

RTP 100/p

A. ANDRÉADÈS

DE L'ACADÉMIE D'ATHÈNES
CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

LE THÉÂTRE GREC CONTEMPORAIN

Extrait de la *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*

Octobre 1927

GENÈVE 1927

Bibliothèque Maison de l'Orient



129784

Principaux ouvrages en langue française du même auteur

1. Les peines alternatives ou parallèles. Essai de théorie pénale. (Thèse de doctorat juridique); Paris 1899.
2. Essai sur la fondation et l'histoire de la banque d'Angleterre 1694-1844. (Thèse de doctorat ès-sciences politiques et économiques); Paris 1901.
3. L'impôt foncier en Grèce et son évolution. (Extrait de la *Revue de Science Financière*); Paris 1904.
4. Histoire de la Banque d'Angleterre avec préface de M. Charles Lyon-Caen; 2 volumes, Paris 1904.
5. Les forêts grecques au point de vue économique et financier. (Extrait du *Mouvement Economique*); Bucarest 1905.
6. Le régime fiscal des spiritueux en Grèce. (Extrait du *Mouvement Economique*); Bucarest 1906.
7. L'opinion anglaise et la question d'Orient. (Extrait de la *Revue Politique et Parlementaire*); Paris 1908.
8. Les obligations financières envers la Dette publique ottomane des provinces détachées de l'empire ottoman. (Extrait de la *Revue Générale de Droit International Public*); Paris 1908.
9. La crise de surproduction des raisins secs. (Extrait de la *Revue Economique Internationale*); Bruxelles 1909.
10. Un coup d'œil sur les finances serbes. (Extrait de la *Revue Economique Internationale*); Bruxelles 1909.
11. Démétrius Bikélas. (Notice biographique avec bibliographie de l'œuvre française de Bikélas); Athènes, 1910.
12. L'administration financière de la Grèce sous la domination turque. (Extrait de la *Revue des Etudes Grecques*); Paris 1910.
13. L'administration financière de Jean Capodistrias, gouverneur de la Grèce. (Extrait du *Mouvement Economique*); Bucarest 1911.
14. Les finances byzantines. (Extrait de la *Revue des Sciences Politiques*); Paris 1911.
15. Les idées financières de l'abbé de Saint-Pierre. (Extrait de la *Revue de Science Financière*); Paris 1912.
16. Ali pacha de Tébelin, économiste et financier. (Extrait de la *Revue des Etudes Grecques*); Paris 1912.
17. Le régime fiscal des successions en Grèce. (*Mouvement Economique*); numéro du 15 septembre 1913.

A monsieur Théodore Reinach
Helleniste s'intéressant à la Grèce
moderne et traducteur d'Hamlet

α. α.

23/II/28

A la princesse Marie Murat
en souvenir de l'intérêt qu'elle
a témoigné à cette petite étude.

LE THÉÂTRE GREC

CONTEMPORAIN

Il est difficile de donner une idée précise, en un article, du théâtre d'un pays, fut-ce d'un petit pays.

Je tâcherai de me borner aux étroites limites qui me sont fixées en réservant pour une étude plus générale les morts — même ceux d'hier¹ — et les auteurs qui se sont abstenus de la scène au cours des dernières saisons. Je réserverai aussi ce qu'on pourrait appeler le théâtre de demain, encore que parmi les jeunes auteurs se trouvent beaucoup de gens de talent et notamment M. Bogris, dont *Les Fiançailles* furent la meilleure pièce de l'année 1925. Enfin, j'écarterai aussi pour le moment les genres dits secondaires. Pourtant les vaudevillistes ont à leur tête M. Timo Moraïtinis, qui vient, le premier des Grecs, de fêter la centième représentation consécutive d'une pièce et qui a mérité ce succès par un esprit prime-sautier et une vivacité d'observations

¹ Et malheureusement notre monde dramatique a été dans ces dernières années très éprouvé. Il suffit de rappeler les noms de Polémis, Tsokopoulos, Dimitrakopoulos etc.

qui le conduiront, espérons-le, jusqu'à la comédie proprement dite. Par ces éliminations successives notre étude est circonscrite aux auteurs déjà connus, qui ont tenu l'affiche avec des nouveautés au cours des années 1924-26. Le manque de place impose une nouvelle élimination ; je me bornerai à quatre d'entre eux : Spiro Mélas, Grégoire Xénopoulos, Panteli Horn, Théodore Sinadinou.

Une dernière remarque préliminaire : J'ai entendu reprocher parfois aux étrangers auxquels l'hospitalité d'une grande revue permet de parler de leurs compatriotes, de pousser trop haut les mérites de ceux-ci, de faire des panégyriques plutôt que des comptes-rendus. Soucieux d'éviter ce travers, peut-être suis-je tombé dans l'excès contraire, peut-être ai-je trop fait ressortir les réserves qu'on pouvait faire à l'occasion des dramaturges dont je vais parler. Que le lecteur du moins en soit averti.

M. Spiro Mélas est de tous les Grecs le plus manifestement né pour le théâtre. Son dialogue passe la rampe ; il connaît ses compatriotes et sait les faire parler. Il a de l'invention et de l'esprit ; son talent est un curieux mélange de réalisme et de poésie. Par dessus tout il a ce don inné de la scène, que rien ne remplace et qui lui permet de porter au théâtre même des sujets qui semblent relever plutôt du conte et de la ballade. En vérité, il est peu d'hommes pour qui la Muse du théâtre ait été plus prodigue, mais hélas ! il en est peu aussi qui lui soient moins fidèles. Pendant dix ans, ce grand espoir de la Grèce dramatique n'a pas donné une seule pièce. Il se consacrait au journalisme politique le plus actif. En 1924 avec *Une Nuit, une Vie* il est rentré triomphalement au bercail. Mais cela a été pour l'abandonner aussitôt. On s'en consolait au début parce que M. Mélas avait quitté la plume pour la direction d'un Théâtre d'Art où il montra des dons singuliers de régisseur et de metteur en scène, montrant ainsi qu'il était un auteur dramatique complet. Mais sa première saison, si brillante, n'eut pas de lendemain. Un beau matin on apprenait qu'il revenait au journalisme et bientôt qu'il partait à l'étranger comme correspondant d'une grande feuille athénienne. Mais si son œuvre n'a pas été ce qu'elle aurait pu et dû être ; elle n'en mérite pas moins l'attention. Résumons-la.

