

Cahiers
Paul Claudel

5

Claudel
homme de théâtre

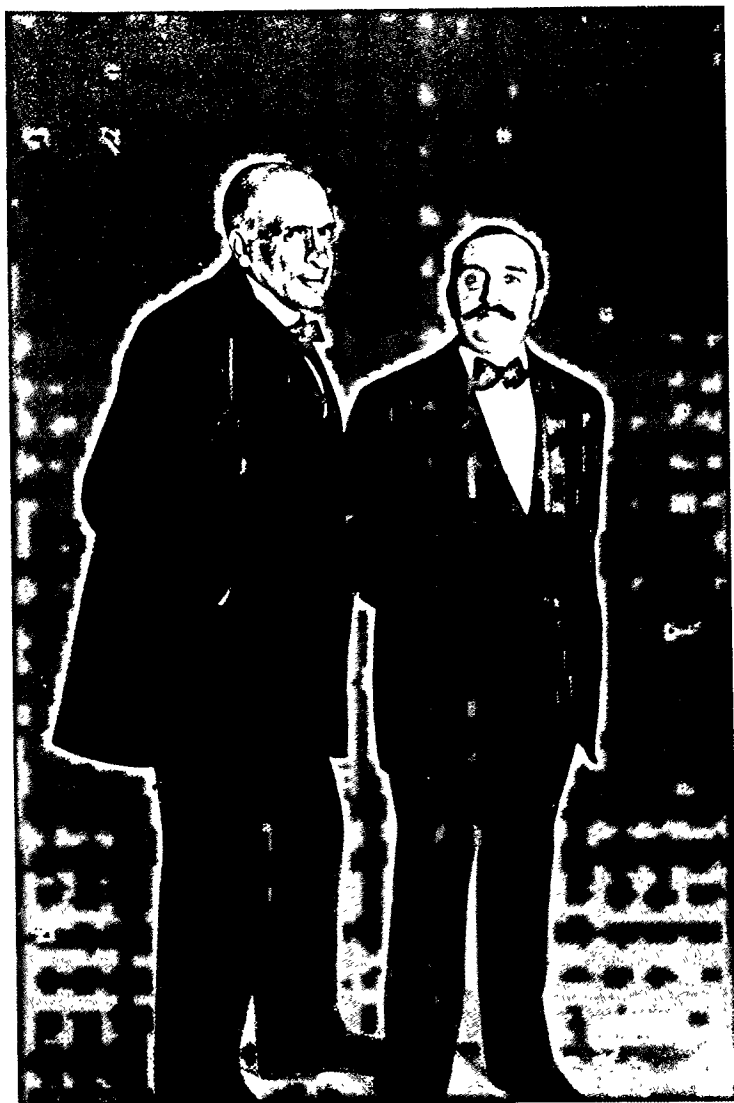
CORRESPONDANCE AVEC LUGNÉ-POE

nrf

GALLIMARD

*Les Cahiers Paul Claudel sont publiés avec
le concours de la Société Paul Claudel, sous la
direction de MM. Pierre Moreau, Robert Mallet
et Pierre Claudel. Secrétaire de rédaction :
Charles Galpérine. Secrétaires adjoints : Ève
Mathis, Jacques Petit.*

*On trouvera à la fin du volume
la liste des œuvres de Paul Claudel.*



PAUL CLAUDEL ET LUGNÉ-POE

INTRODUCTION

Avec ce cinquième volume, les Cahiers Paul Claudel abordent une série qui s'imposait à eux, et dont d'autres volumes, par intervalles, développeront le dessein : ils ont tour à tour, jusqu'ici, apporté des dossiers documentaires sur les débuts du poète au temps de Tête d'Or, sur son rire, sur ses rapports avec les musiciens (le troisième Cahier se composait de sa correspondance avec Darius Milhaud : on verra, plus tard, le dossier de ses relations avec Honegger). Puis a paru un Claudel diplomate, qui permet de suivre dans ses expériences, dans son action, dans ses amitiés, le consul, le consul général, l'ambassadeur de Tokyo, de Washington et de Bruxelles. Voici, aujourd'hui, l'homme de théâtre, l'auteur dramatique collaborant avec les metteurs en scène, et d'abord avec Lugné-Poe.

