



HAL
open science

**Un pionnier des relations internationales au théâtre:
Firmin Gémier**
Nathalie Coutelet

► **To cite this version:**

Nathalie Coutelet. Un pionnier des relations internationales au théâtre: Firmin Gémier. 2002. hal-03860499

HAL Id: hal-03860499

<https://hal.science/hal-03860499>

Submitted on 18 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nathalie Coutelet, « Un pionnier du théâtre international : Firmin Gémier », *Théâtre*, n° 4, 2002, p. 41-64.

Le nom de Firmin Gémier est généralement évoqué avec pour corollaire la création du premier Théâtre National Populaire, mais son action sur le plan international constitue non seulement une part importante de son travail et de sa doctrine, mais encore l'un des apports les plus conséquents légués aux générations suivantes. En effet, bien avant l'Institut International du Théâtre ou le Théâtre des Nations ont existé des organismes qui doivent être considérés comme leurs ancêtres légitimes.

Il pourrait sembler étrange de présenter Gémier comme le pionnier des échanges internationaux, alors que certains de ses contemporains, tels que son mentor André Antoine, Lugné-Poe ou Georges Pitoëff, furent davantage que lui des découvreurs de textes étrangers. Il chercha moins, en effet, à révéler des auteurs qu'à instituer une coopération universelle des professionnels et une fusion émotionnelle entre les participants venus de tous les horizons, sociaux comme géographiques. L'originalité de ses tentatives ne résida pas, à l'instar de ses confrères, dans le verbe, mais dans le concept fondateur, humaniste autant qu'artistique. La communion, déjà posée comme principe du théâtre populaire, devenait alors le vecteur privilégié de la paix et de la fraternité humaines, notions qui trouvaient un écho tout particulier en une époque troublée par des combats meurtriers.

De plus, la rénovation dramatique, urgente face à la dégradation qualitative unanimement constatée, devait naître de la confrontation des diverses esthétiques et techniques. Cette théorie, neuve au début du XX^e siècle, trouva un développement particulier au cours des décennies suivantes, car elle avait démontré des possibilités d'échanges fructueux. Le contexte politique et les affinités notoirement socialistes de Gémier lui fournirent des opportunités en favorisant l'esprit collectif et le regroupement. Il sut les saisir et passer de la théorie à la pratique pour mettre en œuvre les premières pierres de l'édifice culturel qu'il entendait bâtir. En Europe tout d'abord et autour d'un dramaturge, puis au travers de la planète, il lança les notions de partage du savoir-faire et de connaissance des répertoires étrangers au nom du théâtre et de la paix.

Un « tunnel sous la Manche » : la Société Shakespeare

Fervent admirateur du poète anglais, Gémier fit plus que d'offrir des représentations au public français et utilisa l'auteur comme symbole de ralliement. La scène élisabéthaine lui semblait propice à la communion qu'il souhaitait créer, à la fois entre les spectateurs de classes sociales diverses et avec le plateau ; de même, les textes, porteurs d'un universel message, paraissaient-ils pouvoir combler les attentes en matière d'éducation culturelle et de fusion émotionnelle. Certes, Goethe n'aurait pu servir de trait d'union entre les peuples au cours de la Première Guerre mondiale, mais Shakespeare bénéficiait en outre d'une reconnaissance classique, d'un label de qualité qui le désignaient comme symbole légitime.

Alors que les théâtres étaient fermés depuis 1914, Gémier déposa, en 1916, les statuts de la Société Shakespeare et réunit autour de son projet des hommes politiques et des artistes¹. Il utilisa donc le rapprochement diplomatique et militaire pour poser les éléments d'une collaboration esthétique entre les pays et favoriser le renouveau théâtral :

Il est établi, ainsi qu'il suit, les statuts d'une association de personnes pour la mise en commun de leurs connaissances et de leur activité, dans le but d'affermir les liens intellectuels qui unissent la France aux peuples de langue anglaise, dans l'intérêt de l'Humanité, du Progrès et de la Civilisation, et de créer un lien indissoluble entre toutes les nations alliées et amies, grâce au génie de Shakespeare².

La déclaration de principe révèle la hauteur des ambitions du fondateur, puisqu'en dehors de l'activité strictement artistique fut assigné un but spirituel. Camille de Sainte-Croix avait instauré la Compagnie Française du Théâtre Shakespeare en 1909, sous le patronage du président du Conseil, du ministère de l'Instruction publique et du sous-secrétariat aux Beaux-Arts. Cependant, il s'orienta plutôt vers des « spectacles-conférences », destinés à améliorer la connaissance des textes shakespeariens fidèlement traduits. Ce n'était pas l'objectif de Gémier, qui joignait l'esprit collectif à l'esthétique.

Il est évidemment délicat de départager la proportion d'opportunisme, qui jouait sur la corde sensible de l'union en une période d'opposition à l'envahisseur et garantissait un inconditionnel soutien, et celle de la conviction. Gémier, tout au long de sa carrière, a mêlé sa pensée sociale à sa doctrine théâtrale, mais a toujours eu recours à ce qui était susceptible de servir ses desseins. Ainsi, le sentiment patriotique et communautaire né de l'Entente Cordiale lui assurait-il à la fois l'attention bienveillante des autorités – patronage officiel et subvention de la Ville de Paris – et la présentation d'œuvres fédératrices d'une culture partagée par les pays soudés durant le conflit. Le gouvernement espérait même que de la Société naissent des unions commerciales et politiques.

Gémier présenta au Théâtre des Champs-Élysées, le vendredi 17 octobre 1919, le film *L'Héritage de la France*, au profit du Comité Américain pour les Régions dévastées de la France, une co-production issue de la Société Shakespeare. Il prépara également, en compagnie du peintre américain Harry B. Lachmann et du professeur d'art Wythe Williams, un documentaire dans l'Aisne, à Coucy-le-Château, dans les ruines du fort de Malmaison et au Chemin des Dames. Il s'agissait de donner la parole aux habitants touchés par les combats et de dépeindre l'étendue des dégâts, tant matériels qu'humains. Ces premiers travaux communs, même s'ils s'intégraient dans les fondements de l'association, exaltaient l'élan patriotique, l'humanisme, mais peu les visées artistiques.

