrambiques dans la presse française, etc.: le narrateur, sur un ton sarcastique, n'épargne aucun détail, et entend démythifier ces tournées qu'«[on] prétend même “Artistiques”»<sup>29</sup>. Il décrit son métier en termes peu flatteurs:

On est un bon “Administrateur” (de tournées) quand on rentre à Paris, sans grand bobo, c'est-à-dire avec tous ses membres – ceux de la tournée – avec son étoile à peu près intacte (la formule est vague), qu'elle se déclare «ravie de l'accueil enthousiaste», etc., sans créanciers aux trouses, en un mot, les braies nettes; pour cela s'entend, faut savoir se débrouiller. – Ce n'est point aussi aisé qu'un vain populo peut le penser.

L'administrateur est d'ailleurs un type spécial, un globe-trotter qui doit tenir de l'interprète Cook, du maquignon interlope, du “rematador” de billets de

<sup>26</sup> «Comœdia», 25 novembre 1913, p. 2. Pour cette tournée (Bucarest, Constantinople, Athènes, Beyrouth), où l'on jouera *L'Éventail* de Flers et Caillavet, ou encore *Les Éclairuses* de Maurice Donnay, l'administrateur n'est pas Lugné, mais M. Van Koorlar, présenté comme ayant officié l'année précédente comme régisseur à l'Odéon.

<sup>27</sup> Prospectus du Théâtre de l'Œuvre, dans Bibliothèque Nationale de France (BnF), ASp, WNA 106, 1922-23.

<sup>28</sup> «Comœdia», 14 juin 1924, p. 3.

<sup>29</sup> Lugné-Poe, *La Tournée bien administrée*, «Les Œuvres libres», n. 94, avril 1929.

théâtre, du représentant de commerce, du familier de tous ceux qui se déplacent beaucoup, du...? enfin un “spécial!”<sup>30</sup>.

Au vu de la variété de ces diverses expériences, la manière dont il faut entendre le qualificatif d’“impresario”, dans le cas du directeur de L’Œuvre, est donc assez extensible. Parfois il s’agissait de conduire et d’administrer une troupe pendant un voyage, d’autres fois de négocier les contrats des artistes avec des impresarios spécialisés dans certains itinéraires. La tournée de Suzanne Desprès en Allemagne, en février 1907, par exemple, au cours de laquelle celle-ci fit si forte impression sur le Kaiser Guillaume II, fut organisée par Jos Schürmann (qui dans ses mémoires, ne tarit d’ailleurs pas d’éloge sur l’interprète de *Phèdre* et *Poil de Carotte*<sup>31</sup>). Pour reprendre la distinction que Felix Brunetière établissait dans une thèse de droit parue en 1913, on peut imaginer aussi que les activités de Ligné à l’étranger ont été tantôt celles d’«un entrepreneur de spectacles qui, en recrutant ses troupes, travaille pour son compte, [...] prend l’initiative des manifestations qu’il organise et, la plupart du temps, [...] en supporte tous les risques», tantôt celles d’un «agent», qui «recrute et négocie, moyennement une commission destinée à le rémunérer de ses services»<sup>32</sup>. Et si son entreprise n’avait à l’évidence ni l’envergure, ni probablement la trésorerie, des grandes entreprises comme celles de Baret, Karsenty, ou Schürmann, son activité à l’étranger n’en était pas moins reconnue par le milieu professionnel: en 1913, dans «Le Progrès théâtral», un article consacré à la naissance de “L’Amicale des impresarii”, nous apprend que Baret en était président, et Ligné vice-président<sup>33</sup>.

Quel que soit son statut exact, comme Ligné-Poe l’explique longuement dans un reportage sur ses tournées, paru en 1908 dans «La Rampe», l’essentiel du travail de «comédien-impresario» consiste de toute façon essentiellement à «combinaison un itinéraire» permettant de rentabiliser les frais engagés, et surtout à bien connaître «les tendances, l’esprit et le goût»<sup>34</sup> de chaque ville pour adapter les œuvres aux divers publics rencontrés. Faire tourner un “théâtre d’art” était, en effet, une gageure commerciale – qui

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Voir «Comœdia», 9 août, 1911, p. 1

<sup>32</sup> Félix Brunetière, *Des Contrats entre artiste et impresario*, Université de Caen, Faculté de Droit, Thèse pour le doctorat, Paris, E. Duchemin, 1913, pp. 4-5.

<sup>33</sup> «Le Progrès théâtral. Organe officiel du Syndicat des artistes dramatiques», 1<sup>er</sup> avril 1913, p. 59.