M. Jacques Robichez dira ce que fut Lugné-Poe qu'il a étudié dans une monographie et deux thèses qui font autorité : l'une sur le théâtre de l'Œuvre, l'autre sur les accords et les désaccords de Lugné-Poe et de Romain Rolland. Le généreux accueil de M^{me} Romain Rolland lui a permis de confronter ces deux natures si différentes, qui se trahissent dans le dialogue de leur correspondance. Mais il est un caractère du maître de l'Œuvre que Romain Rolland aime et partage, et que partageait aussi Paul Claudel : ce sentiment des larges horizons, de la sensibilité européenne. « L'originalité de l'Œuvre, écrit-il, c'est d'être un théâtre européen. » Lugné avait même affecté

de préférer aux pièces françaises celles des pays du Nord. En dépit de la mauvaise humeur que Romain Rolland manifeste à l'égard de ses interprétations, il ne paraît pas douteux que les pièces qu'il a vu jouer à l'Œuvre l'aient inspiré : *Aërt*, meneur de peuple comme *Tête d'Or*, mais meneur que le peuple méconnaît et abandonne, n'est-il pas à la fois *Brand* et l'Ennemi du peuple? Malgré toutes ses réticences, l'écrivain savait gré à ce théâtre de lui avoir révélé l'individualisme ibsénien.

Certes, comme l'a dit M. Jacques Robichez, il y a deux écoles : celle du texte — celle de la mise en scène. Il va de soi que Romain Rolland est plutôt de la première, et Lugné-Poe de la seconde. Mais, à la vérité, le goût de l'action chez l'un, la culture chez l'autre, effacent en quelque mesure cette frontière. Ce n'est pas un paradoxe indifférent, de constater que, par une sorte de renversement des rôles, c'est l'écrivain, ici, qui souhaite le jeu extérieur, et l'acteur qui pratique le jeu intérieur. Jeu trop froid, dit Romain Rolland, et qui enlève aux personnages « la vie, l'accent chaleureux et ému »; et Lugné, de son côté, demande aux acteurs de sauvegarder le « sentiment du mystère ». Ce « clergyman somnambule », comme l'appelle Jules Lemaitre, impose aux Scandinaves un halo d'obscurité contre lequel les Scandinaves eux-mêmes protestent; et Romain Rolland n'approuve pas ces « pérorateurs hiératiques » qui ne méritent pas, comme les acteurs d'Angleterre, le nom d'« acteurs au sens propre du mot » : jouer avec tout son corps, frapper le sol du pied, se dépenser en grimaces — voilà ce que demande celui qui sera un jour Jean-Christophe.

Paul Claudel était-il de la même opinion, et éprouvait-il à l'égard du jeu de Lugné-Poe et de sa compagnie les mêmes défiances que son ami Romain Rolland? C'est ce que la savante publication de M. René Farabet, qui emplit ce Cahier presque tout entier — lettres inédites, notes et notices riches et précises, introduction fortement documentée —, permettra, semble-t-il, d'établir.

René Farabet, qui allie le talent de l'acteur à la vocation de l'érudit, s'est fait connaître en 1960 par un ouvrage sur le Jeu de l'acteur dans le théâtre de Claudel, édité par les « Lettres modernes », et que Jean-Louis Barrault a honoré, en pré-