Sa personnalité éclata dès sa première pièce : le *Fils de l'Iskios*, mot qu'on peut rendre assez mal par ombre ou par fantôme. D'après une légende, erre à travers les Cyclades l'ombre inapaisée d'un damné. Ce maudit a conservé la force de désirer et la puissance d'engendrer. Vanghos, le héros de la pièce, est-il son fils ? Sa mère elle-même le craint. Une nuit, elle eut une étrange hallucination. Dans sa terreur, elle a crié son rêve, et toute l'île a regardé l'enfant né quelques mois plus tard avec une inquiétude qui n'a fait que grandir. Tout dans Vanghos est fait pour justifier les soupçons : son dédain pour les conventions sociales ; le plaisir qu'il trouve à faire le mal ; un sentiment de la nature vibrant et exaspéré qui le fait errer pendant des heures dans les endroits déserts ou s'enfermer des journées entières avec son violon. Mais voici que le drame se noue. Dès son enfance, Vanghos s'est épris d'Avghi, la fille la plus belle et la plus riche du village. Cet amour s'irrite devant les dédains de la jeune fille, qui se croit d'une caste supérieure au fils d'un pauvre pêcheur. Une idée satanique germe dans le cerveau de Vanghos. Il s'engage sur l'« Atromitos », le beau brick du capitaine Lefteri, père de la jeune fille, fausse la boussole et jette le voilier sur un écueil. Prévoyant le danger, il est seul en mesure d'y échapper et il arrive même à sauver son patron. Mais Avghi malgré qu'elle ait perdu, avec l'« Atromitos », le plus clair de sa dot et que Vanghos semble le sauveur de son père, continue à le considérer comme indigne d'elle. Le fils de l'Iskios commet alors un nouveau crime. Il incendie la maison des Lefteri, puis se jetant dans les flammes, il sauve Avghi, qui sans lui brûlerait comme tous les siens. Réduite à la misère, seule au monde, touchée par l'héroïsme de celui qui l'a sauvée, elle l'épouse. Une fois mariée, elle s'en éprend profondément et lui dit son amour, son bonheur d'être à lui, dans un conte d'une tournure populaire et d'une poésie achevée. Grisé par ce récit, Vanghos croit que l'amour de sa femme est à la hauteur du sien, aussi grand et aussi farouche. Après l'union des corps, il rêve l'union des âmes et il avoue tous les crimes qu'il a commis pour elle. Mais Avghi n'est pas une « surfemme ». Epouvantée, révoltée, elle dénonce le naufrageur, l'incendiaire, l'assassin, et celui-ci, plus encore pour ne pas survivre à son

rêve que pour ne pas subir la justice des hommes, se jette du haut d'un rocher dans la mer « violente et vaste comme son amour ».

Je crains fort qu'ainsi analysée la pièce de M. Mélas ne vous paraisse puérite. Tout au moins qu'elle vous semble moins un drame qu'un livret d'opéra. Et certes, il est possible que le *Fils de l'Iskios* soit propre à inspirer un musicien. Mais s'il ne paraît pas un bon drame, c'est que j'ai été incapable d'en rendre l'essence. Le sujet en est fantastique, sans doute, mais (et c'est par là que M. Mélas s'est montré dramaturge né) tel est le sens du théâtre avec lequel il est présenté, que, dès le début, on est empoigné, et autant qu'un pêcheur des Cyclades, on croit à la légende. Le naturel et la vérité avec lesquels les personnages accessoires sont campés, la terreur que Vanghos répand autour de lui, la franchise avec laquelle l'action engagée dès la première scène se déroule et se dénoue, tout contribue à enlever les spectateurs.

J'ai parlé tout à l'heure de la vérité des personnages accessoires : Avghi, les pêcheurs, les commères, la famille de Vanghos, surtout son frère ; le héros principal, si invraisemblable au premier abord, est lui aussi présenté avec une intensité de vie extraordinaire. Ses éblouissements devant la nature, la violence de sa passion, la conscience qu'il a d'être un être à part, sentiment qui lui fait mépriser les lois humaines et jusqu'à l'existence de ses semblables, nous sont dits de telle manière que nous cessons d'en sourire pour les ressentir autant que lui. Et puis il y a le style. La description de l'apparition du fantôme, celle de la campagne un jour de printemps après une averse, celle du naufrage, le conte d'Avghi sont autant de morceaux lyriques, qui ont d'autant plus de valeur qu'ils expliquent les personnages ou font corps avec l'action.

A la vérité, je m'étonne que parmi tant de jeunes Grecs, qui à l'instar de Moréas, cultivent « les muses de la Seine », il ne s'en soit pas trouvé un pour traduire l'œuvre de Mélas. Bien montée et intelligemment jouée sur une scène d'avant-garde, elle montrerait que la poésie dramatique n'est pas morte dans ce pays d'Hellade. Est-ce à dire que M. Mélas soit impeccable ? Il serait exagéré de le prétendre. Je ne puis dissimuler notamment que ses personnages ont

tous une tendance à être trop poètes, à employer un langage trop imagé. L'image est un des mérites de notre poésie populaire, et ceci, soit dit en passant, montre une fois de plus combien le talent de M. Mélas est profondément grec ; mais à la scène ces comparaisons perpétuelles ne laissent pas que de constituer un défaut, qui est apparu plus clairement encore dans « la *Chemise rouge* » la seconde pièce de notre auteur.

La *Chemise rouge* ne s'inspire pas d'une légende ; c'est un fait divers qui peut être conté en quelques mots : Triantaphyllia, femme de Stavro, un contremaître, est tombée amoureuse d'Achille, un don Juan de bas étage. Son mari apprend l'adultère par une vieille femme dont il a jadis abandonné la fille. Il se rend aussitôt à la taverne que fréquente le séducteur, le provoque et le tue. Mais il a reçu lui-même un coup de couteau et quand il rentre chez lui, c'est pour mourir. On se rendra mieux compte du ton de la pièce par la scène qui termine le premier acte. Triantaphyllia a avoué à son mari que fascinée par Achille, elle n'a pu lui résister. Le mari veut des détails.

STAVRO (*bas*) : Où l'as-tu connu ? Parle ! Comment ?

TRIANTAPHYLLIA : Un dimanche. C'était un dimanche. Pourquoi ne me suis-je pas cassée la jambe ce jour-là !... Pagona la femme de Stamo, est venue ici : « — Allons sur la jetée ? — Allons ! » Nous sommes descendues. C'était avant le coucher du soleil. Sur les pierres de la jetée quelque chose rougeoyait. C'était lui. Pagona le connaissait... Il portait une nouvelle chemise rouge. Comme nous approchions je le vis. C'était comme si quelque chose me heurtait les yeux. Je voulais regarder ailleurs. Il était assis et pêchait à la ligne. Quelques enfants sur les rochers un peu plus bas lui ramassaient des coquillages pour ses hameçons. — « Regarde, me dit Pagona, sa canne à pêche, est-ce qu'elle ne paraît pas en or quand le soleil la frappe ? » De la canne elle passa à ses cheveux. — « N'est-ce pas, dit-elle, qu'ils sont en or ? » Que pouvais-je lui répondre, doux Jésus ! Nous approchons. — « O la fripouille, me répète-t-elle, qu'il est beau ! » Sa chemise, au soleil, maintenant que le vent soufflait, flottait, avait l'air d'être rose. Je voulais regarder ailleurs, mais la couleur était vive et arritait mes yeux. Il a parlé à Pagona. Il la connaît... Moi, c'était la première fois que je le voyais, je te le jure sur l'âme de ma mère. — « Pagona, dit-il, je te montrerai comment bat le cœur de mon amoureuse quand elle pense à moi ! » Il dit comme

ça et tire sa ligne de l'eau. Un petit poisson était accroché à l'hameçon et pantelait. — « Voilà, c'est comme cela que va le cœur de ma gosse quand elle pense à moi ». Rien d'autre. Moi j'avais honte. Je voulais regarder ailleurs...