<sup>34</sup> «La Rampe», 20 septembre 1908, pp. 7-10.

demandait bien des accommodements dans la programmation, comme il en avait fait l'expérience dès les années 1890. Dans *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista*, Giuliana Altamura a recensé les difficultés rencontrées lors des tournées scandinaves de ces années-là, et bien montré que Lugné avait vite appris à montrer un répertoire uniquement français, y compris faits de "classiques" (Molière, Hugo, Musset, etc.), et à s'appuyer sur le réseau des Alliances françaises<sup>35</sup>. Dans le vaste marché des tournées, Lugné se positionne ainsi sur le créneau du "théâtre artistique" et de l'excellence française. Cela ne l'empêche pas, dans les faits, de puiser largement dans le répertoire moderne le plus adapté aux publics non francophones<sup>36</sup>, comme lorsqu'il doit quasiment forcer la Duse de jouer *Fedora* à Buenos Aires<sup>37</sup>, et cela lui permet d'obtenir un soutien constant de l'Etat français. Dans les années 1900, il obtient des subventions, et fait habilement des tournées de L'Œuvre des «voyages de propagande française»<sup>38</sup>. Les programmes des spectacles donnés à l'étranger affichent alors fièrement: «L'Œuvre. Théâtre subventionné par le Gouvernement français». Dans ses rapports du budget des Beaux-Arts, le député Pierre Rameil pouvait ainsi écrire, au début des années 1920:

L'Œuvre de Lugné-Poe occupe dans le mouvement théâtral une place exceptionnelle par sa double activité: courageuse, révélatrice à Paris de jeunes talents comme de dramaturgie étrangère trop ignorée de nous, elle ne cesse en même temps de poursuivre ses tournées qui imposent à travers le monde l'expression théâtrale française<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Giuliana Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista*, cit., chapitres 33, 46, 50.

<sup>36</sup> Comme le résume très bien André Derrider, à propos du cas de Bruxelles à la même époque, les spectacles s'adressant spécifiquement aux public "des lettrés" (type: Ibsen) ne remplissaient pas les salles. Pour programmer des spectacles en langue étrangères, deux stratégies étaient possibles: «Il faut soit jouer des œuvres très connues [...], soit identifier et attirer des nouveaux publics linguistiquement plus disposés à attirer une salle comble. Ces publics sont identifiés sous le vocable courant de "colonies"»: André Derrider, *Programmer des spectacles en langue étrangère au Théâtre Royal du Parc (Bruxelles) de 1900 à 1914*, in *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, sous la dir. de Marianne Bouchardon et Ariane Ferry, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 203.

<sup>37</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 203.

<sup>38</sup> L'expression est de Pierre Rameil, dont un rapport du budget des Beaux arts reproduit dans le «Bulletin de L'Œuvre», juillet 1919, p. 14.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 12. Mais aussi: «Comœdia», 6 février 1921, p. 1. Pierre Rameil a joué à L'Œuvre, dans *Les Amours d'Ovide* et *Vae Victis*.

Dans sa biographie de 1921, Fernand Nozière rédige une brève notule sur les activités d'impresario de Lugné: après avoir énuméré la longue liste des pays visités par L'Œuvre, signalé que Lugné fut le premier à organiser des représentations françaises à Dakar, il termine en citant «le mot de M. Herriot, déclarant à une dernière commission des finances à la Chambre des députés que “l'Œuvre de Lugné-Poe avait rapporté plus que des millions à la propagande française”»<sup>40</sup>. Dans un des rares éditoriaux qu'il a signé dans le «Bulletin de L'Œuvre», Lugné a récusé, en 1924, «cet affreux vocable de propagande», préférant parler de «diffusion» et de «force du rayonnement»<sup>41</sup> des artistes, et mettre l'accent sur la dimension artistique plus que diplomatique de son activité. Et de fait, il était plus fier de l'autre versant de L'Œuvre<sup>42</sup>, à laquelle nous allons nous consacrer maintenant: les «Importations dramatiques en tout genre», pour reprendre le titre d'une caricature d'Adrien Barrère<sup>43</sup>.