face, d'un « *Portrait de Claudel* ». Son information faisait appel aux sources les plus diverses et les plus directes. Œuvre d'un homme de métier, cette étude allait au-delà du métier, définissait les relations de la tragédie claudélienne avec la tragédie antique, en suggérait les tonalités wagnériennes. Les conclusions, libérales et souples, étaient qu'il n'existe pas de dogme scénique claudélien, de style qui fasse jurisprudence; qu'il n'y a pas non plus de temple claudélien exclusif, de Bayreuth claudélien, malgré quelque désir inavoué ou inconscient d'installer ce Bayreuth au Théâtre de France. Il marquait même une franche indépendance à l'égard des indications que nous tenons de Claudel lui-même. Il semblait y discerner, du moins dans le *Claudel de 1912*, une certaine absence « de métier, de pratique », une excessive tendance à transférer au niveau du symbole l'acte corporel, à lui imposer d'« obéir à un rite », à lui conférer « une valeur presque liturgique » (p. 96). Les défauts qu'il semblait redouter surtout étaient ceux qui condamnent à « une interprétation raide, prétentieuse, monotone » (p. 117). Il était avec Sacha Pitoëff contre Claudel, quand l'acteur souhaitait une sortie finale de Louis Laine plus vraie, plus humaine, que la lenteur majestueuse demandée par l'auteur (p. 118). De façon générale, il se prononçait contre l'hératique, ce qui ne « joue pas » (pp. 30, 38), la litanie, le ton adopté par Copeau sous l'influence de Claudel (p. 78), la « mélopée » (p. 79). Ce sont là de libres discussions, qu'il est excellent d'entretenir pour la vie et l'intelligence du théâtre. Mais, à la vérité, l'on ne peut oublier que le ton conseillé par Racine aux acteurs paraît bien avoir, lui aussi, un air de mélopée. Claudel rejoint, comme le dit René Fara-bet, « l'art naïf du vitrail » : je ne sais si un aspect de vitrail n'est pas la vérité claudélienne.

Peut-être ce débat d'esthétique se précisera-t-il et s'éclairera-t-il quelque peu si on le situe brièvement dans l'histoire du théâtre et de la mise en scène.

Il n'est pas d'histoire qui traduise plus sensiblement les incertitudes de toute une époque. Tour à tour le romantisme, le Parnasse, le naturalisme s'étaient efforcés de s'établir sur la scène. Et, enfin, le symbolisme. Le naturalisme surtout avec

le Théâtre Libre d'Antoine; le symbolisme surtout avec l'Œuvre. Ce qui survivait vraiment était en dehors des écoles, ou ne se rattachait que par l'appareil extérieur à la littérature brutale ou à la « comédie rosse » : le théâtre d'Henry Becque.

Il fallait, pour renouveler l'atmosphère, une sorte de religion du théâtre. Elle pouvait venir, et elle vint en effet, de deux points.

Le premier fut la découverte des théâtres étrangers, et surtout du théâtre scandinave. Une grande part du répertoire de Lugné-Poe en est issue. Et aussi une grande part du théâtre de François de Curel, qui reflète l'un des aspects de l'inquiétude religieuse, ou irreligieuse, de temps nouveaux. De même l'Axel de Villiers de l'Isle-Adam, auquel on a attribué une sorte de parenté avec le théâtre de Claudel. De même encore les pièces de Maeterlinck, vaguement shakespeariennes et qui se déroulent le plus souvent dans un irréel fantomatique, où le seul personnage vrai est la fatalité partout présente. Lorsque, en 1902, la musique de Debussy se fondit dans la musique verbale de Pelléas et Mélisande, on sentit mieux que jamais que l'office du théâtre était la transfiguration de la vie; et que c'était là un office religieux. Tous les souvenirs des témoins de la mémorable soirée s'accordent sur cette impression religieuse, cette résonance d'église.

Plus d'un esprit aspirait à ce théâtre-église, qui serait comme la liturgie d'un nouveau culte. Les révolutionnaires, en particulier, ou les internationalistes, multipliaient les manifestes en faveur d'un théâtre du peuple. Sous l'influence de Wagner, se formait, aux dernières années du XIX^e siècle, un groupe dont Romain Rolland était l'âme, dont les membres principaux s'appelaient Maurice Pottecher, Trarieux, Lumet, Doyen. Ils se rencontraient à la Revue d'Art dramatique qui lança, en mars 1899, une circulaire destinée à provoquer un Congrès extraordinaire du théâtre populaire : « L'art, y lisait-on, est en proie à l'égoïsme et à l'anarchie. Un petit nombre d'hommes en ont fait leur privilège et en tiennent le peuple écarté. La partie la plus nombreuse et la plus vivante de la nation n'a point d'expression dans l'art... Il faut que tous les hommes y soient admis. Il faut enfin donner une voix aux peuples et fonder le théâtre de tous où l'effort de tous travaille à la joie de tous. Il ne s'agit pas d'une tentative littéraire. C'est une

question de vie ou de mort pour l'art et pour le peuple. Car, si l'art ne s'ouvre pas au peuple, il est condamné à disparaître; et si le peuple ne trouve pas le chemin de l'art, l'humanité abdique ses destinées. »