STAVRO : Et tu ne pouvais pas, n'est-ce pas ? Le monde entier se bornait pour toi à une chemise. Bien. Et après comment as-tu perdu la tête ?

TRIANANTAPHYLLIA (avec angoisse) : Je ne sais pas, moi ! Voilà ! comme ça !

STAVRO : Comme ça ! Tout se fait comme ça ! (Il se lève et s'en va).

TRIANANTAPHYLLIA (criant) : Stavro, où vas-tu ? Dis-moi où tu vas.

STAVRO (montrant sa chemise) : Je vais la teindre en rouge pour te plaire.

Une fascination de ce genre, ce mélange de désir et de passivité est bien le sentiment qui peut entraîner une femme du peuple grecque, presque toujours vertueuse et dévouée à son foyer. Le second acte de la *Chemise rouge*, l'acte de la taverne, n'est pas d'un mérite moins grand que le premier. Les types des buveurs, les plaisanteries du garçon, la lâcheté d'Achille, la rage décidée de Stavro qui, comme tous les hommes de sa classe, ne saurait tolérer l'idée de voir son honneur sali, sont d'une vérité criante. On sent que l'auteur a vécu dans le milieu qu'il décrit.

Par contre, l'usage abusif que les personnages font de l'image pour exprimer leurs pensées est encore plus sensible ici que dans le *Fils de l'iskios*. Le procédé irrite d'autant mieux qu'il s'agit de gens ordinaires et non de personnages de légende. D'un autre côté, le troisième acte, le retour et la mort de Stavro, est étrangement vide et pourrait être coupé sans inconvénient. La *Chemise rouge* aurait probablement gagné à être en deux actes, comme la *Cavalleria Rusticana* de Verga, avec laquelle, sans qu'il puisse être question d'imitation, elle n'est pas sans quelque parenté.

La Chemise rouge indiquait que M. Mélas s'orientait vers le réalisme ; deux pièces nouvelles (*La Maison délabrée* et *le Blanc et le Noir*), le montrent poussant nettement dans cette direction. Nous en préciserons tout à l'heure le caractère quand nous comparerons ces drames à celui que M. Mélas donna en 1924. Il suffit de dire ici que *La Maison délabrée*

portait la marque de l'influence russe alors prévalant à Athènes : elle fait songer, encore que l'auteur relève le genre par des « flaques de poésie », aux *Bas-Fonds* de Gorki, sinon par le sujet ou la cadre qui sont nettement athéniens, du moins par l'esprit. Dans le *Blanc et le Noir*, M. Mélas, malgré quelques exagérations, quelque désir d'écraser — ou du moins d'épater — le bourgeois, aspire à un cadre plus large et à des peintures plus générales. Il avait déjà quitté la province pour Athènes ; il quitte maintenant le peuple pour la bourgeoisie et en souligne d'une main sûre les tristesses. Le coin le plus original de son drame est l'idylle d'une demoiselle vieillissante et d'un officier d'artillerie qui, trop pauvres pour se marier, voient se flétrir peu à peu amour de vingt ans. Il s'en dégage une note sobre de vérité triste qui nous console de la sensiblerie avec laquelle les épisodes de ce genre sont généralement traités.

Malgré les objections qu'elles soulevèrent, ses nouvelles pièces accrurent la grande notoriété, la demi-célébrité, qu'avaient valu à un auteur âgé à peine de vingt-six ans ses deux premières tentatives. En effet, et, toutes tendances artistiques ou sociales laissées de côté, elles affirmaient définitivement sa maîtrise scénique, sa puissance à créer des types, à peindre les mœurs grecques, la vérité de son dialogue. Elles indiquaient aussi une notable faculté de renouvellement et donnaient ainsi les plus belles espérances. C'est à ce moment que M. Mélas a fait son plongeon dans le journalisme politique. Il en est sorti en 1924 en donnant une pièce, *Une Nuit, une Vie*, qui est, avec le *Fils de l'Ombre*, sa meilleure œuvre.

Tout en s'apparentant à ses dernières pièces, elle marque un progrès sensible ; principalement à deux points de vue. Tout d'abord si comme la *Maison Délabrée* elle est l'histoire d'une famille de tout petits bourgeois qui se désagrège, du moins les personnages appartiennent à l'humanité moyenne, avec plus de faiblesse et de malchance que de vices, tandis que plusieurs des héros de la pièce de 1908, à la fois meurtriers ivrognes et débauchés, font figure d'être d'exception ou, qui pis est, de créations arbitraires de l'auteur, à l'époque jeune et ardent prophète de l'école réaliste. Ensuite si les sentiments de M. Mélas à l'égard de la société bourgeoise n'ont pas changé, du moins la condamnation de celle-ci découle-t-elle

implicitement de l'action (ainsi qu'il convient au théâtre) et ne prend pas la forme de conférences-réquisitoires comme dans le *Blanc et le Noir*.

Mais voyons *Une Nuit* d'un peu plus près. Télémaque Daras est un brave homme qui n'a pas de chance ; sa petite industrie a périclité, sa fille aînée n'est pas heureuse en ménage, son fils a plus d'ambition que d'application au travail, enfin sa femme est tombée gravement malade. Le dimanche matin où commence la pièce, deux graves soucis l'assiègent : pour couvrir les frais de la maladie de sa femme il a prélevé une petite somme dans la caisse de la maison où il travaille ; pour combler le déficit il a joué à la Bourse ; il a naturellement perdu ; actuellement il est redevable de 40.000 drachmes ; s'il ne trouve pas cette somme pour le lendemain, jour d'inspection, il est perdu. Ce n'est pas tout : sa seconde fille, Olga est dactylographe chez un banquier, or celui-ci vient de lui faire des propositions non équivoques ; si elle quitte sa place comment vivra-t-elle ? Le riche boutiquier Carpas apparaît sur ces entrefaites, tel un *deus-ex-machina* ; la grande beauté d'Olga a fait sur lui une vive impression, mais il sent, car il n'est pas bête, qu'à 43 ans et assez vulgaire il a peu de chance d'être agréé par elle. Il vient donc profiter des embarras du père pour l'acheter. La scène où, en mettant toutes les formes, il donne à comprendre au vieux qu'il sait tout, que lui seul peut le sauver et qu'il ne donnera rien s'il n'a Olga, est la plus originale de la pièce ; l'auteur a merveilleusement peint la roublardise, l'hypocrisie et la vulgarité avec lesquelles un homme de cette trempe peut traiter une pareille affaire. Mais la capitulation de Daras ne suffit pas ; Olga résiste, d'autant plus que son père hésite à lui révéler ses vraies raisons : l'indélicatesse commise. Pour qu'elle cède en principe il faut que l'homme qui l'aime et qu'elle aime, Miltos fils adoptif de la famille — qui, lui, a deviné la situation — l'y engage. Mais, malgré tout, sa répulsion reste vive et quand, au second acte après le repas des fiançailles, restée seule avec son peu attirant fiancé, elle sent s'appesantir sur elle la grossièreté de son désir, elle se révolte et lui jette son dégoût à la figure. Carpas part en claquant les portes et ses dernières paroles, jointes aux aveux trop tardifs de son père, lui ouvrent les yeux sur l'abîme

où va s'engloutir toute sa famille. Elle prend son chapeau et part en coup de vent. La nuit est près d'être finie quand elle reparait ; elle jette les quarante mille drachmes qu'elle a obtenues, on devine à quelles conditions, de son patron et s'apprête à partir vers quelque suicide, lorsque Miltos intervenant lui promet une vie nouvelle et annonce que le jour qui commence marquera l'aurore de temps nouveaux et d'une morale plus large.