Point d'orgue de l'institution, les spectacles offerts sous les auspices de la Société Shakespeare dépassèrent les objectifs du rapprochement. La vulgarisation de l'auteur anglais

¹ Édouard Herriot, maire de Lyon, fut nommé président du Comité de direction ; Walter Berry, président de la Chambre de Commerce américaine à Paris, trésorier ; Paul-Boncour y siégea également ; le Président du Conseil Alexandre Ribot faisait partie du Comité d'Honneur, de même que Maurice Donnay, Edmond Rostand, Anatole France ou Henri Bergson.

² *Statuts de la Société Shakespeare*, Paris, BnF, Arsenal, RE 8483.

participait tout d'abord de l'enrichissement culturel car, connu des seuls érudits, il n'avait bénéficié jusqu'alors que de trop rares interprétations. Ensuite, la rénovation scénique attendue prit forme avec l'abolition de la rampe et l'édification d'escaliers, qui étageaient les figurants pour former des tableaux plastiques et qui permirent de rompre la distance séparant ordinairement acteurs et spectateurs. De même, la circulation des comédiens au sein de la salle et la composition de fresques vivantes, animées par une troupe nombreuse, accentuèrent-elles la participation du public à l'action. Théâtre de masse et implication du récepteur devenaient donc les axes esthétiques principaux issus des représentations du *Marchand de Venise* et d'*Antoine et Cléopâtre*³, ainsi que la part accordée au visuel, au sensoriel, à égalité avec le texte.

Temps fort dans la carrière du régisseur, cette métamorphose du plateau et de la conception scénique fut vraisemblablement aussi la révélation majeure de l'association. En outre, deux autres spectacles, *La Mégère apprivoisée* et *Le Songe d'une nuit d'été*, proposèrent une vision plus stylisée, héritée du symbolisme et de la féerie. Spectacles plus intimistes, centrés sur la comédie ou l'onirisme, ils mirent en exergue les qualités d'adaptation à l'atmosphère propre à chaque pièce et renforcèrent la conviction que la présentation plastique importait autant que le message, et même l'éclairait.

Les tarifs pratiqués, très élevés, s'ils s'expliquaient par l'importance des frais de fonctionnement, en regard de la modestie des cotisations, n'en demeuraient pas moins prohibitifs pour une grande partie de la population⁴. En effet, l'association ne vivait que grâce à une modique subvention, aux contributions des adhérents et aux donations ; le faste du *Marchand de Venise* et d'*Antoine et Cléopâtre*, qui avaient nécessité le concours de centaines de figurants et comportaient plusieurs clous scéniques, ne pouvait être compensé que par la vente de billets relativement onéreux :

Si rudimentaire que soit – bien entendu – la notion qu'un demi-lettré puisse, en fin de compte, prendre de Shakespeare, encore ne faudrait-il pas fausser cette notion, pour le plaisir des yeux, en montant ses pièces comme des opéras de Richard Strauss ! Et qu'ont fait jusqu'ici les organisateurs de la propagande ? En un an, nous aurons eu deux spectacles, des festivals pour millionnaires et, par ironie, inaccessibles aux gens modestes (...). Attendons, avec M. Gémier, l'usine idéale où il rêve de jouer des chefs-d'œuvre. Allons, M. Citroën... ? Ce public-là sera moins prévenue, plus réceptif. En Angleterre, le vrai public de Shakespeare, c'est le peuple⁵.

La critique, en effet, regretta l'importance prise par le spectaculaire, qui risquait d'occulter le message. La tradition textocentriste, fortement dominante, s'accommodait difficilement de la réhabilitation de la puissance sensorielle proposée par Gémier, qui désirait ainsi vulgariser les classiques pour le grand public. Le contenu des pièces constituait une offensive contre la dégradation qualitative de la production, due selon les animateurs, à la

³ Les dates des représentations de la Société Shakespeare figurent dans la chronologie, proposée en Annexe.

⁴ Les prix s'échelonnaient de 10 à 100 francs en moyenne. Pour *Le Songe d'une nuit d'été*, à l'Odéon, ils allaient de 2 francs – pour la 3^e galerie – à 1000 francs – pour une loge d'honneur ; le parterre était lui à 20 francs et le fauteuil d'orchestre à 50 francs.

⁵ Jacques-Émile Blanche, « Les spectacles de la Société Shakespeare », in *Mercure de France*, n° 476, 16 avril 1918, p. 622-623.

commercialisation et à l'industrialisation, mais, en l'absence de ceux auxquels le message éducatif s'adressait prioritairement, la démocratisation de la culture ne pouvait s'effectuer, sacrifiée sur l'autel de la rentabilité. Le succès fut au rendez-vous, un succès de scandale et de curiosité suscité par la modernité de l'entreprise, mais mondain plus que populaire, alors que le concept originel reposait sur la communion des diverses franges sociales des nations. L'objectif de l'association était bien d'aboutir au remplacement des conventions éculées, mais à partir d'échanges internationaux, ce qui n'était pas le cas. La réussite personnelle du metteur en scène, qui utilisa au profit de son credo artistique les perspectives de la Société Shakespeare, ne pouvait occulter la faillite éthique. Gémier en avait conscience et tenta à Lyon, Salle Rameau, de toucher des auditoires plus larges :

Ce qui me préoccupe, c'est qu'actuellement, mes spectacles ne sont accessibles qu'aux gens aisés, alors que mon but est de rétablir le théâtre pour tous, le théâtre collectif, des anciennes démocraties, au lieu du théâtre de classe.

Or, le prix des matériaux et des salaires ont doublé et même triplé pendant la guerre, les frais sont de plus en plus considérables et nous sommes condamnés à ne pas baisser les prix de nos places.

Pour parer à cet inconvénient, j'envisage – comme je l'ai fait à Lyon – un abonnement spécial et des réductions spéciales pour les classes laborieuses. C'est ainsi que je suis entré en relations avec des groupements coopératifs et qu'une entente très avantageuse pour eux pourra mettre à leur portée les spectacles sains et utiles dont je veux répandre le goût, pour le plus grand bien de l'Art français et de la santé morale de ce pays⁶.