Certes, Paul Claudel n'aurait pas signé tous les termes de ce manifeste. Il ne s'accordait pas en tout point avec son ami Maurice Pottecher. Le premier Cahier Paul Claudel a publié (p. 107) une lettre dans laquelle il répliquait au Théâtre du peuple, publié par son ami en 1899. Il distinguait deux voies par lesquelles l'art peut aller à la rencontre du peuple : « Ou l'écrivain parle au peuple, en l'ayant dans une vue immédiate... Ou l'écrivain parle à la place du peuple, de par cette délégation tacite que consent toute la salle, qui se tait dès que l'acteur ouvre la bouche. Sur la scène ou autrement, il purge la multitude du souffle informulé qu'elle portait dans son sein confus. Là était plutôt l'idée du théâtre antique que constitue tout seul un protagoniste sortant du chœur anonyme et y rentrant. » — « Tu vois là, ajoutait-il, la raison essentielle de notre désaccord. » Mais qu'il parle au peuple ou à la place du peuple, il faut que l'écrivain se fasse entendre de lui : « C'est une question de vie ou de mort pour l'art et pour le peuple. »

Cette doléance, ou cette menace, de la Revue d'Art dramatique pouvait être encore reprise, dix ou quinze ans après, malgré les essais de Romain Rolland. Vers 1910, les fournisseurs habituels du théâtre sont les auteurs de comédies parisiennes, légèrement optimistes ou sceptiques; ce sont aussi des dramaturges de la passion obsédante, de l'amour tyrannique, de la volupté alliée à la violence : ceux chez qui le désir a les grâces ou l'envoûtement d'un Musset quelque peu frelaté; ceux chez qui il a la fièvre décadente de ces fins-de-siècles qui sont parfois des fins de races; ceux chez qui sa frénésie a une brutalité, un matérialisme percutants. Tous ceux qui voyaient, au Gymnase, ou aux Variétés, ces pièces mousseuses ou épaisses interprétées par une admirable génération d'acteurs qui s'appelaient Lucien Guitry, ou Réjane, ou Albert Brasseur, ou Berthe Bady, ou Jeanne Granier, pouvaient répéter le cri d'alarme de 1899 : « L'art est en proie à l'égoïsme et à l'anarchie... Il faut enfin fonder le théâtre de tous... » Et certains rêvaient d'un Oberammergau français, mais d'un Ober-

ammergeau qui ne fût pas chrétien. Ce rêve d'un théâtre populaire, unanime, ou — comme l'on dira bientôt — unanime, devait aboutir à diverses tentatives : au théâtre de Bussang, fondé par Maurice Pottecher; au Théâtre national populaire à grande mise en scène, à vastes déroulements de fresques, tenté par le meilleur des héritiers d'André Antoine : Firmin Gémier.

Avec Gémier, nous touchons à la seconde des sources profondes d'où est sorti le renouvellement du théâtre : l'avènement d'une génération originale de metteurs en scène.

Le genre dramatique n'est pas un genre exclusivement littéraire. Il n'en existe pas où les intermédiaires concrets, matériels, entre le poète et son public soient aussi importants, j'oserais dire aussi envahissants. Entre celui qui crée et ceux qui reçoivent, s'interposent ceux qui transmettent, qui interprètent. Et il arrive même que l'interprétation suscite la création, se confonde avec elle.