La scène est d'un beau souffle, sans vaine rhétorique. Elle emporte l'auditoire un peu refroidi par le long récit où Olga a raconté en détail sa chute et qui paraît peu vraisemblable, car enfin une jeune fille contrainte d'avouer sa faute ne la raconte pas généralement par le menu. Je souligne cette invraisemblance car c'est justement par la vérité que brillent les pièces de M. Mélas. Et ce qui fait justement la valeur d'*Une Nuit*, c'est moins l'anecdote, qui n'a pas l'originalité du *Fils de l'Ombre*, que la fidélité avec laquelle est peinte la vie d'une famille de petits bourgeois athéniens. Malheureusement cette originalité tenant dans mille détails, un compte-rendu ne peut la faire toucher du doigt. Pour la sentir il faut voir la pièce, ou simplement la lire.

Qui la relit, comme je viens de le faire, se console difficilement de voir un homme si éminemment doué pour le théâtre le délaisser pour des besognes plus brillantes mais plus éphémères.

* * *

A l'inverse de M. Mélas, M. Xénopoulos, n'est venu au théâtre qu'assez tard. Né en 1867, il s'était fait dès l'âge de vingt-cinq ans une grande réputation comme romancier. Il s'essayait bien à la scène mais de façon accidentelle et à des périodes très espacées : de 1895 à 1908 il n'avait donné que trois pièces. A partir de cette date sa production devient singulièrement abondante et variée ; elle comprend aujourd'hui plus de trente pièces et embrasse tous les genres de la comédie (comédie dramatique, comédie historique, comédie de mœurs, comédie légère) sans parler de drames proprement dits, de vaudevilles et d'une opérette.

Sans doute cette fécondité s'explique par le fait qu'il a repris quelquefois des sujets de ses romans. Elle mérite pourtant d'autant plus d'être signalée qu'elle ne doit pas être confondue avec la facilité d'auteurs travaillant sur commande. C'est du théâtre littéraire. Le dialogue est toujours naturel et soigné ; les pièces présentent toujours quelque originalité, de fonds, de forme, ou de cadre. Même quand il glisse à un genre secondaire Xenopoulos s'efforce de le relever ; ainsi il a été un des premiers à exploiter l'idée du dédoublement de la personnalité dans un vaudeville. Et sans doute ses œuvres ne sont pas parfaites ; on leur a reproché d'être un peu minces, un peu lentes, de manquer de cette flamme qui est le propre du génie ; mais enfin elles sont parfois très bonnes et jamais indifférentes¹. Elles sont trop nombreuses pour être analysées une par une. Tâchons de les étudier en les rangeant en trois groupes : celles qui sont liées à Zante, île natale de l'auteur, celles qui sont des études de jeunes filles et enfin les autres.

Le roman régional ou provincial qui joue depuis trente ans un tel rôle en France, avait tout d'abord prévalu en Grèce. Déjà les écrivains de la génération précédente, Papadiamanti, Bikélas, Rhoidis, Condylakis, Eftaliotis, avaient situé leurs nouvelles (en Grèce on écrit plus de nouvelles que de romans) dans leur province d'origine. Cela pour une raison bien simple, c'est qu'Athènes, grand centre panhellénique et international, manquait de cette couleur locale, qui abondait hier encore dans les provinces grecques. Gobineau fut à cet égard un précurseur : il a placé *Le mouchoir rouge* dans les Îles Ioniennes et *Akrivie Phrangopoulo* dans les Cyclades.

Xenopoulos a étendu ce procédé au théâtre. Il avait d'ailleurs de bonnes raisons pour cela. De toutes les provinces grecques « Zante, fleur exquise et rare du Levant » pour parler comme M. Paul Bourget, était, par sa beauté, ses traditions,

¹ On leur a aussi reproché de manquer un peu de modernité, d'être trop souvent situées entre les années 1880-1900. L'auteur qui sort actuellement peu de son cabinet peint l'époque où il se mêlait activement à la vie. Mais ce caractère un peu rétrospectif de son œuvre a un avantage ; il préserve M. Xenopoulos de ces croquis d'actualité dans lesquels un auteur peignant les mœurs du jour verse si facilement, et dont les grâces rapidement fanées ont contribué souvent au vieillissement prématuré d'œuvres non sans mérite. Cette observation s'applique aussi, et peut-être plus encore, au dialogue.

le caractère de sa société, l'originalité de ses mœurs, un champ plus fertile qu'aucun autre en sujets et types dramatiques. La plus méridionale des Iles Ioniennes est à certains égards la Toulouse hellénique ; elle a donné le jour à une multitude de poètes (dont Ugo Foscolo et Solomos), de peintres et de musiciens. Les passions y sont vives et l'amour y est proche de la mort. Pourtant le peuple y est gai, porté aux chants et à des « galéjades », auxquelles un accent tout méridional donne une saveur supplémentaire. Enfin la division en aristocratie, bourgeoisie et peuple instituée par Venise, s'y était maintenue plus longtemps qu'ailleurs, et le ghetto vénitien est encore debout.

De tous ces éléments M. Xenopoulos n'a rien laissé perdre, *Le secret de la Comtesse Valéri* et *l'Appariement* montrent soit la décadence de l'aristocratie soit ses efforts pour marier ses enfants dans son monde. *Rachel* est une étude de monde juif zantiote. Le bas peuple et les paysans fournissent la substance de deux drames brefs mais singulièrement émouvants *Les populaires* et *le Jour des Morts*. Quant au zantiote proverbial, rigolo et débrouillard, fier de lui-même et de son île, au verbe chantant et imagé, moitié Tartarin et moitié Ulysse, il sert, lui, aux pièces gaies, telle la *Fleur du Levant*.

Il est difficile de dire avec quelle exactitude M. Xenopoulos peint la façon de penser et de dire, les mœurs, les caractères et jusqu'aux moindres détails de la vie zantiote. A cet égard ses pièces peuvent rivaliser avec les chefs-d'œuvre du théâtre piémontais ou vénitien, avec *Moussou Trouvé* et *l'Amoroso de la Nona*, ou encore, pour prendre un exemple plus familier à vos lecteurs, avec *M^{lle} Beulemans*.