Le contexte politique favorisait l'union artistique des Alliés, mais le contexte économique, en revanche, pesait très lourdement sur les réalisations. Les projets de tarifs adaptés aux bourses modestes, inscrits dans la démarche du théâtre populaire, ne furent néanmoins pas concrétisés. Plus grave peut-être s'avère le constat de faiblesse des échanges réels entre les pays. L'animateur, dans cette déclaration, souligne lui-même la volonté de rénover la dramaturgie hexagonale, en omettant les statuts internationaux de la Société Shakespeare. Le Comité d'études devait constituer une bibliothèque des Shakespeariennes, organiser conférences et expositions et créer un Cercle Shakespeare, inspiré des grands clubs de Londres et de New York, mais aucun de ces projets ne vit le jour. Cependant, les acteurs et les mises en scène voyagèrent à travers les frontières, puisque le comédien américain James Hackett fut invité venir jouer *Macbeth* et *Othello* à l'Odéon le 24 octobre 1922, tandis que Gémier fut délégué, quelques mois plus tôt, pour assister aux fêtes commémoratives de Stratford-sur-Avon. Il se rendit également aux États-Unis en 1924 pour faire connaître les classiques français, les pièces modernes qui avaient fait sa renommée de comédien et ses présentations de Shakespeare.

Le bilan de l'exercice de la Société Shakespeare est donc mitigé. L'apport esthétique des représentations, l'instauration de nouveaux modes d'expression scénique et la révolution des relations entre plateau et parterre en constituent la réussite la plus significative. Œuvre d'un praticien, non d'une collaboration entre États, elle symbolise aussi la rareté des échanges internationaux. De plus, l'exclusion générée par les prix était l'échec le plus grave imputable

⁶ Firmin Gémier, « L'art et le peuple », 18 janvier 1919, BnF, Arsenal, MC 5335. Gémier, à la fermeture des théâtres parisiens, avait été invité par son ami Herriot, maire de Lyon, à utiliser la Salle Rameau pour une saison de spectacles populaires.

au fondateur. Le point positif à retenir, en revanche, est que la voie de l'avenir théâtral fut tracée, celle de la communion et de l'éducation, prise en charge par les instances officielles au nom d'une mission civique. L'idée d'une alliance artistique était née et Gémier y voyait la possibilité non seulement d'un enrichissement culturel, mais encore de relations interprofessionnelles fécondes pour faire progresser les disciplines.

La Société Shakespeare est moribonde, vive la Société Universelle du Théâtre ! Gémier n'était pas homme à se décourager lorsqu'un projet ne se développait pas selon ses vœux et éprouvait quelques difficultés à consacrer ses efforts à une entreprise qui avait connu un aboutissement. Il voyait déjà plus grand et plus loin, même si les spectacles se poursuivaient. La S.D.N. lui fournit l'occasion d'amplifier le travail initié dès 1916, servi par le courant pacifiste de l'après-guerre et il ne résista pas à la tentation d'étendre les relations professionnels et les fêtes internationales inaugurées sous les auspices du « Grand Will ».

Un théâtre citoyen du monde : la Société Universelle du Théâtre

Convaincu que l'art facilitait l'harmonie des rapports entre les peuples et que la rénovation dramatique viendrait des échanges internationaux, Gémier multiplia les contacts afin de propager l'idée d'une coopération auprès des professionnels comme des gouvernants. En effet, la notion de subvention, de prise en charge officielle, était indissoluble de celle d'un art accessible à tous. En corrélation avec les théories défendues par ses amis Aristide Briand au Quai d'Orsay, Paul-Boncour et Édouard Herriot, l'animateur ambitionnait de rapprocher les pays, de mettre en commun les diverses approches théâtrales et de grouper les diverses corporations au sein d'une société unique.

Dès 1921, alors que la Société Shakespeare existait encore mais dont le rayonnement était trop limité, il instaura des liens avec l'ennemi de la veille, l'Allemagne, afin d'étendre son concept de théâtre populaire⁷. L'Internationale socialiste et syndicaliste et la centralisation de la coopération mondiale à Genève servaient ses projets et s'intégraient parfaitement à sa doctrine de démocratisation du spectacle. En 1922, il entama des tractations avec Max Reinhardt afin de l'inviter à présenter son travail en France et de lui proposer une alliance entre les praticiens⁸. En septembre 1925, il fut convié à Berlin et partit, avec l'accord d'A. Briand et du ministre de l'Instruction publique, afin de recruter outre-Rhin les bonnes volontés utiles à la création d'une œuvre commune.

Le choix de l'Allemagne comme interlocuteur privilégié n'est pas fortuit : certes, il fallait de l'audace pour tenter de collaborer avec ceux qui avaient été combattus quelques années auparavant et les polémiques liées au fantôme de l'expansionnisme germanique ne manquèrent pas. Cependant, l'organisation théâtrale puissante, les fonds versés aux nombreux

⁷ Max Horntdorf, président du Syndicat des artistes dramatiques allemands, écrit à Gémier le 26 janvier 1921, pour l'inviter à exposer, en Allemagne, sa conception du théâtre populaire. Sa réponse, datée du 19 février suivant, contient les germes de la S.U.D.T.

⁸ Gémier convie Reinhardt et Stanislavski non seulement à jouer, mais encore à monter en collaboration de grands spectacles tels que la *Trilogie de Wallenstein* ou *Crime et Châtiment*.

établissements nationaux et municipaux, les avancées techniques et scéniques, soulignées par Gémier, avaient provoqué l'orgueil français. Première nation visitée, elle fut également la première à fonder une Union de la Société Universelle du Théâtre, symbole de la réconciliation, ardemment désirée par les intellectuels, mais aussi de la valeur de l'art comme élément de fraternité et de paix :

Je viens vous demander (...) si nous, les artistes, nous avons fait notre devoir, si les savants, les poètes de chez vous comme de chez nous, ont rempli leur mission, si depuis longtemps nous n'aurions pas dû créer une Internationale du Théâtre qui, jointe aux autres arts plastiques, aurait formé la Fédération internationale de l'art ? Et si les savants organisés internationalement, avaient fondé, eux aussi, leur Fédération mondiale de la science, s'ils s'étaient unis aux poètes, aux artistes du globe, si l'Art et la Science, communiant dans le plus haut idéal, avaient constitué la Confédération universelle de la pensée, souveraine du monde, ces serviteurs de l'esprit n'étaient-ils pas les seuls qualifiés dans l'activité humaine pour tendre au-dessus de la terre l'arc-en-ciel symbolique de la paix universelle ? (...).

L'Art est international par excellence et cependant les dramaturges, les musiciens, les metteurs en scène, les techniciens, les militants du théâtre restent éloignés les uns des autres. Ils n'ont aucune occasion de confronter leurs œuvres, leurs idées (...).

Soyons Grecs. Invitons l'univers à jouir du fruit de nos travaux, imitons ce peuple d'artistes et les artistes de ce peuple si communicatif, essentiellement spirituel, qui a tant fait pour l'Humanité⁹...

