par des individus isolés, elle exige un regroupement des forces, qui concerne le plan du travail, pas seulement celui des sympathies. Une Société rassemblant ce genre d'artistes doit s'allier aux grandes forces productives de l'humanité moderne et ne tenir aucun compte d'un régime social qui entrave le développement de ces forces productives.

[20] [LA SOCIÉTÉ DIDEROT]

Cela fait des siècles qu'existent des sociétés savantes internationales dont les membres peuvent ainsi échanger leurs expériences et leurs problèmes. Les sciences possèdent un étalon et un vocabulaire communs, elles ont une continuité. Si les arts (sous ce vocable nous entendrons, dans ce qui suit, les arts de la scène, au nombre desquels il convient de compter aussi l'art cinématographique) ne connaissent pas de sociétés de ce genre, le fait tient à leur structure foncièrement individualiste.

Tant que le théâtre a été conçu comme un lieu où s'exprimaient seulement des personnalités artistiques, il ne pouvait guère être question d'étalonner sur le plan technique l'art théâtral, si ce n'est à l'occasion de certaines innovations mécaniques, telles les techniques de l'éclairage ou des changements de décor. Sauf s'il s'agissait d'une machinerie « sans âme », on ne pouvait dans un certain sens que proscrire la reprise par des artistes des « moyens d'expression » d'un autre artiste : elle aurait signifié vouloir « se parer des plumes d'autrui ».

Les sciences, de manière toute différente, avaient des tâches qu'un individu seul ne pouvait résoudre, et elles possédaient des critères objectifs. À tout moment les résultats obtenus pouvaient être jugés à partir de la matière qu'elles s'efforçaient de maîtriser.

Les théâtres, eux aussi, se sont toujours servis de représentations du monde (de la vie en commun des hommes). Mais cette représentation était plus ou moins marquée par la volonté de lui donner une forme individualisée, et sa présentation au public visait moins à permettre au spectateur de connaître le monde réel qu'à susciter chez lui certaines émotions en lui faisant « connaître des expériences ».

Pour atteindre ce but, la représentation du monde n'avait nul besoin d'être exacte ni de témoigner du fait que l'auteur était conscient de sa responsabilité.

C'est seulement au cours des dernières décennies que s'est développé un théâtre qui, attachant plus d'importance à une représentation juste du monde, acceptait que sa justesse fût appréciée à l'aide de critères objectifs, extra-individuels. L'artiste ne se sentait plus chargé de créer « son monde à lui » et, le monde réel étant tenu pour connu et immuable, d'enrichir le catalogue de ses images qui d'évidence sont à la seule image de l'imagier ; au contraire, il se sentait désormais astreint à considérer le monde comme une réalité inconnue, susceptible d'être transformée, et d'en fournir des images qui fussent plus révélatrices du monde que de lui-même. Bien entendu, la fabrication d'images propres à contribuer à ce que l'homme puisse maîtriser le monde se heurte à des difficultés considérables ; ayant changé d'objectif, les artistes se voient contraints de changer leur technique. Si « l'œil intérieur » pouvait jadis se passer de microscope et de longue-vue, l'œil extérieur requiert les deux. Qu'importe au visionnaire l'expérience acquise par autrui ? L'expérimentation ne compte pas au nombre de ses habitudes. D'un autre côté, pour transmettre ses images du monde, l'artiste qui entend assumer sa nouvelle tâche est obligé de renoncer aux moyens de l'hypnose et même, dans certains cas, à l'habituelle identification dont disposaient les artistes des temps passés. En revanche, cet artiste voit la transmission comme la fabrication de ses images du monde se transformer en une technique (extra-individuelle) ; en d'autres termes, il participe à l'élaboration d'une technique dont tous les artistes pourront disposer, il offre et utilise des expériences nouvelles. Sans qu'ils perdent rien de leur grande disparité, le théâtre et le cinéma sont désormais à même de collaborer, puisqu'il s'agit (et dans la mesure où il s'agit) pour ces deux arts de fournir des images du monde qui apportent des éclaircissements sur la vie en commun des hommes.