Mais le théâtre régional, fertile en caractères et épisodes pittoresques ou comiques, a des désavantages très grands. L'un d'eux saute aux yeux : il suppose des troupes et des publics spéciaux. Mais il en est un autre plus grave encore : Le genre pour fleurir a besoin d'une vie locale, à caractère propre, or nous vivons en des temps où comme déjà les costumes et les patois, les mœurs, les idées, les expressions provinciales disparaissent avec une rapidité surprenante. C'est pourquoi même en Italie, sa terre d'élection, malgré des troupes admirables et quelques auteurs distingués, le

théâtre régional est en décadence. C'est pourquoi aussi, parmi les pièces zantiotes de M. Xenopoulos, toutes très applaudies le soir de la première, les seules qui se soient imposées au grand public sont *Photini Sandri* et *Stella Violanti* où la peinture locale était subordonnée à un drame sentimental.

Toutes deux pourraient aussi bien être rangées dans le second groupe : le théâtre de la jeune fille. La jeune fille de M. Xenopoulos, n'est ni « l'ingénue » de l'ancien répertoire, ni la cousine des Loulous et des Josettes également conventionnelles, du théâtre moderne ; c'est une femme en chair et en os, entre quinze et vingt ans. Et c'est justement parce qu'elles sont vraies que les jeunes filles de M. Xenopoulos, si elles ont les traits communs qui distinguent la jeunesse : la spontanéité, la fraîcheur des impressions, l'intransigeance des points de vue, une exubérance qui se manifeste parfois par un robuste appétit, ont chacune une vie propre. Il y a loin d'une Photini Sandri ou d'une Stella Violanti pour qui l'amour est une religion et qui en meurent, à Nitsa Gazelli, jeune fille d'un esprit cultivé mais de qui les sens impérieux font une demi-vierge, presque une garçonne.

Bien mieux, M. Xenopoulos ne se borne pas aux jeunes filles du monde. Il descend à la petite bourgeoisie, à l'ouvrière, jusqu'à la bonne. Et même un de ses personnages les plus originaux est celui de femme de chambre de *La Tentation*, chez qui sous une vertu robuste pour les choses essentielles couve l'âme de Célimène. Elle ne peut entrer dans une famille sans bouleverser tous les hommes de la maison, depuis le vieux magistrat qui en est la chef jusqu'à l'ordonnance du gendre, sans exclure le gendre lui-même, le fils et le pompier voisin. Elle en est navrée ; car elle ne peut rester huit jours dans la même place ; mais c'est plus fort qu'elle. Nicolas Nancey, l'auteur du *Truc du Brésilien* et de tant d'autres vaudevilles applaudis, avait songé à adapter *La Tentation*. La mort l'en a empêché, je souhaite que quelque autre dramaturge parisien, d'origine grecque, et ils sont cinq ou six, reprenne le projet.

Pourtant, dans la douzaine de portraits qui forment cette galerie, les plus fouillés sont incontestablement ceux

de Photini Sandri et de Stella Violanti. Les pièces auxquelles elles donnent leurs noms sont également les plus réussies à tous égards. Très différentes par ailleurs, malgré que le suicide par amour d'une chaste jeune fille en fasse le fond ; se mouvant l'une dans un milieu familial et attendri à la Dickens, l'autre dans une atmosphère toute balzacienne de tragédie provinciale, elles auraient sans doute l'une et l'autre été jouées à l'étranger depuis longtemps si elles ne relevaient pas tellement, par le cadre, du théâtre régional.

Mais arrivons à notre troisième groupe, aux pièces qui ne sont ni du théâtre zantiote ni du théâtre de jeune fille. Parmi celles-ci les plus estimées sont *Les Etudiants*, *Humain*, et *Le procès de Thanassi*.

Des trois, c'est la première qui eut, et de beaucoup, le plus de succès. C'est une excellente reconstitution de la Néapolis (la quartier latin d'Athènes) en 1901, époque où la querelle des langues dégénéra en luttes sanglantes. Mais son mérite fait sa faiblesse ; elle ne peut guère intéresser que ceux qui connaissent la vie universitaire à Athènes. Cependant même les étrangers apprécieront un autre portrait de jeune fille, celui de la fille de la logeuse — pauvre veuve de fonctionnaire — que la promiscuité avec tant d'étudiants a légèrement déflorée mais non corrompue.

Humain (il aurait pu ajouter *trop humain*) est le sujet le plus élevé auquel M. Xenopoulos se soit attaqué. C'est l'étude des altérations que peut produire la maladie sur un grand esprit. Kastanis, juriste éminent, est atteint du cancer ; on essaie de le décider à une opération ; il parvient à faire avouer à ses parents que l'intervention chirurgicale à laquelle on lui demande de se soumettre pourra tout au plus prolonger sa vie d'un ou deux ans. Au début il fait face au danger avec courage et ne songe qu'à gagner du temps pour terminer un grand ouvrage et marier la nièce qui lui tient lieu de fille. Mais l'instinct humain se réveille et la sérénité philosophique faiblit ; Kastanis, après s'être révolté contre le sort, et avoir décrit le martyr qui l'attend, fait les scènes les plus cruelles à ses parents qui n'ont pas su lui cacher la vérité. Il va jusqu'à les soupçonner de sentiments bas et de vils calculs. Ce n'est

qu'à la fin du troisième acte qu'il redevient le grand homme qu'il était ; il se fait une piqûre de morphine et stoïquement se met à sa table de travail. Sujet sombre et cruel. L'auteur l'a traité avec talent et honnêteté ; il n'a versé ni dans le mélodrame sentimental ni dans le genre grand-guignolesque. Si sa pièce était plus étoffée, si certains traits étaient plus creusés, si certaines scènes étaient plus développées, elle se serait imposée au répertoire international. Telle quelle, elle mérite d'y figurer et occupera une place d'honneur dans le répertoire grec.

Dans *Humain*, M. Xénopoulos a donné sa mesure comme psychologue, dans le *Procès de Thanassi* il a montré à quel point il possédait le tour de main scénique. Le théâtre moderne compte plusieurs pièces où tout un acte est le résumé d'un procès : exemples *La fille Elisa*, ou l'admirable *Justice* de Galsworthy. Mais je ne sache pas que, jusqu'à 1925, année où fut jouée la pièce qui nous occupe, on ait jamais songé à consacrer quatre actes à la reproduction d'un procès, depuis l'apparition de l'huissier jusqu'à la catastrophe finale en reproduisant par le menu tous les incidents de l'audience. M. Xénopoulos l'a tenté. Théâtre cinématographique, dirait-on ; on l'a déjà dit à propos de Galsworthy. Non pas : œuvre d'art dramatique. Car comme l'écrivait excellemment M. Pierre Brisson¹ « le don du dramaturge est le don d'introduire des être imaginaires dans la réalité, de leur communiquer, sous quelque forme que ce soit, cette existence et cette animation qui sont de l'ordre exclusivement scénique ». C'est justement ce que M. Xénopoulos a réussi à faire. Il a emprunté à la vie une aventure assez banale : un frère qui tue sa sœur à la sortie d'un mauvais lieu, sous prétexte qu'elle avait mal tourné, en réalité parce qu'elle avait cessé de lui donner de l'argent. Et cela fait il a évoqué tous les hommes qui à un titre quelconque peuvent être mêlés à une affaire de ce genre et les a portés sur la scène. Or depuis le vieux garçon de salle jusqu'au président, tous : magistrats, jurés, avocats, témoins, journalistes, badauds, parlent et agissent comme ils le feraient dans une cour d'assises grecque.