Le caractère grandiloquent de ce discours souligne l'aspect philosophique de la démarche de Gémier, pour qui le théâtre fut avant tout un sacerdoce et la communion, un credo. C'est pourquoi il lui semblait indispensable, en tant qu'artiste, de remplir sa mission auprès de ses semblables. Le titre originellement prévu pour cet organisme était « Internationale du Théâtre », mais Robert de Flers avait fait remarquer au concepteur que l'évocation d'un dogme politique était susceptible de diviser, alors qu'il était question d'unir, au-delà des divergences partisans. L'idéal reposait en grande partie sur les avancées acquises par la S.D.N., l'heure était à la concorde et au pacifisme, non plus au protectionnisme frileux. L'art dramatique, ciment de la citoyenneté, religion laïque pour le fondateur du théâtre populaire, était le plus sûr vecteur de rassemblement des habitants de la planète dans une osmose fraternelle.

Londres fut la seconde étape des pérégrinations diplomatiques et propagandistes de Gémier, puis vinrent l'Autriche, la Hongrie, la Belgique, la Pologne, la Tchécoslovaquie et l'Italie, qui votèrent unanimement le principe de création d'Unions nationales de la S.U.D.T. Le fonctionnement était globalement similaire à celui de la Société Shakespeare, chaque adhérent versait une cotisation pour couvrir les frais, mais quinze sections corporatistes formaient l'Union d'un pays. L'un des objectifs majeurs de l'entreprise, en effet, était de favoriser la réflexion mondiale des praticiens et les relations interprofessionnelles, afin de susciter une émulation créatrice et de défendre les intérêts communs. Trois niveaux constituaient donc l'association : un groupement par catégorie des professionnels du spectacle dans chaque État ; une fédération nationale de ces diverses réunions ; enfin, un rassemblement en congrès international et annuel, accueillant les délégués des fédérations. Les activités, continues tout au long de l'année, donnaient lieu à des regroupements à la fois pluridisciplinaires et corporatistes : les Congrès, tenus parallèlement aux Festivals, n'étaient

⁹ F. Gémier, interrogé dans « La réception de M. Firmin Gémier à Berlin », in *Les Relations internationales*, 29 mai 1925. La chronologie, en Annexe, propose les différentes dates des contacts et visites de Gémier dans le cadre de la S.U.D.T.

que la vitrine des travaux menés en profondeur. Les premiers servaient les recherches sur la rénovation de l'art dramatique, l'abandon des formules éculées et les progrès sociaux, tandis que les seconds permettaient de présenter les esthétiques et techniques du monde et de favoriser l'harmonie collective.

Les *Cahiers du Théâtre*, première émanation officielle en mars 1926, détaillaient les progrès de chaque groupe et permettaient également de toucher un public plus large d'amateurs ; trois éditions – française, allemande et anglaise – soulignaient déjà la vocation internationale de l'association. Chaque corporation se réunissait autour de travaux et de recherches, au sein de chaque Union, puis présentait annuellement ses résultats. Ainsi Gaston Baty, secrétaire de la section des metteurs en scène – naturellement présidée par Gémier – entreprit-il rapidement la création d'un dictionnaire définissant la terminologie critique, afin de faciliter les échanges mondiaux. Ce collectif fut d'ailleurs très productif et inaugura brillamment ses assemblées par la fondation du Cartel des Quatre, le 6 juillet 1927. G. Baty, L. Jouvet et G. Pitoëff appartenaient à la section des régisseurs, tandis que Ch. Dullin œuvrait dans celle de l'enseignement. Tous avaient profité des débats menés au sujet des difficultés matérielles rencontrées par les créateurs et décidèrent d'instaurer une association professionnelle basée sur la solidarité qui permettait une politique commune d'abonnements, de publicité et de répertoire, tout en sauvegardant leur liberté et leur originalité. La lutte contre l'envahissement du théâtre commercial, la coordination des tournées à l'étranger et la revendication d'autonomie de la mise en scène s'intégraient parfaitement à la raison d'être de la S.U.D.T. et attestaient l'utilité de l'organisme :

L'objet de notre Société est de créer et d'entretenir entre les auteurs, les compositeurs, les interprètes et les techniciens du théâtre mondial, des liens constants, spirituels et matériels ;
D'encourager et de faire connaître les œuvres et les initiatives propres à élever ou à maintenir le théâtre sur un plan d'art et d'enseignement ;
De travailler à la diffusion et à la protection du goût artistique dans le public ;
De concourir à l'amélioration des règlements actuellement en vigueur dans les différents pays ;
De provoquer des accords universels dans l'ordre artistique aussi bien que dans l'ordre commercial, professionnel et administratif par une coopération internationale fortement organisée¹⁰.

Afin de lutter contre la commercialisation si nuisible à la qualité de la production, les actions par spécialité devaient encourager les créateurs à s'affranchir du joug financier. La section concentra ses efforts sur la défense de la propriété du régisseur, la création d'un dépôt légal sauvegardant son travail, le droit d'auteur sur le livre de régie et le patronage des tournées par la S.U.D.T. Ces programmes, très modernes, pourraient sembler plus économiques qu'esthétiques, mais ils révélèrent la professionnalisation des arts du spectacle et l'autonomie du metteur en scène, qui revendiquait, notamment depuis André Antoine, un rôle égal à celui du dramaturge. Gémier, Edmond Roze, Jouvet, Pitoëff, Dullin et Baty établirent des mesures de défense pour garantir aux régisseurs le bénéfice de leur travail ; ainsi, le copyright de la mise en scène devait être pris après la répétition générale et appartenir définitivement au praticien. Ils apparaissaient alors comme les précurseurs du syndicat des metteurs en scène, fondé grâce

¹⁰ F. Gémier, *Avant-projet pour servir de base à la constitution d'une Société Universelle du Théâtre*, Paris, Imprimerie de la Bourse, novembre 1925, p. 2-3.

au militantisme d'hommes tels qu'André Barsacq, quelques années plus tard. D'autres corporations furent très actives en ce domaine. Celle des « Théâtres populaires et Fêtes publiques » – Romain Rolland en tête, accompagné d'Alfred Fourtier et de Paul Gsell, compagnons d'armes de Gémier – entama immédiatement des démarches auprès de la S.D.N. pour obtenir des crédits et organiser une Fête Internationale à Genève. Elle effectua également des rapports sur le concept de démocratisation dramatique, inspirés des manifestations des Sokols de Tchécoslovaquie comme des fresques théâtrales de M. Reinhardt et de Gémier. Enfin, elle proposa la fondation d'établissements à prix réduits, semblables au *Volkstheater* allemand et au Trocadéro français. Lors du Congrès de 1928, qui s'attacha à la diffusion des chansons, danses et spectacles issus des folklores traditionnels, une Commission Internationale des Arts Populaires fut constituée.