Il se rencontra — nous sommes aux environs de 1910 — dans une jeune revue, la Nouvelle Revue française, un critique nommé Jacques Copeau, qui, obligé par ses fonctions de peser l'art dramatique, l'avait trouvé trop léger. Il voulut, en 1913, tenter une aventure qu'il résumera plus tard en ces termes : « Nous avions l'amour du théâtre. Nous le voyions abandonné aux spéculations des exploités et nous voulions qu'il fût rendu au travail des créateurs. »

Il avait, sur l'art de la mise en scène, des idées qui lui venaient en partie de l'étranger : d'Adolphe Appia qui renouvelait cet art en Suisse, du théâtre d'art de Stanislavsky, en Russie; des ballets russes amenés à Paris, en 1909, par Serge de Diaghileff. L'Allemagne y contribuait aussi, avec ces représentations de Hellerau, auxquelles Paul Claudel devra tant, vers l'année 1913, et dont René Farabet définit avec justesse le « nouveau système scénique », inspiré de l'exemple d'Appia : triomphe de la lumière. Comme chez Gordon Craig, l'auteur de The Art of the Theatre.

Ces idées étaient profondément différentes du naturalisme qu'Antoine avait jadis instauré au Théâtre Libre. En dépit des tendances divergentes qui se disputaient sa riche nature, Antoine s'était surtout consacré à imposer le décor véridique; Copeau montrait par l'exemple que le décor doit être évocateur : il

est vain de prétendre reproduire la nature dans un art où tout est convention. En multipliant l'accessoire exact, l'école naturaliste dispersait l'intérêt. Copeau appliquait au contraire ce qui lui paraissait le principe essentiel de tout art, la mise en valeur par le choix et par la place. C'est dans cet esprit qu'un manifeste annonça, en 1913, l'ouverture du théâtre du Vieux-Colombier.

Une salle étroite, dans un quartier choisi à dessein « pour être plus loin du théâtre du boulevard et de tout ce que nous haïssons ». Le manifeste appelait l'art dramatique « le plus décrié de tous les arts ». Copeau expliquera son aventure, et son apparent échec, dans ses Souvenirs de Vieux-Colombier, en 1931. Mais il convient d'ajouter que cette aventure, terminée en 1924, a le plus éclatant épilogue.

Trois ans après la fin du Vieux-Colombier, nous trouvons déjà la révolution de la mise en scène triomphant à Paris dans quatre salles : à l'Atelier, place Dancourt, avec Charles Dullin; à la Comédie des Champs-Élysées avec Louis Jouvet; au théâtre des Arts avec Pitoëff; enfin, tour à tour, au Théâtre de l'Avenue et au théâtre Montparnasse avec Gaston Baty. Qu'était-ce que ce Cartel des Quatre?

Il faut mettre à part Gaston Baty. Venu de l'école de Gémier, il est enclin à penser que la mise en scène se suffit à elle-même. Il finira par se contenter des marionnettes, et reconnaîtra, dans son livre de 1950, Rideau baissé, que c'est aux marionnettes qu'aboutissait son principe premier, celui qui avait inspiré, dès 1921, la création de sa compagnie, les « Compagnons de la Chimère » : la défiance à l'égard du théâtre littéraire, la subordination du texte aux prestiges scéniques. Paul Claudel bien qu'il aimât cet art ingénu et subtil des marionnettes, n'acceptera jamais cette esthétique dramatique.

Tout autre était le point de vue de Louis Jouvet et de Charles Dullin, ces deux élèves de Copeau, dont Jean-Louis Barrault sera l'héritier. Dullin, l'homme des éternelles audaces, des éternels essais de nouvelles œuvres, de nouvelles techniques, et des éternels rajeunissements du théâtre classique : passant de Volpone aux Mouches, à l'Avare, à Shakespeare; Jouvet, conduisant son entreprise avec plus de calcul, de continuité, d'entente des moyens et du succès; s'associant un décorateur comme Christian Bérard, pour encadrer Giraudoux ou Molière; groupant

autour de lui une troupe qui fut unique dans la perfection de son adaptation à son dessein.

Mais le Cartel des Quatre n'aurait pas été complet, et n'aurait pas rempli toute sa mission de salut du théâtre, s'il ne s'était trouvé, au lendemain de la guerre, un ménage d'acteurs venu de Tiflis à Genève, puis de Genève à Paris, Georges et Ludmilla Pitoëff, elle avec je ne sais quel charme d'intimité et de profondeur; lui, avec un terrible accent dont il ne put jamais se défaire; pauvres et faisant de leur pauvreté une obligation à l'économie des moyens, à l'ingéniosité de la mise en scène, aux trouvailles.