#### “DIRECTEUR ARTISTIQUE”: FAIRE VENIR EN FRANCE DES TROUPES ETRANGERES ET MILITER POUR “L'ŒUVRE INTERNATIONALE”

L'autre activité de Lugné-Poe en tant qu'impresario a été celle de “directeur artistique”, supervisant la programmation à Paris de spectacles qui n'étaient pas des créations du Théâtre de l'Œuvre. Il a ainsi facilité la venue en France, accueilli ou tenté d'accueillir, de nombreux artistes étrangers. Dans ce cas, il s'agissait essentiellement de trouver une salle de spectacle, et d'assurer la promotion de la troupe, la plupart du temps sous le label de L'Œuvre. La période la plus prestigieuse pour cette activité fut concentrée sur les années 1905-1911. A ce moment-là, Lugné dirige une

<sup>40</sup> Fernand Nozière, *Lugné-Poe. Biographie-critique illustrée d'un portrait-frontispice*, Paris, Sansot - R. Chiberre, 1921, p. 38 («Les Célébrités dramatiques et lyriques de la scène française»).

<sup>41</sup> «L'Œuvre», mars 1924, p. XXII.

<sup>42</sup> Le journal «La Rampe» insinue à plusieurs reprises qu'au début de la guerre, Lugné fit du zèle au 2<sup>e</sup> bureau du contre-espionnage. Ce qui est certain, c'est que son nom apparaît à plusieurs reprises dans les comptes-rendus du procès Malvy, en juillet 1918, où un témoin affirme qu'il a rendu de nombreux services à la France en matière de renseignements.

<sup>43</sup> Caricature d'Adrien Barrère, parue in «Fantasio», sans date (collection BnF) et publiée dans *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, sous la dir. d'Isabelle Cahn, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 2005, p. 89.

structure qui n'a pas de salle fixe, et il tente de convaincre des directeurs parisiens de programmer certains artistes étrangers dont il se fait l'intermédiaire.

Fort de ses relations avec Gabriele d'Annunzio, dont il crée à Paris *La Gioconda* et *La Figlia di Iorio*, avec Suzanne Desprès, Lugné réussit un gros "coup médiatique" en faisant venir la Duse à Paris. D'après Helene Sheehy, la Duse aurait préféré la jeunesse du couple Lugné-Desprès à l'expérience de Schürmann, et aurait même décliné la proposition de Sarah Bernhardt, qui offrait de dédommager Lugné pour pouvoir la produire elle-même<sup>44</sup>. La Duse donne en tout cas "une série de représentations italiennes" en mars 1905<sup>45</sup>, sous le label de L'Œuvre, et Lugné met à l'affiche ses deux vedettes, dans *Les Bas-Fonds* de Gorkij, en octobre 1905, au Nouveau Théâtre.

Dans le sillage de la Duse, Lugné va faire d'autres rencontres, qui lui permettront d'«hospitaliser»<sup>46</sup> à Paris des troupes étrangères. Celle de Giovanni Grasso et de Mimi Aguglia (mars 1908, au Marigny), tout d'abord, que Lugné a déjà vue une première fois à Gênes («frappé de la beauté du spectacle, il voulut déjà les faire venir à Paris»<sup>47</sup>, nous apprend «Le Théâtre»), puis croisée en Amérique du Sud pendant la tournée de la Duse de l'été 1907. Autant la Duse avait une renommée internationale assise depuis bien longtemps, et proposait un répertoire déjà connu des Parisiens, autant il était risqué de faire venir à Paris une troupe inconnue jouant du théâtre dialectal. Les souvenirs de Lugné-Poe suggèrent qu'il avait parié sur la forte personnalité des vedettes de la troupe, sur l'expressivité de leur jeu (qui avait aussi l'avantage de pouvoir compenser en quelque sorte la barrière de la langue), et surtout sur le «snobisme»<sup>48</sup> d'une certaine frange du public, friande de nouveautés internationales comme de curiosités théâtrales. Ainsi mettait-il en avant, dans la campagne de presse de 1908, le côté «rustique», et pour ainsi dire primitif des Siciliens, plus que le fait qu'ils aient inscrits d'Annunzio à leur répertoire... On peut d'ailleurs noter que le terme de «fauve»<sup>49</sup>, que Lugné emploie à plusieurs

<sup>44</sup> Cfr. Helene Sheehy, *Eleonora Duse*, cit., pp. 227-228.

<sup>45</sup> Le programme est essentiellement composé de pièces de Dumas, dont *La Dame aux camélias*, d'une pièce de Sardou et de *La Locandiera* de Goldoni.

<sup>46</sup> L'expression est correcte bien qu'assez peu courante: Suzanne Desprès et lui l'utilisent régulièrement dans divers entretiens.

<sup>47</sup> «Le Théâtre», sans date (BnF, ASp, 4-ICO-Per-143 et 4-ICO-Per-114/115).