Son héritage est perceptible dans le foisonnement des festivals régionaux ou internationaux, mais aussi dans l'existence de centres culturels provinciaux, accessibles à toutes les bourses, créés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Les principes de subventionnement et de politique théâtrale lui sont également redevables, car la section mena une remarquable propagande auprès des instances gouvernementales afin d'obtenir une prise en charge, au nom de la mission de service public – comme le dira Jean Vilar plus tard – remplie par l'art dramatique.

Dès la fondation, parallèlement aux actions de spécialistes internationaux, les réflexions pluridisciplinaires aboutirent à des réalisations concrètes. Le grand prix dramatique de la S.U.D.T. institué récompensa Jean-Victor Pellerin et Gabriel Marcel¹¹, afin d'encourager la création. La carence déplorée par les metteurs en scène en matière de textes et le recours aux dramaturgies classiques devaient être comblés par l'aide aux jeunes auteurs, comme ce sera le cas après 1945 pour les compagnies. Une exposition sur les décors et costumes de théâtre, préparée par la section française, sous l'impulsion de René Chavance, présenta, lors du Congrès de 1927 à Paris, au foyer du Théâtre des Champs-Élysées, l'évolution des techniques¹², pour souligner la richesse des propositions esthétiques. Un projet de « Maison du Théâtre », présentant un indéniable lien de parenté avec les Maisons de la culture de la seconde moitié du XX^e siècle, émana des Congrès successifs :

Son premier objectif, c'est de rapprocher à l'intérieur de chaque État toutes les corporations du théâtre. Cette tâche, notons-le bien, est essentielle. C'est en l'accomplissant qu'on relèvera l'art dramatique qui traverse une crise grave. Le théâtre ne peut subsister que par une entente de tous les hommes qui y collaborent (...).

On se propose particulièrement dans le prochain Congrès la création d'une Maison du Théâtre dans chaque capitale. Dans cette Maison, tous les professionnels seraient chez eux. Ceux qui viendraient de l'étranger recevraient un accueil fraternel et trouveraient tous les renseignements, tous les concours qui leur seraient utiles pendant leur séjour¹³.

¹¹ Institué le 13 décembre 1926, il ne concernait que les dramaturges français, mais prévoyait de s'étendre à l'ensemble de la production mondiale. J.-V. Pellerin fut récompensé pour *Têtes de rechange* et G. Marcel pour *Un Homme de Dieu*.

¹² Les maquettes d'Émile Bertin, concepteur de la « Fête du Trocadéro » du 11 novembre 1920, les dessins d'Ibels pour les costumes du *Marchand de Venise* et de G. Baty pour le décor du *Simoun* y figuraient ; les collaborateurs de Gémier occupaient donc une place importante dans les œuvres de la S.U.D.T.

¹³ F. Gémier, « Nos buts », in *Les Cahiers du Théâtre*, n° 3, avril 1927, p. 3-4.

Il s'agissait d'y représenter les pièces venues du monde entier, les nouveautés, ainsi que d'y exploiter les autres arts. De nombreux critiques s'y opposaient car ils suspectaient les théoriciens de favoriser l'art étranger au détriment des productions nationales. Néanmoins, Max Reinhardt ou Gémier avaient perçu la crise de qualité traversée dans le monde et espéraient que l'émulation pourrait faciliter l'éclosion d'œuvres majeures. De plus, seules les comédies françaises légères étaient montées à l'étranger, tandis que le public hexagonal ne connaissait le répertoire universel que par les efforts isolés et élitistes de Lugné-Poe, Pitoëff ou Antoine. Il était donc nécessaire de remédier à cette carence culturelle en édifiant des lieux voués à la rencontre des diverses esthétiques et traditions. L'idée d'un espace artistique polyvalent et d'un lieu d'accueil des troupes étrangères, des œuvres picturales, architecturales, sculpturales ou musicales symbolisait la volonté d'union au-delà des frontières géographiques, mais aussi le refus des séparations entre les courants et les arts, dans un esprit de spectacle total hérité de Wagner ou des correspondances baudelairiennes. Un bâtiment, boulevard Raspail, fut commencé en 1930, suite au Congrès de Barcelone l'année précédente, afin de regrouper plusieurs salles, des ateliers et des galeries, sans parvenir à un aboutissement concret¹⁴.

Le Front populaire reprit ce concept de « Maison de la Culture », qui trouva son épanouissement après la Libération, grâce à l'action d'André Malraux. La vocation pluridisciplinaire et multiculturelle de ces établissements n'avait subi aucune modification depuis l'origine et soulignait la nécessité de tels lieux. De même, le projet initial prévoyait l'édification de scènes destinées à voyager au gré des déplacements des festivals :

Il [le Congrès] ferait, pour cela, construire trois théâtres de bois : un studio à 500 places, un théâtre de comédie à 1000 places, un théâtre lyrique à 1800 places.
Et chaque nation aurait, pendant vingt jours, ces trois scènes à sa disposition¹⁵.

La décentralisation, ébauchée par Gémier avec son Théâtre National Ambulant lancé sur les routes en 1911-1912, prenait une ampleur inespérée avec les réalisations de la S.U.D.T. Ces établissements nomades, destinés à accueillir les représentations internationales, rejoignaient à la fois la communion fraternelle souhaitée et la vocation pluridisciplinaire de l'association. Ils évitaient également l'écueil auquel s'était heurté la Société Shakespeare, à savoir l'absence de réelles collaborations entre les pays. L'enracinement dans une seule capitale aurait marqué l'échec du caractère mondial de l'entreprise, c'est pourquoi les villes organisatrices devaient-elles se succéder, afin d'insister sur les échanges plus que sur l'accueil de troupes étrangères.