Il serait, au surplus, injuste de méconnaître les bienfaits de certaines compagnies ambulantes, comme la Petite Scène de Xavier de Courville, fondée en 1911; ceux des compagnies de province qui se multipliaient à travers la France; des troupes d'amateurs, dont plusieurs servaient la gloire de Paul Claudel. Toutes se mirent au service d'une réaction, de plus en plus hardie, contre la routine et la sclérose des fausses traditions.

D'autres questions se posent : celle du rôle qu'a joué le cinéma dans cette réaction; celle du danger de cette alliance entre la scène et l'écran, à laquelle Claudel n'était, certes, pas opposé. A-t-elle servi la renaissance du théâtre, ou en a-t-elle rendu inévitable le déclin; est-ce sans péril que le cinéma a imposé au théâtre ses moyens et ses types d'expression? Au titre d'une de ses pièces, Lenormand annonçait le Crépuscule du théâtre... Ce crépuscule a-t-il été conjuré, retardé, ou préparé par ces grands metteurs en scène qui ont donné une place prépondérante aux techniques? Les techniques ne sont pas tout. Malgré cette illustre lignée, et peut-être à cause d'elle, à cause de la contagion du cinéma, une menace ne pesait-elle pas sur le genre dramatique? Aurait-il pu être sauvé, en tant que genre littéraire, si des écrivains originaux n'avaient maintenu leurs droits d'écrivains?

La série de Cahiers inaugurée par le livre que voici montrera Paul Claudel associé aux tâches des maîtres de la mise en scène, toujours soucieux — René Farabet le montre — de s'initier au travail « artisanal », « empirique », attentif au « point de vue technique », au « point de vue ouvrier », mais

sans jamais perdre de vue son art poétique, que l'ouvrier, l'artisan, a le devoir de servir. Si elle aide à répondre à quelques-unes des questions que nous venons de nous poser, elle n'aura pas été inutile à la connaissance des arts du théâtre. Peut-être même offrira-t-elle quelques suggestions à leurs orientations futures.

Pierre Moreau.

QUI ÉTAIT LUGNÉ-POE ?

« Ce brave Lugné-Poe », comme dira Claudel (à peu près seul à le dire), est né à Paris, d'une famille de bourgeoisie moyenne, le 27 décembre 1869. Il y fait des études secondaires de peu d'éclat, qui le conduisent jusqu'au seuil du baccalauréat, sans le lui faire franchir. Elles le marqueront cependant, et l'on sait que les acteurs de sa génération en avaient, pour la plupart, fait beaucoup moins. Et puis, c'était à Condorcet, le plus parisien des lycées. Faguet, professeur et critique dramatique, y éblouissait par des leçons brillantes et des paradoxes, qui étaient alors dans leur première fleur. A la sortie du lycée, Lugné prépare le Conservatoire, où il sera l'élève très respectueux de Gustave Worms. En même temps, il entre au Théâtre Libre. Il fréquente Jean Jullien, qui inventa la « tranche de vie ». Il semble s'orienter vers une carrière d'acteur réaliste, sous l'influence d'Antoine et de Jullien tempérée par celle de Worms et de Faguet.

Pourtant, flairant la nouveauté, il s'engage dès 1890 dans une autre direction. C'est le temps où l'on découvre les premiers drames de Maeterlinck et où Paul Fort crée le Théâtre d'Art. Lugné en sera la vedette. Il y expérimente, dans *l'Intruse*, dans *les Aveugles*, le jeu et la mise en scène symbolistes. En octobre 1893, Paul Fort ayant avec vaillance et application conduit son théâtre à la déconfiture, Lugné fonde le sien. C'est l'Œuvre.

L'histoire de l'Œuvre se divise en deux époques. La plus vivante, la plus féconde est aussi la plus courte : 1893-1899.