<sup>48</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 231.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 229.

reprises pour désigner Grasso dans ses souvenirs, signale certes son admiration pour un jeu si physique qu'il pouvait paraître «animal» aux yeux du public français, mais que, par ses connotations, la métaphore renvoie aussi ceux qu'on désigne comme «les Siciliens» du côté des bêtes curieuses que l'on exhibe dans les ménageries... L'affaire s'avéra, quoi qu'il en soit, bénéfique pour les deux parties: les vedettes siciliennes «exploitèrent par la suite la publicité que Paris leur valut»<sup>50</sup>, et Lugné-Poe profita, quant à lui, de leur succès sur un plan autant stratégique qu'esthétique. D'une part, jouant de l'exotisme de la troupe autant que de sa «mondialité»<sup>51</sup>, il asseyait sa posture de défenseur du théâtre d'art international; d'un autre côté, il pouvait s'enorgueillir du fait que le court passage de «ces diables siciliens»<sup>52</sup> eût fait «grand bien à nos manières de jouer» et eût provoqué «de l'audace à nos comédiens bien timorés»<sup>53</sup>. Dans ses souvenirs, il affirme même que s'il n'organise pas les tournées ultérieures de la troupe, c'est parce que «notre Sicilien [...] ne m'intéresse que pour l'offensive contre le Paris endormi»<sup>54</sup>.

D'autres vedettes viendront ensuite jouer sous les auspices de L'Œuvre: Isadora Duncan, par exemple, rencontrée elle aussi par l'intermédiaire de la Duse, et venue avec les enfants de son école (Gaité, février 1909, et Châtelet, janvier 1911). Sur les programmes du Théâtre de la Gaité, Lugné est présenté comme «directeur artistique des représentations», et comme pour Grasso, il contribue à lancer la carrière européenne de la danseuse: celle-ci était déjà venue à Paris en 1903, mais c'est à partir de 1909 qu'elle connaît ses premiers grands succès publics<sup>55</sup>. Ce sera ensuite Gustav Lindeman et Louise Dumont, avec le Schauspielhaus de Düsseldorf (mars 1909, Marigny), Ermete Zacconi (Théâtre Antoine-Gémier,

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>51</sup> Le terme est utilisé dans un article signé Aspertini qui reprend le vocabulaire habituel de Lugné: «Un autre aspect plus curieux de cette troupe d'acteurs, est leur internationalisme. Tout en puisant dans leur admirable pays les forces vives qui les ont rendus supérieurs, ils ont su ne pas s'isoler et rester ouverts à tout courant artistique d'où qu'il vienne. Certains, en Sicile et en Italie, qui s'étonnent des triomphes remportés par d'autres qu'eux, en arrivent aujourd'hui à reprocher à la troupe Grasso sa mondialité», qui sera la raison même de leur succès à Paris («Le Théâtre», sans date, cit., p. 24).

<sup>52</sup> Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 227.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 233. Un prospectus pour la tournée «Mimi Aglulia et la troupe sicilienne», pour 1908-1909, mentionne Schürmann comme impresario (BnF, 4-ICO-Per-143).

<sup>55</sup> *Isadora Duncan, 1877-1927. Une sculpture vivante*, catalogue de l'exposition, Paris, Paris musées, 2009, pp. 74-79.

janvier 1911), la compagnie d'Alfredo De Sanctis (novembre 1921), ou encore Ruth Draper, la «grande actrice américaine [...] dans ses portraits dramatiques»<sup>56</sup> (années 1920).

De manière assez notable, Lugné ne s'occupait donc pas seulement de promouvoir en France des auteurs étrangers, comme il l'avait fait avec Ibsen, mais tentait aussi de faire venir des troupes étrangères. Dès février 1906, il œuvrait ainsi pour que le public parisien découvrit le Théâtre Artistique de Moscou. Un entrefilet du «Figaro» annonçait: «Les intérêts de la compagnie de M. Stanislavski seront représentés à Paris par M. Lugné-Poe. Nul ne s'en étonnera, le fondateur de "l'Œuvre" se trouvant tout désigné par son passé et par les efforts qu'il a faits pour acclimater chez nous la littérature dramatique étrangère»<sup>57</sup>. D'après une lettre que Lugné publie dans le dernier volume de ses souvenirs, Stanislavskij aurait finalement refusé, en août 1908, de faire le voyage à Paris, arguant du fait que le répertoire russe n'arriverait pas à persuader un public parisien, dont les goûts n'avaient pas changé malgré les initiatives et le talent de gens comme le directeur de l'Œuvre. C'est seulement après les événements de 1917 que les Russes vinrent jouer à Paris<sup>58</sup>. L'Œuvre programmait Maria Germanova en juin 1921<sup>59</sup>, tandis qu'en 1922, un programme de spectacle annonçait incidemment: «Au Théâtre Sarah-Bernhardt, à partir du 3 mai prochain, représentations extraordinaires de la célèbre troupe du Théâtre artistique de Moscou. Directeur artistique: M. Lugné-Poe<sup>60</sup>. Mais, finalement, c'est au Théâtre des Champs-Élysées que Stanislavskij sera accueilli, en décembre 1922, sur l'invitation de Jacques Hébertot<sup>61</sup>.