L'esprit d'élargissement dominait l'entreprise ; l'adhésion des cinéastes et de la T.S.F., en 1928, accentua le désir de former une Confédération des arts. Outre les questions de réglementation internationale de la radiophonie et des films sonores, mises à l'ordre du jour lors du Congrès de Hambourg, en 1930, la S.U.D.T. fut chargée par la Fédération Nationale de

¹⁴ Cette construction est présentée à tort comme une émanation personnelle de Gémier, alors qu'elle constitua le fruit d'une réflexion commune aux sections françaises, d'une part et des groupes étrangers, d'autre part.

¹⁵ *Le Petit Parisien*, 21 septembre 1925.

Radiophonie d'organiser au Studio de la Tour Eiffel un bulletin quotidien du spectacle. Paul Gsell dirigea ces émissions, incluses dans le *Journal parlé* de Georges Delamare et André Delacour, qui diffusaient des soirées artistiques de 20 heures 30 à 22 heures. Des pièces radiophoniques, des conférences et des critiques dramatiques composaient les programmes, de même que l'interprétation d'extraits de rôles célèbres par leurs créateurs¹⁶, jusqu'en 1936. Lors du X^e Congrès, en 1937, la question de la formation du goût du public avec l'aide de la radio continuait d'occuper les débats, mais les diffusions de la S.U.D.T. cessèrent. Les ressources de la modernité avaient donc été utilisées afin de propager la connaissance et le plaisir du théâtre ; en outre, ce vecteur possédait l'indéniable avantage d'être relativement accessible à une frange du public plus large et de conquérir des auditeurs qui ne se rendaient pas au sein des établissements de spectacle.

Ces colloques de spécialistes permirent de faire progresser l'uniformisation des droits au sein des différentes corporations et inaugurèrent les réformes qui devaient modifier la culture, comme la propriété du metteur en scène, la transformation de l'enseignement dans les Conservatoires ou les droits d'auteur sur les maquettes de décors et costumes. Le besoin de tels règlements se renforça par la suite et les associations de techniciens n'ont cessé de se créer, tant en France que dans le cadre de coordinations mondiales¹⁷.

Toutefois, le spectacle vivant nécessite un public, une interprétation, sous peine d'être figé et de renier son essence, aussi les Congrès furent-ils accompagnés de festivals annuels. L'idée de confronter les pièces, les acteurs, les régies et les textes séduisait des pays tels que l'Amérique ou le Japon¹⁸ et réunit de nombreuses nations à Paris, pour la première édition, en 1927. Les théâtres des Champs-Élysées, prêtés pour la circonstance, accueillirent un programme diversifié, réalisé en version originale. La difficulté de la compréhension d'une langue étrangère devait être effacée par la puissance spectaculaire, universelle quant à elle. Gémier, partisan d'un théâtre scénographique, promoteur de l'égalité du langage scénique et du langage dramatique, faisait confiance aux facultés d'évocation visuelles et sensorielles.

Les *Venturers* de Londres présentèrent une adaptation anglaise des *Ratés*, d'Henri-René Lenormand et l'Odéon, sous la direction de Gémier, une traduction française d'une œuvre japonaise, *Shuzenji Monogatori*, dans les traditions nippones¹⁹. Le débat sur la teneur du répertoire n'était pas récent et si Gémier prônait l'éducation par les chefs-d'œuvre internationaux, d'autres optaient pour le recours aux goûts les plus courants ; l'opinion sur le

¹⁶ Arquillière, Dullin, Juvet, Pitoëff, A. Tarride et H. Signoret exécutèrent ainsi quelques scènes des pièces qui les avaient rendus célèbres, comme *Les Deux Gosses* de Decourcelle, *Chacun sa vérité* de Pirandello ou *Knock* de J. Romains.

¹⁷ L'Association Internationale des Techniciens du Théâtre, fondée par Jean Mourier en 1957, réunissait tous les métiers techniques du spectacle ; l'Association Internationale de la Critique avait été créée l'année précédente par Robert Kempf.

¹⁸ L'Amérique contacta Gémier pour déclarer l'intérêt qu'elle portait à ses efforts et demander l'interprétation de spectacles classiques dans ses grands établissements d'enseignement et ses centres culturels. « Son Excellence l'Ambassadeur du Japon » proposa un échange de troupes dramatiques, selon P. Gsell, « Perspectives », in *Cahiers du Théâtre*, n° 1, mars 1926, p. 24.

¹⁹ Cette pièce de Kido Okamoto, traduite par Kuni Matsuo et Steinilber Oberlin, fut composée sous le titre du *Masque*, par Albert Keim et Albert Maybon ; la musique fut tirée par Mauprey et Cadou des thèmes japonais de Hiraoka et les décors de Bertin, réalisés d'après les maquettes de Foujita.

type de spectacle et la compréhension du message se trouvait ainsi ravivée par les réalisations de la S.U.D.T. L'année suivante, le Cycle Mozart proposa cinq opéras, dont deux en français, montés par Gémier, deux en italien et un en allemand, mis en scène par Max Reinhardt. La collaboration d'artistes venus de plusieurs pays pour les décors ou la musique renforçait l'esprit d'union prôné dans les statuts, mais l'obstacle de la langue et la polémique au sujet de la représentation d'ouvrages étrangers perturbait encore les tentatives de l'association. Lors du Festival, Gémier fit les frais de violentes critiques en recevant le Théâtre Académique Juif de Moscou, dirigé par Alexis Granovsky. Les méfiances à l'égard des mouvements soviétiques étaient fortes et on vit – à tort – dans l'admiration de l'animateur pour les établissements dramatiques russes une trahison envers les artistes français, ce qui l'obligea à se justifier :

Il ne s'agit pas de favoriser à Paris la production étrangère, au détriment de l'art français ; bien moins encore de patronner l'introduction d'ouvrages étrangers d'un niveau inférieur, comme malheureusement certaines scènes parisiennes en représentent actuellement.

Nous voulons au contraire donner à la France et à tous les peuples l'occasion de connaître ce qu'il y a de meilleur dans leurs conceptions de l'art du théâtre. Nous rappelons (...) que les ballets russes dont l'influence a été si grande n'ont pourtant été connus en France qu'une vingtaine d'années après leur création²⁰.