Il va sans dire qu'une aussi méticuleuse reproduction de

¹ Feuilleton du *Temps* du 6 décembre 1926.

la réalité ne va pas sans quelque monotonie. Les spectateurs qui tiennent à passer « une bonne soirée » ont trouvé *Humain* trop sombre, et *Le Procès de Thanassi* « manquant d'action ». Ceux par contre qui savent le prix d'un effort pour ouvrir une voie nouvelle, fut-ce au point de vue purement scénique, ont beaucoup apprécié ces deux pièces.

* * *

M. Panteli Horn, est descendant direct de Lazare Coundourioti, qui durant la guerre de l'Indépendance entretint de ses deniers une partie de la flotte grecque. Officier de marine il consacra ses loisirs à la littérature comme beaucoup de ses confrères en tous pays. Très vite le théâtre l'attira. Pendant quelques années il tenta des essais dans plusieurs directions : *Les Petrocharidès* (1908) sa première et jusqu'en 1921 sa meilleure pièce, sont un tableau puissant de la décadence d'une grande famille Klefte ; mais on y sent l'influence de Gorki et des Russes alors très générale à Athènes. L'influence ibsénienne est percevable dans le *Bateau Noir* (1917) et notre auteur s'est essayé non sans succès dans la pièce pittoresque, le mélodrame et jusque dans la pièce patriotique. Finalement il a trouvé sa voie : l'étude des mœurs du petit peuple athénien (que ce cousin du Président de la république hellénique, dénué de tout snobisme, fréquente volontiers) et des gens des petites îles qu'il a eu l'occasion, depuis sa jeunesse, de voir de près.

M. Horn a donné en tout quatorze pièces¹. Faute de place nous nous bornerons à deux d'entre elles : *Fintanaki* (1921) et *Flandro* (1925).

En argot athénien, on appelle *fintanaki* une jeune fille du peuple jolie et élégante. C'est en effet le triste roman d'une jeune ouvrière qui sert de trame à la pièce. L'intérêt est ailleurs. Dans le vieil Athènes, dans la *Plaka*, les familles pauvres incapables d'avoir un appartement à elles, sous-louent quelques chambres à la principale locataire. Toute la vie se concentre autour de l'*avlé*, le *patio* espagnol. Eh bien, c'est cette vie, les types des différents locataires et surtout

¹ Dont sept depuis 1921.

celui de la logeuse, leur façon de sentir et d'agir, les menus épisodes du train quotidien de leur existence, que M. Horn s'est attaché à peindre et qu'il a admirablement rendus. Il sait aussi reproduire dans ses moindres détails le parler, les tours d'esprit du peuple athénien. Et ce qui donne à son dialogue une qualité rare, c'est qu'on sent que l'auteur l'a écrit sans effort. Si vous ajoutez à tout ceci que l'action est bien conduite, rapide, agrémentée d'épisodes pittoresques, vous comprendrez aisément pourquoi *Fintanaki* a été parmi les pièces littéraires d'après-guerre celle qui s'est jouée le plus souvent.

Flandro est une œuvre d'un tout autre genre. Son cadre est non l'Athènes populaire mais une petite île ; elle est avant tout un portrait de femme. L'héroïne, qui lui donne son nom, est une *archontissa*, une fille d'archonte (primat) ; M. Horn a très justement insisté sur ceci, car dans les villages grecs les gens de sa classe sont aussi vains de leur naissance qu'un duc de Saint-Simon. Mais pour soucieuse qu'elle soit de conformer sa vie à sa naissance et sa richesse, *Flandro* n'arrive pas à dominer l'ardeur de son tempérament. Veuve très jeune, elle est tombée un soir dans les bras d'un aventurier, qu'étant enceinte elle a dû épouser. Elle a subi pendant de longues années cet homme, ivrogne et débauché, qui la maltraite et qui va jusqu'à apporter dans la maison une petite bâtarde qui a hérité de ses vices et que *Flandro* a gardée comme domestique, de peur que le monde n'apprenne les écarts de son mari. Soit dit en passant cette jeune soularde, qui rappelle les bâtards dégénérés de certains romans russes n'était pas indispensable à la marche de la pièce. Mais poursuivons. *Flandro* a pris en horreur l'enfant dont la venue prochaine l'avait condamnée à une aussi triste union. Sitôt son mari mort, elle l'a éloignée d'elle.

Mais une autre crise autrement grave l'attend aux approches de la quarantaine. Un coq de village, *Noti Serdaris*, remplit l'île de ses exploits. Il fait la cour à *Flandro* comme aux autres ; ses avances blessent sa dignité mais elle ne l'a pas plus tôt repoussé qu'un désir fou de posséder le beau jeune homme entre dans ses veines. *Noti* ayant quitté le pays pour fuir comme don Juan la vengeance des parents de ses victimes (une jeune fille qu'il a séduite s'est suicidée), *Flandro* arrange avec sa

mère de le marier avec sa fille aînée. Est-ce dans le but de devenir sa maîtresse ? Est-ce simplement par besoin de l'avoir à côté d'elle ? L'auteur ne le dit pas clairement, probablement elle-même ne le sait pas au juste. Mais à Athènes, Noti a retrouvé Myrto, la fille du second mariage, il éprouve pour elle un amour violent et ils rentrent chacun de leur côté au village pour mettre un peu d'ordre dans leurs affaires et se marier. C'est en ce moment que s'ouvre le drame ; Flandro, découvrant la vérité s'efforce d'abord de réaliser le mariage, qu'elle avait primitivement combiné. Puis comme Noti résiste et comme sa fille aînée elle-même, quoique entichée elle aussi du beau gas, finit par reconnaître que la chose est impossible, elle feint de consentir au mariage avec Myrto. Une fois le fiancé chez elle, elle lui avoue son amour, lui offre toute sa fortune, lui demande de rompre le mariage, et finit par le supplier, en grâce suprême, de la prendre du moins une fois avant d'épouser sa fille. Repoussée avec horreur, elle le livre à ses ennemis embusqués. Qu'il meure donc : du moins ainsi une autre ne l'aura pas.

C'est non une chienne mais une louve déchaînée. Le portrait est terrible mais il fallait une singulière audace pour le peindre et une maîtrise peu ordinaire pour le réussir. Il fait donc le plus grand honneur à M. Horn. Quant à la pièce en elle-même, elle m'a paru, autant qu'on puisse juger par la seule lecture, d'une économie scénique inférieure à celle de *Fintanaki* ; elle aurait, je pense, gagné à être ramassée en trois actes. Ce qui reste remarquable c'est la faculté de créer en quelques scènes l'atmosphère, don rare et trait principal du talent de l'auteur. Il se retrouve dans presque toutes ses pièces.