Le travail de lobbyiste de Lugné avait néanmoins en partie porté ses fruits dans les années 1910. En 1909, précisément au moment où son activité d'impresario prenait tout son essor, il avait commencé, en effet, à

<sup>56</sup> Affiche du Théâtre de l'Œuvre (BnF ASp, WNA 106, 1926).

<sup>57</sup> «Le Figaro», 7 avril 1906, p. 4.

<sup>58</sup> Cfr. Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre russe en France*, «La Revue russe», 1994, n. 7, pp. 95-103.

<sup>59</sup> «Comœdia», 24 juin 1921, p. 1.

<sup>60</sup> Programme du *Troisième couvert*, d'Alfred Savoir (BnF, ASp, WNA106, 1921-1922).

<sup>61</sup> Si Lugné-Poe était bien à la descente du train pour accueillir le metteur en scène russe, celui-ci, lors du séjour parisien, semble avoir plutôt fréquenté d'autres directeurs (Antoine, Copeau, Jouvet notamment). Sur le détail du voyage à Paris de Stanislavsky, on peut se reporter à Lew Bogdan, *Stanislavski, le roman théâtral du siècle. Moscou-New York: les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, L'Entretemps, 1999, pp. 284-290.

éditer le «Bulletin de l'Œuvre»<sup>62</sup>. Celui-ci affichait: «L'Œuvre se charge d'organiser en tout pays, toute tournée ou spectacle offrant un réel intérêt d'art», et sa dernière page comportait de brèves annonces visiblement destinées à des directeurs de théâtre, à l'étranger comme en France. On y mentionnait les succès parisiens d'auteurs amis de L'Œuvre et, inversement, on y lisait des incitations à monter certains spectacles à Paris:

Le Théâtre Artistique de Moscou a joué *L'Oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck avec un immense succès. Les Tchèques à Prague, les Allemands à Berlin, en préparent la représentation. Pourquoi à Paris n'en parle-t-on point? Les Lettres, les Artistes, les Familles aussi réclament la joie de cette œuvre sereine d'un poète et d'un philosophe<sup>63</sup>.

Le bulletin publia plusieurs plaidoyers en faveur de *L'Oiseau bleu*, qui fut finalement monté en mars 1911 au Théâtre Réjane, avec la directrice duquel L'Œuvre collaborait beaucoup à cette époque, dans la mise en scène de Moscou, avec des décors de Vladimir Egorov, et Leonid Suleržickij comme régisseur<sup>64</sup>.

Concernant les tractations pour faire venir Max Reinhardt, là aussi le travail d'intermédiaire de Lugné n'aboutit pas exactement comme il l'aurait voulu: les colonnes de «Comœdia» se font l'écho de "pourparlers" menés à Berlin en décembre 1909, puis à Paris avec le Théâtre Réjane en mai 1910, pour que le directeur du Deutsches Theater, puisse donner une série de représentations de «chefs d'œuvres classiques allemands» à Paris<sup>65</sup>. Un numéro spécial de la revue, destiné «à instruire nos confrères», est «consacré à la prodigieuse action» du metteur en scène allemand, si bien qu'un «contrat [...] failli[t] être signé avec Mme Sarah Bernhardt»<sup>66</sup>. Ce ne fut, finalement, qu'en 1911, que, au Vaudeville (direction Paul Poirel), on accueillit le ballet *Summurum*, avec un succès mitigé<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> Sur les choix éditoriaux de la revue, on peut se référer à André Veinstein, *Du Théâtre libre au Théâtre Louis Jouvet. Les théâtres d'art à travers leurs périodiques, 1887-1934*, Paris, Librairie Théâtrale, 1995 (1<sup>ère</sup> édition 1955), et Alice Folco, *L'Œuvre à ses débuts: revue d'art... ou bulletin promotionnel?*, in *La préhistoire des revues de théâtre*, sous la dir. de Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, «Revue d'Histoire du théâtre», n. 259, 2013.