C'est en ces années, surtout de 1893 à 1897, que la jeunesse symboliste, ses coquebins sortis du *Voyage d'Urien* ou de la *Tentative amoureuse*, ses muses botticelliennes, aux lourds bandeaux cachant les yeux, se retrouvent aux soirées de l'Œuvre, crient : « Vive l'Anarchie », acclament Bataille, Régnier, Quillard, ou, de meilleur cœur, Jarry. C'est ce qu'on appelle « le dernier bateau ». Lugné tient la barre.

Il entend faire triompher le symbolisme à la scène et ses intentions se résument en un mot : *suggérer*. Selon une idée de Mallarmé reprise par beaucoup de ses disciples, l'œuvre dramatique doit vivre sur plusieurs plans : elle offre aux spectateurs de multiples chances d'approfondissement à la mesure de leur perspicacité, un monde souterrain de mystères et d'échos. C'est dans la lecture solitaire que ceux-ci se révèlent le mieux. Aussi la représentation n'est-elle qu'un pis-aller, l'acteur un indésirable, qui risque de tuer le rêve et dont le principal mérite est de se faire oublier. D'où ce jeu de Lugné-Poe, qui a tellement stupéfait les critiques. Pas de gestes ; d'austères redingotes boutonnées jusqu'au col ; une voix blanche et monotone, toutes les lumières baissées : un fantôme ou, disait Jules Lemaitre, un « clergyman somnambule ». Cette mélodie convenait à Maeterlinck, chez qui le moindre mot *voulait dire autre chose*. Le malheur est que Lugné, faute d'œuvres françaises, l'appliqua à Ibsen, Björnson, Strindberg ; lesquels, ne jurant que par le réalisme, furent bon gré mal gré enrôlés dans les rangs symbolistes. Malentendu qui, atténué à partir de 1897, est cependant l'une des causes du premier échec grave de Lugné. En 1899, il est obligé d'annoncer que l'Œuvre ferme ses portes.

Elle vivra encore malgré tout, sous sa direction, jusqu'en 1930. Avec des programmes bizarres où il y a de tout, avec d'innombrables tournées à l'étranger en compagnie de Suzanne Després, que Lugné avait épousée en 1898, avec des reprises d'Ibsen et des comédies de boulevard. Lugné s'est assagi. Plus exactement, il ne croit plus aux principes sévères de son jeune temps. Jouer les somnambules ne l'amuse plus. Il dédaigne moins les pièces faciles. On l'accuse de bâcler ses mises en scène, de ne pas savoir ses rôles. En fait, comme Claudel, en qui l'on a mis si longtemps à reconnaître le génie comique, il s'est découvert une autre vocation.



Cahiers

Paul Claudel

En publiant la correspondance échangée entre Paul Claudel et Lugné-Poe, de 1910 à 1928, les Cahiers Claudel ouvrent une série que d'autres volumes, par intervalles, développeront : "Claudel, homme de théâtre" : confrontation du dramaturge et de ses metteurs en scène.

C'est bien une telle confrontation - parfois même un débat - que nous proposent ces lettres : si les deux hommes y apparaissent, familièrement, nous y voyons surtout le metteur en scène et le poète : le metteur en scène qui découvre Claudel et le révèle au public, le poète qui découvre le théâtre, se passionne très vite pour les recherches techniques et bientôt intervient, indiscretement parfois au gré de Lugné-Poe, dans le travail de mise en scène. Ce sont aussi les débuts de Claudel au théâtre qui nous sont révélés : représentations de L'Annonce faite à Marie, en 1912, représentations allemandes, à Hellerau, en 1913, représentations de L'Otage, en 1914. La guerre survient, d'autres metteurs en scène sollicitent le poète : Jacques Copeau, Gaston Baty, Gémier... Les relations s'espacent.

René Farabet, qui publie et annoté cette correspondance, s'est efforcé de restituer l'atmosphère, d'apporter des documents, donnant à cette correspondance sa véritable portée, celle d'un témoignage essentiel pour l'histoire du théâtre à cette époque.

M. Pierre Moreau présente ce Cahier en situant le débat du technicien et du poète, tandis que M. Jacques Robichez trace un portrait de l'homme qu'était Lugné-Poe.

nrf

RAY :

PRIM : 42f40



9 782070 215423