M. Théodore Sinadino, est un de nos rares écrivains qui ait aspiré à la grande comédie. Le héros de *Garagheuz* (sa pièce qui a le plus porté) est un tartuffe orthodoxe ; celui des *Mollusques* rappelle par ses aspirations et ses déboires le docteur d'*Un ennemi du peuple*. Dans *Mécène*, M. Sinadino prend à parti les richards qui exploitent les artistes sous couleur de les protéger. On a reproché à l'auteur de peindre des portraits ou des caricatures d'après nature ; il s'en est défendu mollement en félicitant ceux qui ne se reconnaissent

pas dans ses ouvrages. Je ne le chicanerai pas sur ce point, car enfin les droits de la comédie sont grands ; et je le complimenterai même d'avoir quitté le vaudeville pour un genre aussi élevé que dangereux. Mais je dois ajouter, me plaçant au point de vue purement scénique, que si son dialogue est excellent, si ses types sont souvent bien campés, ses pièces sont mal faites ; les épisodes sur lesquels pivote l'action sont mal choisis ou invraisemblables ; il y a dans l'agencement des scènes d'évidentes maladresses. Dans sa dernière pièce *La Noikokyra* (La bonne ménagère) M. Sinadino a étudié la femme qui a la passion ou plutôt la monomanie de l'ordre. C'est une épouse excellente et une femme cultivée, mais sa marotte la rend insupportable à tous. Elle perd ses amis de peur qu'ils ne lui salissent ses tapis et quitte le lit conjugal pour voir si la bonne a serré l'argenterie. Le sujet était nouveau et fournissait matière à un acte (genre *Le Peintre exigeant*) qui aurait pu être excellent. M. Sinadino l'a délayé sur trois actes : aussi malgré les traits d'observation qu'il a accumulés, a-t-il abouti à un succès d'estime. Une fois de plus, ce qui lui a manqué c'est le métier. Heureusement, c'est de l'art dramatique la seule partie qui s'apprenne. Quand il l'aura apprise l'auteur connaîtra le grand succès. Dès à présent son nom s'est imposé au public.

IV.

Mais quittons les cas particuliers pour une vue d'ensemble et, en guise de conclusion, répondons à ces deux questions essentielles : Le théâtre grec est-il en progrès ? Quel est son avenir ?

Notre réponse sera qu'il y a progrès incontestable, mais que ce progrès n'est pas aussi rapide qu'on pouvait l'espérer il y a douze ans. Quand à l'avenir il dépendra pour beaucoup de l'intérêt que témoigneront à l'art dramatique l'état et les classes fortunées, qui pour le moment s'en désintéressent complètement.

Cette appréciation se fonde, comme on dirait au Palais, sur les considérants suivants :

Pour ce qui est du progrès réalisé depuis une génération

il suffira, pour le constater, de comparer ce qui est dit dans cet article à la situation d'il y a trente-cinq ans, si excellemment décrite par M. Georges Bourdon dans son livre sur le *Théâtre Grec* (1892). Alors l'imitation de l'antiquité et de l'étranger était le trait dominant. Aujourd'hui *il y a une production originale*. Par contre cette production n'est pas aussi abondante qu'on l'espérait. Depuis l'avant-guerre on constate une espèce de recul. Plus de dix écrivains qui, à l'époque, donnaient mieux que des promesses, ont cessé d'écrire pour les théâtres de comédie. Parmi eux je citerai Paul Nirvanas, le plus attique des chroniqueurs athéniens, auteur de *l'Architecte Marthas*, de *l'Hirondelle* et d'autres pièces d'une finesse émue ; Délikaterinis qui, entre autres avec ses *Gamins*, avait précédé M. Horn dans l'étude des milieux populaires athéniens ; M. Maris, qui dans une pièce datant de 1913, *La Pécheresse Innocente*, traitait un sujet qui a depuis fait couler beaucoup d'encre en France, celui de l'enfant né d'un viol commis par un soldat ennemi et qui, dans plusieurs scènes du *Charbon sous la cendre* (1917), avait témoigné d'une émotion voilée et délicate rappelant certains proverbes de Feuillet ; Lidorikis qui, dans le *Vœu secret*, avait dépeint avec exactitude et sans chauvinisme, les angoisses d'une famille macédonienne forcée, sous la domination turque, de cacher un patriotisme, singulièrement actif par ailleurs ; Georges Coromilas, fils d'un grand auteur grec de la génération précédente, qui s'annonçait comme un émule de son père, etc.

Les hommes les plus indiqués pour réagir contre cette abstention en donnent le signal. Ainsi le président de la Société des auteurs dramatiques lui-même, M. Nicolas Lascaris, le Gondinet hellène, écrit l'histoire du théâtre néo-grec au lieu d'y ajouter quelque nouveau chapitre¹, et son prédécesseur à la présidence, M. Ch. Anninos, se consacre à des études historiques. Même les dames, et nous en avons quatre ou cinq qui s'essayaient avec succès à la scène, ont suivi ce mouvement.

Ce n'est pas tout : la production s'est limitée à la pièce contemporaine en prose. Aucune tragédie néo-classique, aucun drame byzantin n'ont été donnés depuis trois ou quatre ans. Et pourtant, il y a seulement quinze ans, M. E. Gomez-

¹ M. Lascaris a aussi publié un dictionnaire théâtral franco-grec.

Carillo, dans sa *Grèce Eternelle*¹, se plaignait que la Constantinople médiévale encombrât les scènes de l'Athènes moderne. Un autre genre a également disparu : je veux parler de la comédie historique anecdotique, de qui 1904 à 1915 exploitait avec le plus grand succès des épisodes des règnes du roi Othon et du roi Georges.

Comment expliquer tout ceci ? Tout d'abord par le fait que le théâtre exige qu'on s'y consacre en entier ou du moins d'être la principale préoccupation du dramaturge. « Ce qui fait, dit Sarcey, que Voltaire, après tant de victoires éclatantes a perdu tout son prestige, c'est que le théâtre est un maître jaloux, qui prend toutes les forces d'un homme et que Voltaire ne lui a donné qu'une partie des siennes ». Hélas ! En Grèce le théâtre ne nourrit pas son homme. Pour vivre nos auteurs se vouent au journalisme et se voient obligés d'écrire, non pas comme à Paris une ou deux chroniques par semaine, mais bien un ou deux articles par jour. Comment, dans ces conditions, trouver « la concentration d'esprit intense et prolongée » que Sarcey estime si justement indispensable ? C'est tout juste si on arrive à brocher une revue ou un sketch.