<sup>63</sup> «L'Œuvre», n. 9, avril 1909.

<sup>64</sup> Edmond Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 37<sup>e</sup> année, 1911 [Paris, Ollendorf, 1912], p. 319.

<sup>65</sup> «Comœdia», 26 décembre 1909, p. 5; *ivi*, 2 mai 1910, p. 4.

<sup>66</sup> Lugné-Poe, *Dernière pirouette*, Paris, Le Sagittaire, [1946], p. 214.

<sup>67</sup> Lugné-Poe parle de l'année 1912, mais «Comœdia» signale le spectacle dans son

Même si elle ne fut pas toujours couronnée de succès, cette forme d'activisme en faveur de la circulation des metteurs en scène du théâtre d'art européen, témoigne à tout le moins du flair esthétique de Lugné-Poe, ainsi que de ses efforts constants pour promouvoir, à une époque où cela n'allait pas de soi en France, une forme d'internationalisation des spectacles (et pas seulement des textes) qui mérite d'être soulignée. Le militantisme du directeur du Théâtre de l'Œuvre en faveur de l'ouverture à l'étranger a, en effet, été un des fils directeurs de son action, sur lequel il peut être intéressant de revenir – ne serait-ce que parce qu'il permet de faire le lien entre les deux facettes de sa carrière (directeur d'un théâtre d'art et impresario).

Le rôle qu'a joué le Théâtre de l'Œuvre pour faire connaître en France les dramaturgies étrangères, et notamment scandinaves, est bien connu – de même que la manière dont Lugné a pu s'accaparer l'œuvre d'Ibsen, dont il devint l'ayant-droit en France (avec le Comte Prozor et Sigurd Ibsen), au point de ne pas donner d'autorisation de monter *Rosmersholm* à Copeau en 1913<sup>68</sup>, au point même que le cachet rouge du Théâtre de l'Œuvre a longtemps été entouré du nom du dramaturge norvégien<sup>69</sup>. Ce dont on se souvient moins, même si Jacques Robichez l'a bien montré, c'est que L'Œuvre, a eu des velléités d'essaimer en Europe dès sa période dite "symboliste": certains papiers en tête et programmes de 1895-1896 affichaient ainsi: «L'Œuvre. La Haye, Bruxelles, Londres, Paris». Et Lugné n'a jamais manqué de projets d'envergure, comme en témoigne par exemple une lettre à Romain Rolland de 1898:

Protéger et propager les œuvres dramatiques de langue française dans les pays étrangers, avec des garanties d'interprétation et d'authenticité de texte, etc.

Je crois q. c'est là la vraie formule, parallèlement à la Société des auteurs & à l'Alliance française il y a q.q. chose de considérable & de fructueux à faire<sup>70</sup>.

De manière très claire, et quelles qu'aient été ses arrière-pensées éco-

édition du 25 mai 1911, sans mentionner son nom. Malgré un dispositif scénographique original – un pont entre la salle et la scène – la pièce fut reçue comme une copie fade des Ballets Russes. Lugné-Poe invoque quant à lui des «perfidies antisémites», pointant sous les attaques (Lugné-Poe, *Dernière pirouette*, cit., p. 214).

<sup>68</sup> Cfr. Jacques Copeau, *Journal, 2<sup>e</sup> partie: 1916-1948*, éd. Claude Sicard, Paris, Seghers, 1991, p. 87, note 3.

<sup>69</sup> Voir par exemple, au verso du périodique «L'Œuvre» (2<sup>e</sup> époque), juillet 1919.

<sup>70</sup> Romain Rolland, Lugné-Poe, *Correspondance 1894-1901*, éd. Jacques Robichez, Paris, L'Arche, 1957, p. 461.

nomiques, Lugné-Poe a, tout au long de sa vie, milité contre une conception du théâtre trop nationaliste. Le «Bulletin de L'Œuvre» a toujours publié, à une époque où cela n'était pas si courant, des articles sur les artistes européens avec lesquels l'impresario Lugné travaillait, ou qu'il voulait faire connaître (on pense au numéro sur Max Reinhardt début 1910), mais aussi de nombreuses études monographiques consacrées à tel ou tel pays (avril 1910: *Le théâtre catalan* et *Le théâtre en Danemark*; juin 1910: *Sur le théâtre japonais*; juin 1924: *Le théâtre annamite*, etc.). En 1924, le sous-titre du périodique devint «revue internationale des théâtres», tandis que son prospectus ne promettait rien moins que de constituer un «recueil de l'art théâtral mondial»<sup>71</sup>.