La vulgarisation des pièces comme des esthétiques de représentation visait à informer à la fois le public et les professionnels, pour promouvoir l'art dramatique et tenter de le vivifier. National par ses racines, il ne pouvait être qu'universel dans son épanouissement, ce qui rendait les échanges indispensables aux yeux des animateurs. Ce fut d'ailleurs également la priorité du Théâtre des Nations et notamment de Jean-Louis Barrault, qui opta en 1972 pour une formule itinérante proche des Festivals de la S.U.D.T., accueillis chaque année dans une ville différente²¹. Antonin Artaud, qui eut la révélation du spectacle auquel il aspirait en découvrant le théâtre balinais lors de l'Exposition coloniale de Vincennes, couplée en 1931 avec le VI^e Congrès, illustre parfaitement les répercussions de ce type de manifestation tant sur les spectateurs que sur les praticiens. Pour les premiers, les horizons culturels sont élargis, tandis que pour les seconds, la créativité est stimulée par émulation.

En théorie, les répercussions concrètes étaient donc riches, mais elles furent limitées par un point capital : les tarifs, bien trop élevés pour permettre l'accès aux franges les plus défavorisées²², ainsi que la langue étrangère, indéniable frein pour les auditeurs dénués d'éducation artistique. Une défaillance majeure quant à l'élargissement du public et à la démocratisation du spectacle se révélait alors, répétant l'erreur commise dans le cadre de la Société Shakespeare. Certes, les frais de fonctionnement des prestigieux festivals ne pouvaient être compensés par les faibles cotisations mensuelles des adhérents et Gémier engloutit personnellement une fortune dans cette aventure, sans parvenir à réduire les prix des billets. La critique se fit fort de souligner le caractère élitiste des représentations et le manque de

²⁰ F. Gémier, lettre officielle émanant de la S.U.D.T., datée du 12 octobre 1926, à Paris. BnF, Arsenal, R 135 555.

²¹ Pour connaître les dates et lieux des Festivals, se reporter à notre Annexe.

²² Les tarifs s'échelonnaient de 12 à 15 francs. *Comœdia* décida d'ouvrir, en octobre 1927, une souscription destinée à rembourser les sommes engagées par le créateur et assurer le fonctionnement. Gémier, en effet, avait eu recours à ses propres fonds, 300 000 francs, pour les frais de réception, les travaux et les recherches des premières manifestations.

considération pour les masses de spectateurs, mais cela révélait qu'aucune réalisation de grande ampleur ne pouvait se produire sans l'aide de l'État. Les pouvoirs publics, présents lors de chaque manifestation et réception officielles, n'avaient pas accordé de subvention et en 1931, aucun festival n'eut lieu, en raison de difficultés financières. Il était donc urgent d'obtenir, de tous les pays participants, la décision d'une véritable politique culturelle :

Pour la première fois, plusieurs peuples sont conviés à se rapprocher fraternellement sur le terrain pacifique d'un art dont la magie fait communier les hommes dans les émotions profondes et souvent généreuses.

Le Gouvernement français qu'inspire un idéal si noble s'est intéressé avec une bienveillance infiniment précieuse à ces manifestations artistiques dont il a mesuré aussitôt la haute portée sociale²³.

La « bienveillance », le patronage amical ne pouvaient suppléer le financement effectif des réalisations de la S.U.D.T. L'avenir, en effet, semblait être favorable à la paix et au développement culturel et les instances officielles commençaient à percevoir que le théâtre était un merveilleux instrument pour consolider l'union citoyenne et mondiale. Les relations culturelles internationales bénéficiaient du soutien moral de l'État – à défaut alors du soutien économique – car l'art promettait d'exprimer le dynamisme et la créativité du pays, comme il influait sur son image de marque à l'étranger. De plus, puisque le théâtre alimentait une activité importante et groupait des milliers de salariés, la politique se devait de se préoccuper de ce secteur et de contribuer au développement intellectuel des masses, en implantant des loisirs éducatifs. Les difficultés rencontrées par les échanges mondiaux prouvaient que l'aide économique des gouvernements était primordiale et que l'ère de l'initiative privée se terminait, avec la volonté d'élargir le théâtre à l'échelle d'un peuple ou de la planète.

Néanmoins, la dernière édition se déroula, par ironie du sort, à Stratford-sur-Avon, mythique lieu théâtral, en 1938. Shakespeare, qui avait été le pilier du premier effort de regroupement international lancé par Gémier, offrait son berceau pour linceul. En dépit du décès du fondateur, remplacé par Jules Romains en 1934, les manifestations s'étaient poursuivies, mais il devait appartenir à d'autres le soin de pérenniser les outils légués.

À l'heure des bilans, le premier élément à retenir est que les deux institutions internationales lancées par Gémier ont ouvert la voie aux successeurs et fixé des objectifs quant à l'avenir du spectacle. La Société Shakespeare, tout d'abord, permit d'initier une rénovation scénique en s'inspirant du tréteau élisabéthain et en puisant dans les chefs-d'œuvre du passé le répertoire qualitatif et accessible à tous qui devait servir de matrice au théâtre populaire. La S.U.D.T., quant à elle, s'intéressa davantage aux professionnels et aux avancées sociales des hommes du spectacle, même si l'espoir sous-jacent était celui d'une émulation sur le plan de la création. La première eut un rayonnement géographique et une durée de vie limités ; elle naquit dans l'atmosphère d'entraide alliée durant la Première Guerre mondiale. La seconde entreprit la conquête dramatique de la planète, se développa sous l'égide de la S.D.N. et résista jusqu'en 1938. Leurs principaux points communs sont l'attention portée à la communion, à la

²³ F. Gémier, allocution de présentation du spectacle inaugural du Festival, *Premier Congrès International du Théâtre et Premier Festival International d'Art Dramatique et Lyrique*, Paris, Imprimerie Centrale de la Bourse, Les Cahiers du Théâtre, 1927, p. 71-72.

fraternité humaine et à l'éducation culturelle, mais aussi, plus négativement, la négligence envers la réception. En effet, les tarifs élevés et le luxe de prestigieuses représentations, ainsi que l'obstacle de la langue étrangère, éloignaient le public qui était pourtant au cœur des concepts fondateurs.