Si la poésie continue à fleurir c'est que l'Etat en Grèce, a fourni à nos poètes, les Palamas, les Drossinis, les Malakassis, les Gryparis etc., etc., quelque place dans l'Université, les Musées, ou les Bibliothèques. Il ne s'est pas senti les mêmes devoirs envers les dramaturges. Ce qui pis est, il n'a ni créé de théâtre, ni subventionné de scène littéraire. C'est là sans doute une des raisons de la disparition des drames historiques si abondants quand la cassette du roi Georges aidait le Théâtre Royal. Il y en a peut-être d'autres, mais que ce soit la principale, on peut le déduire de ce fait que quand, pendant l'été 1920, la Société des auteurs dramatiques avait créé une scène disposant de quelques ressources², elle avait trouvé immédiatement deux œuvres en vers très estimables, une tragédie de M. Provelenghios et un drame historique de M. Athanassiadès.

Actuellement, tous les théâtres sont entre les mains soit

¹ Traduit de l'espagnol par Ch. Bartz, préface de Jean Moréas (Paris, 1909).

² J'ai rendu compte de cette tentative dans l'*Œuvre*, fascicules de Janvier et Février 1920.

d'impresarios, soit d'acteurs. Des premiers mieux vaut ne pas parler, ce sont de purs hommes d'affaires. Des acteurs-directeurs il faut mettre à part deux femmes, Mesdames Kotopouli et Kyvéli, qui toutes deux n'ont jamais hésité à monter des œuvres littéraires ; le feu sacré dont témoigne la première est particulièrement digne d'admiration ; elle joue fréquemment des tragédies antiques et ne recule pas devant des œuvres classiques étrangères, même lorsque (exemple *Richard III*,) elles sont d'un rendement incertain et ne contiennent pas de beau rôle pour elle.

Mais enfin on ne peut pas demander à une actrice de se ruiner pour l'amour de l'art. Et plus généralement le régime de l'acteur-impresario, voire entre les mains d'un Guitry ou d'une Réjane, comporte pour les auteurs des inconvénients que je n'ai pas à apprendre aux habitués des théâtres parisiens.

Bref, et comme il a été de plus démontré par l'expérience qu'aucune Société, fût-ce le Conservatoire ou les Auteurs Dramatiques, ne peut à elle seule, couvrir longtemps les frais d'un théâtre d'art, si l'on veut que les forces dramatiques de la Grèce moderne prennent tout leur essor, il faut que ou l'Etat ou les mécènes hellènes ou la société interviennent, ou encore, et ce qui vaudrait encore mieux, qu'ils combinent leurs efforts. C'est tout juste le contraire qui a lieu. Malgré l'étatisme fleurissant, ni gouvernement ni municipalité ne font rien. Faute je ne dis pas de sinécures mais de postes laissant quelques loisirs, de nos dramaturges les plus distingués, l'un Xénopoulos, est à soixante ans obligé de travailler plus de douze heures par jour et l'autre, Spiro Mélas, est réduit à être correspondant de journaux à l'étranger. Bien mieux, faute de toute subvention, deux magnifiques édifices publics, le Théâtre Municipal et l'ex-Théâtre Royal, restent généralement fermés.

Quant aux riches grecs, on ne peut les taxer d'avarice puisqu'ils remplissent jusqu'aux moindres villes de monuments en marbre, de musées, d'écoles, d'hôpitaux, et, dans ces derniers temps, de grands hôtels ; ils ont même bâti quelques théâtres. Mais l'idée de rendre ces derniers viables par une subvention adéquate n'est jamais venue à leur esprit.

Pour ce qui est de la Société, elle est actuellement atteinte

de musicomanie. Elle entretient trois conservatoires, qui donnent plusieurs concerts classiques par semaine et font venir des virtuoses de toutes les parties du monde. Mais ces conservatoires, où l'art dramatique est pourtant enseigné, ont suspendu les représentations théâtrales et jusqu'aux matinées classiques qu'ils donnaient jadis. Le gouvernement montre à cet égard le même exclusivisme. Sitôt Salonique rédimée, il y a établi à grands frais un conservatoire de musique ; d'encouragements matériels à une scène dramatique, il n'a pas été question.

Il suffirait pourtant que les trois facteurs unissent leurs efforts, que l'Etat donnât ses théâtres, les « évergètes » quelques subventions, et que la Société organisât quelques soirées et matinées d'abonnement, pour qu'un théâtre littéraire se fonde immédiatement. Sous une forme quelconque une scène d'art¹ est en tous cas nécessaire, car actuellement le théâtre grec est comme un jardin abandonné à sa seule sève et, si estimables que soient ses fruits, ils ne sont qu'une faible partie de ce qu'il pourrait donner.

A. ANDRÉADÈS.
de l'Académie d'Athènes
Correspondant de l'Institut.

¹ Il faudrait, à proprement parler, deux théâtres ; l'un sur le modèle de la Comédie Française et des théâtres d'Etat allemands, l'autre d'avant-garde (genre Vieux-Colombier ou *Kammerspiele*). Ces deux théâtres Athènes les avait possédés au début de siècle avec le Théâtre Royal et la *Nea Skini* de feu Constantin Christomanos et c'est justement pourquoi la production dramatique était, il y a vingt ans, à la fois abondante et variée.

18. La Marine Marchande Grecque. (Extrait du *Journal des Economistes*); Paris 1913.
 19. Les finances de l'état homérique. (Comptes rendus des Séances de l'Académie des Sciences Morales et Politiques); Paris 1915.
 20. La Grèce et l'Union Balkanique. (Extrait de la *Revue Hebdomadaire*); Paris 1915.
 21. Les finances de la Grèce avant, pendant et après les guerres balkaniques. (Préface de M. Raphaël Georges-Lévy); Paris 1915.
 22. Les progrès économiques de la Grèce. (Préface de M. Yves Guyot); Paris 1919.
 23. La Grèce devant le Congrès; Paris 1919.
 24. Trois étapes de la littérature grecque modernè. (Extrait du *Flambeau*); Bruxelles 1920.
 25. La population de Constantinople sous les empereurs byzantins. (Extrait du *Métron*); Rovigo 1920.
 26. La Grèce et l'Asie-Mineure. (*Revue de Genève*); Genève 1921.
 27. La vente des changes est-elle d'origine byzantine ? (Extrait de la *Nouvelle Revue Historique*); Paris 1921.
 28. Le Budget de l'empire byzantin. (Extrait de la *Revue des Etudes Grecques*); Paris 1922.
 29. La législation du travail en Grèce. (Bureau International du Travail); Genève 1922.
 30. La population de l'Angleterre avant, pendant et après la grande guerre. (Bibliothèque du Métron. — 1923).
 31. La marine marchande grecque pendant et après la guerre mondiale. (Extrait de la *Revue Economique Internationale*); Bruxelles 1923.
 32. L'évolution des Etudes Juridiques en Grèce. (Société des Nations, commission de coopération intellectuelle); Genève 1923.
 33. La Puissance d'achat des métaux précieux dans l'empire byzantin (Extrait du *Byzantion*); Bruxelles 1924.
 34. Le théâtre anglais contemporain. (Deux études extraites du *Flambeau*); Bruxelles 1921 et 1925.
 35. Les contrôles financiers internationaux (Publications de l'Académie de droit international); Paris 1925.
 36. Les universités de Constantinople et le recrutement des fonctionnaires byzantins (Extrait des *Mélanges Cornil*); Bruxelles 1925.
-