Or, ce parti-pris d'ouverture n'était pas toujours bien reçu. Dans «Comœdia», en 1908, un article commence par énoncer que «Notre Lugné-Poe national est un farouche internationaliste», avant de détailler:

Et dire, ô Lugné-Poe, directeur d'avant-garde, déterreur de talents anonymes, metteur en scène à donner la jaunisse de l'envie à notre Antoine, dire que tant de jeunes auteurs français se baladent dans la vie et dans les antichambres directoriales avec des ours qu'ils font danser tristement au bout d'une ficelle, sous les espèces de rouleaux manuscrits!

Mais bah! Ô Lugné, vous n'êtes point protectionniste – et vous avez peut-être raison – car, dans le tas des “articles de Vienne” et des bibelots de Nuremberg que vous nous exhibez, vous mettez quelquefois la main sur un coucou qui sonne agréablement les heures ou sur une poupée qui dit sans trop d'accent “papa, maman”<sup>72</sup>.

Si ici le ton est plutôt à la plaisanterie, à une époque où le nationalisme était fort et où le rejet du cosmopolitisme avait souvent des relents anti-sémites<sup>73</sup>, il y avait clairement aussi des gens que «l'internationalisme»<sup>74</sup> des arts incommodait, pour des raisons moins esthétiques que politiques<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> «L'Œuvre», n. 8, juin 1924, p. 2.

<sup>72</sup> G. Davin de Champclos, «Comœdia», 9 décembre 1908, p. 3.

<sup>73</sup> Lugné-Poe a été dreyfusard, et est un des signataires de la “Pétition des intellectuels” («Le Siècle», 15 janvier 1898).

<sup>74</sup> «Après la quinzième saison (1908-1909), l'Œuvre à Paris est de plus en plus taxée d'internationalisme»: Lugné-Poe, *La Parade*, cit., p. 235.

<sup>75</sup> Voir par exemple une chronique de Péladan en 1909, dans «Comœdia», où il regrette que les pièces parisiennes «portent la marque d'une production industrielle, habilement adaptée à ce goût international qui règne sur nos scènes», en arguant que «le genre d'une race se suicide s'il se laisse humaniser, c'est-à-dire s'il abdique ses traits essentiels pour revêtir ceux du cosmopolitisme» (Joséphin Péladan, *Les Phéniciens*, «Comœdia», 20 octobre 1909, p. 1).

Cette prise de position en faveur de la circulation des œuvres et du rayonnement des artistes – que Lugné-Poe mis certes parfois en œuvre avec une certaine dose de mauvaise foi, quand il s’agissait de jouer le monde *contre* les Français – est ainsi plus engagée qu’elle ne peut l’apparaître de nos jours.

Si la dimension internationale du Théâtre de l’Œuvre est devenue de plus en plus affirmée au fil du temps, il n’est pas inintéressant, pour conclure, de se souvenir que la question de la nationalité des auteurs fut présente, et problématique, dès le début de son action, et qu’elle fut même au cœur de la rupture avec les symbolistes, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. En juin 1897, Lugné-Poe avait adressé à différents journaux une missive fort peu diplomate, dans laquelle il expliquait que l’Œuvre n’était affiliée à aucune école, et qu’elle ne s’occuperait plus de l’origine des pièces:

Durant cette saison, dit M. Lugné-Poe, sur huit spectacles, cinq furent composés de pièces étrangères et trois de pièces françaises. Les cinq traductions furent unanimement, ou presque, louées par le public et par la presse, au contraire des œuvres françaises qui sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux. Il en faut donc conclure que ces pièces sont sans intérêt, que notre pays est pauvre de productions dramatiques originales puisque, pas plus à “l’Œuvre” que dans les autres théâtres d’essai, le chef-d’œuvre national ne s’est trouvé<sup>76</sup>.

Le 24 juin, «Le Figaro» publie deux réponses (une collective, signée notamment de Pierre Quillard, Alfred Jarry, Saint Pol Roux, Rachilde, ou encore Paul Fort, et une de Robert de Flers), dans lesquelles on lui signifie, en substance, qu’il est facile d’opposer des chefs d’œuvres étrangers à des pièces de jeunes débutants, et qu’on évitera «courtoisement» de revenir sur la façon «parfois singulière» dont il présentait les œuvres symbolistes au public<sup>77</sup>. De manière incidente mais assez symptomatique du point de