La Société Diderot se propose de rassembler systématiquement les expériences de ses membres, de créer une terminologie commune, de contrôler scientifiquement les différentes conceptions de la vie en commun des hommes qui paraissent sur la scène. Elle rassemblera les comptes rendus que feront de leur expérimentation les artistes de la

scène et de l'écran et assurera l'échange d'informations entre les intéressés. Les travaux individuels adressés à la Société pourront être immédiatement publiés par leurs auteurs dans des revues ; ils devront toutefois porter en sous-titre : « Rapport à la Société Diderot ». Les membres de la Société s'efforceront de faire paraître les travaux qui leur parviendront dans des revues de leur propre langue. Un comité de rédaction pourra éditer ces travaux en librairie, chaque ouvrage portant un numéro d'ordre. La dimension des travaux est laissée à la discrétion des auteurs ; les comptes rendus pourront être très brefs. Il pourra s'agir de la description complète d'une mise en scène, de l'exposé d'innovations techniques de plus ou moins grande portée, ou encore du rapport d'expériences faites avec le public ou d'autres artistes. Pourront être aussi exposés des problèmes n'ayant pas encore trouvé de solution. Les questions de détail présentent souvent un grand intérêt. Peuvent donner matière à comptes rendus : l'introduction et l'utilisation de procédés techniques nouveaux comme le tapis roulant (Piscator), l'interprétation de nouvelles formes rythmiques, les problèmes posés par la représentation à la scène ou à l'écran des caractères, etc. La portée sociale de certains sujets et leur élaboration, l'utilisation de faits réels, l'organisation de travaux préparatoires (études des sources), de documents, de méthodes scientifiques, le réemploi d'innovations techniques, les propositions en vue de fixer certains *termini technici*, la critique de la critique, tout cela peut faire l'objet de rapports adressés à la *Société*.

Pour justifier l'existence de la *Société*, il suffira que des artistes qui se livrent à des recherches expérimentales se déclarent prêts à fournir à l'occasion des travaux de ce genre. Il est également souhaitable d'indiquer les revues susceptibles d'accepter de tels articles. L'adresse provisoire de la *Société Diderot* pourrait être la suivante : Brecht, Svendborg, Danemark.

[21] [« AVOIR », DE JULIUS HÁY]

Pourquoi *Avoir*, de Julius Háy, n'est-il pas un drame marxiste ? Parce qu'une pièce qui dépeint l'appétit des

richesses ou les déformations psychiques propices à l'enrichissement n'est pas encore marxiste. On sait que dans la description que Marx fait du capitalisme, la racine du capitalisme n'est pas une cupidité mystique et instinctive. Le capitalisme est une forme de société qui développe ensuite cette cupidité, sous des formes et avec une force différentes selon les classes. La pauvre fille, qui risque le salut de son âme pour devenir une riche paysanne, a sa place dans un livre de lecture bourgeois sous le thème : « À quoi servirait à l'homme de conquérir le monde s'il venait à perdre son âme[1] ? » Ce qui intéresse le marxiste, c'est moins de savoir que quelque part quelques femmes s'approprient des fermes par le mariage et le meurtre, que d'apprendre comment les fermes sont gérées de par le monde. Les crimes, si l'on tient à en parler, sont d'une tout autre nature que ceux que Háy nous présente. Écrite pour flatter le public, sa pièce n'offre même pas des traits susceptibles d'intéresser un marxiste (tant soit peu endurci contre la constatation que « de l'argent tout dépend, à l'argent tout tend[2] »). Háy ne montre pas d'aggravation particulière de la lutte des classes au village où, justement, commence à se manifester l'émancipation de la femme ; il n'essaie pas non plus de limiter ce cas pour en faire un cas particulier ; au contraire, il en fait un cas architypique, symbolique, *le* cas capitaliste. L'erreur que Feuchtwanger commet sur la manière dont les marxistes voient le capitalisme, quand il considère l'empoisonneuse[3] comme un archétype de celui-ci, est à mettre au compte de Háy.

[22] HÁY [I]

Quelques mots rapides sur la technique dramatique. Soit le sujet suivant à porter au théâtre : une usine de lampes à incandescence refuse la proposition de ses ingénieurs de fabriquer des ampoules de manière à leur donner une durée plus longue de fonctionnement. On conduit la scène de la façon qui suit :

Deux possibilités : identification au jeune ingénieur. — C'est la voie la plus commode car il est sympathique, son