Union internationale des métiers du spectacles, certes, mais non des spectateurs du monde entier, les bénéfices de ces deux organismes valent surtout pour les techniciens et c'est d'ailleurs pour cette raison que l'Institut International du Théâtre, le Théâtre des Nations et celui de l'Europe ont repris le flambeau allumé par Gémier, grâce aux efforts de l'U.N.E.S.C.O. Pionnier des échanges et collaborations entre les pays, son action fut approfondie par ses héritiers, mais il demeurera le créateur d'entreprises concrètes, même si elles furent imparfaites. Muni d'un soutien officiel plus conséquent, peut-être serait-il parvenu à remédier aux défaillances, mais les États, s'ils commençaient à percevoir toute l'importance de l'art quant à l'impact sur les habitants et à l'union qu'il pouvait générer, n'étaient pas encore prêts à s'impliquer au-delà de la caution morale, pour lancer une véritable politique culturelle, comme ce fut le cas après 1945. Cependant, les regroupements corporatistes et autres syndicats de la seconde moitié du XX^e siècle, les festivals dramatiques internationaux, les mises en scène shakespeariennes mondiales sont redevables à celui que l'on prenait régulièrement pour un utopiste, mais qui – et c'est ce qui constitua indéniablement sa plus grande force – savait passer des doux rêves à la réalité.

Annexe

Chronologie

1916 : Gémier dépose les Statuts de la Société Shakespeare.

23 avril 1917 : inauguration de la Société Shakespeare avec *Le Marchand de Venise*, au Théâtre Antoine.

27 février 1918 : présentation d'*Antoine et Cléopâtre*, second spectacle de la Société Shakespeare (Théâtre Antoine).

Avril 1918 : présentation de *la Mégère apprivoisée*, troisième spectacle de la Société Shakespeare, à Lyon, Salle Rameau.

17 octobre 1919 : projection du film *L'Héritage de la France*, au Théâtre des Champs-Élysées, au profit du Comité Américain pour les Régions dévastées de la France, dans le cadre de la Société Shakespeare.

Janvier-février 1921 : Gémier entretient des relations avec les artistes allemands, au sujet d'un regroupement international.

23 avril 1922 : Gémier et Charles Du Bos, secrétaire du Comité de la Société Shakespeare, sont invités aux fêtes commémoratives de Stratford-sur-Avon.

28 avril 1922 : soirée de gala à l'Odéon, au bénéfice de l'Hôpital des Enfants Malades, avec *Le Songe d'une nuit d'été*, quatrième spectacle de la Société Shakespeare.

Septembre 1922 : Gémier noue un contact avec Max Reinhardt et forme des projets de collaboration, ainsi qu'avec Stanislavski.

24 octobre 1922 : l'acteur américain James Hackett joue Shakespeare à l'Odéon, dans le cadre des échanges internationaux de la Société Shakespeare. Gémier se rend ensuite aux États-Unis pour y faire connaître les classiques français, les pièces modernes de son répertoire et les mises en scène nationales de Shakespeare.

Septembre 1925 : voyage à Berlin et constitution de l'Union allemande de la S.U.D.T.

Novembre 1925 : rédaction de l'Avant-projet de la S.U.D.T.

Décembre 1925 : voyage à Londres et fondation de la première section de l'Union nationale anglaise. Le 10 décembre, Gémier effectue un voyage en Orient-Express jusqu'à Vienne et Budapest, en compagnie de Max Reinhardt ; création de l'Union nationale autrichienne et hongroise.

20 janvier 1926 : constitution de l'Union française de la S.U.D.T.

11 février 1926 : création de quinze sections regroupant les artistes par corporations, au sein de l'Union française.

18 mars 1926 : lettre de l'auteur américain Channing Pollock à Gémier, afin d'exprimer l'intérêt porté aux échanges dramatiques internationaux.

Mars 1926 : élection des quinze bureaux de l'Union française ; naissance des Cahiers du Théâtre, organe officiel de la S.U.D.T.

Juin 1926 : conférence de Gémier à Bruxelles et fondation de l'Union nationale belge.

Juillet 1926 : voyage à Varsovie et constitution de l'Union nationale polonaise.

Août 1926 : voyage à Prague et création de l'Union nationale tchécoslovaque.

19 novembre 1926 : Gémier dépose les Statuts de l'Union française de la S.U.D.T.

13 décembre 1926 : institution d'un grand prix dramatique décerné par l'Union française de la S.U.D.T.

Avril 1927 : voyage à Rome et Milan ; constitution de l'Union nationale italienne.

10-27 juin 1927 : premier Festival International d'Art Dramatique et Lyrique à Paris ; le Théâtre Royal de Copenhague, le Théâtre Impérial de Petrograd, le Théâtre Populaire Flamand, les Venturers de Londres et le Gala de danse espagnole orchestré par la Argentina sont au programme. Du 20 au 27 juin : premier Congrès International du Théâtre.

6 juillet 1927 : fondation du Cartel des Quatre, entre Dullin, Jouvet, Baty et Pitoëff, tous membres de l'Union française de la S.U.D.T.

1928 : création d'une Commission Internationale des Arts Populaires ; début des émissions radiophoniques de la S.U.D.T., sous la direction de P. Gsell.

Mai 1928 : Cycle Mozart organisé par la S.U.D.T.

11 juin-1^{er} juillet 1928 : II^e Festival International et II^e Congrès, à Paris. Gémier met en scène Johnny mène la danse, opérette-jazz viennoise ; le Théâtre Académique Juif de Moscou, la troupe anglais de Léon Lion, la troupe allemande d'E. Robert, l'acteur hollandais L. de Vriès et le Théâtre Vakhtangov de Moscou participent aux manifestations.

23-29 juin 1929 : III^e Festival à Barcelone et Exposition internationale du Théâtre. Le Gran Teatro del Liceo accueille plusieurs pièces espagnoles ; l'acteur catalan Enrique Borrás, les chanteurs Pablo Gorgé et Francisco Godayal, les ballerines du Teatro-Comico et la Compañya Belluguet donnent différents spectacles.

12-21 juin 1930 : IV^e Festival à Hambourg. Le Hamburger Stadttheater et le Deutsches Spielhaus d'Hambourg abritent le Gala Tairöff, le Gala de la Comédie-Française, ainsi que les œuvres de Schiller, Wagner, Verdi et Hofmannsthal.

1931 : V^e Congrès à Paris et Exposition coloniale de Vincennes ; pas de festival en raison de difficultés financières.

1932 : Festival à Rome ; Gémier est absent. La Corporation italienne du spectacle invite le dramaturge Mattéi Roussou.

10-17 juin 1933 : Festival à Zurich. Gémier meurt à la fin de l'année.

1934 : Festival à Moscou. Jules Romains prend la présidence de la S.U.D.T.

1936 : la Comédie-Française est invitée à Vienne dans le cadre de la S.U.D.T.

5-10 juin 1937 : X^e Congrès à Paris.

1938 : représentations à Stratford-sur-Avon et à Londres, qui entérinent la fin de la S.U.D.T.