<sup>76</sup> Texte adressé à plusieurs journaux, publié par exemple dans «Le Monde artiste» du 27 juin 1897, p. 404. On fera remarquer que Lugné énonce ici ce qui est devenu une évidence dans les histoires du théâtre, à savoir que les réformateurs du théâtre français, Lugné comme Antoine, ont eu du mal à trouver des “grands” textes français contemporains (voir par exemple Jean-Pierre Sarrazac: «Mais, pour un Maeterlinck [...], combien de dramaturges mineurs chez qui cette dilation de l’âme entraîne aussitôt la dissolution non seulement de l’action dramatique mais aussi, tout bonnement, de l’œuvre théâtrale elle-même!», in *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*, sous la dir. de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, p. 724 («La Pochothèque»). Et plus loin: «sauf Maeterlinck et Jarry, misère totale de l’écriture dramatique en langue française» (*ivi*, p. 730).

<sup>77</sup> «Le Figaro», 24 juin 1897, p. 4.

vue de cette contribution, Lugné-Poe est traité, péjorativement, d'«entrepreneur de représentations théâtrales»<sup>78</sup>. Dans «La Revue blanche» du 15 juillet 1897, Catulle Mendès insiste sur ce point, juste avant de provoquer en duel celui qu'il surnomme l'«impresario intermittent»:

En un mot, monsieur Lugné-Poe entend se consacrer à cet espèce de commerce qu'on appelle l'importation. C'est son droit. Je lui souhaite d'y trouver des bénéfices. Ce qui n'est pas son droit, c'est de se proclamer réduit à un tel négoce par la pauvreté de la production nationale. Rien ne lui interdit de mettre à la porte de chez lui [...] les auteurs qui ont cessé de lui plaire; mais tout, et tout autre chose encore, aurait du l'avertir qu'il n'est pas séant d'insulter ceux qu'on expulse<sup>79</sup>.

Sur la forme, l'absence de tact dont fit preuve le directeur du Théâtre de l'Œuvre n'est guère à discuter. Sur le fond, ce débat de 1897 pose très clairement un enjeu déterminant dans la perception et l'évaluation du rôle de Lugné-Poe dans l'histoire de la mise en scène, et sur lequel on a assez peu mis l'accent jusqu'à présent.

A l'évidence, du fait de son activité polymorphe, Lugné ne participe pas de la distinction nette entre art (pur) de la scène et commerce (impur) de spectacles, revendiquée par les défenseurs du «théâtre d'art». Au vu du mélange des genres pratiqué par le directeur de l'Œuvre après 1900, il serait d'ailleurs probablement intéressant de revenir, sous l'angle des pratiques professionnelles, sur les années 1893-1897. Au fond, on peut se demander si, dans les faits, Lugné a bien *d'abord* été metteur en scène d'un théâtre d'art *avant* de devenir homme d'affaires, et s'il n'existe pas un malentendu sur son rôle dès cette époque. S'il a toujours été un acteur (inégal), un (excellent) «dénicheur» de textes, il ne s'est jamais vraiment investi sur le plateau: bien des spectacles symbolistes marquants ont été, dans les faits, mis en scène par d'autres que lui: Pierre Quillard, Alfred Jarry, etc. Lui-même était un bon communicant, un homme de réseau qui savait s'entourer: il ne faut pas oublier que le Théâtre de l'Œuvre a été fondé par lui, *et* par Camille Mauclair (fidèle disciple de Mallarmé et par là même fin connaisseur des idées réformatrices en matière scénique de l'auteur de *Crayonné au théâtre*), *et* par le peintre Edouard Vuillard (à qui

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Catulle Mendès, *Le crépuscule polaire et l'aube française*, «La Revue Blanche», 15 juillet 1897, Slatkine Reprints, Genève, 1968, tome XIII, p. 80. Sur le détail du duel, voir «La Presse», 20, 21, 22 juillet 1897.

l'on doit probablement les ruptures majeures en termes de scénographie). Dès 1893, il se comportait peut-être déjà en "impresario", spécialisé dans les dramaturgies alternatives, mais n'ayant pas l'ambition, comme Antoine, de refonder l'art de la mise en scène – ce qui explique peut-être aussi qu'il ait continué à souffrir du discrédit traditionnellement associé aux intermédiaires et aux directeurs de théâtre<sup>80</sup>, sans bénéficier pleinement de l'aura liée à la figure dominante de l'imaginaire théâtral du 20<sup>e</sup> siècle, celle du metteur en scène-artiste.

<sup>80</sup> Voir Christophe Charle, *Les directeurs de théâtre à Berlin et Vienne, essai de comparaison avec Paris (vers 1860-vers 1900)*, in *Directeurs de théâtre*, sous la dir. de Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon, cit., pp. 185 et sq.