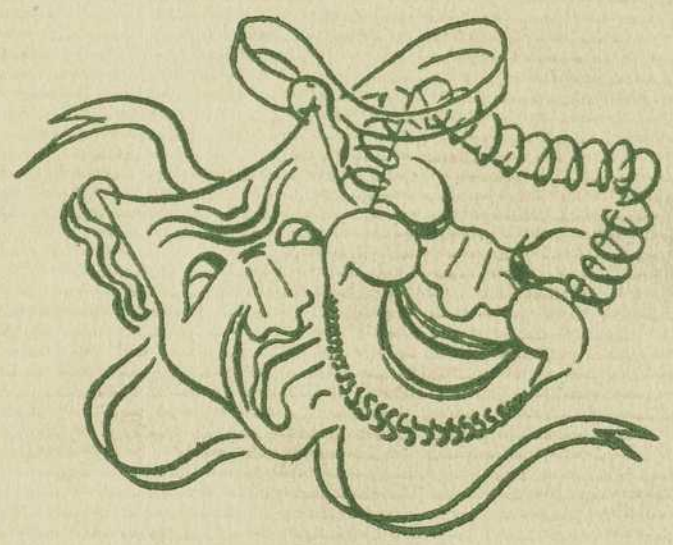


13-2-41

B.S.S.

LES CAHIERS DES COMPAGNONS



BULLETIN D'ART DRAMATIQUE

Volume II - Numéros 5-6

Octobre - Décembre 1946

B.2.2.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT



PHYSICS DEPARTMENT

CHICAGO, ILLINOIS

LES CAHIERS DES COMPAGNONS

VOTRE BONNE VOLONTÉ

Cette double livraison termine la seconde série des Cahiers. Malgré une périodicité cahoteuse que voudra bien nous pardonner la sympathie de nos amis, les Cahiers ont apporté en 1946 les six parutions attendues du lecteur.

Nos amis n'ignorent pas les exigences d'une telle tâche pour les Compagnons qui doivent soutenir la qualité de leur saison dramatique en plus de livrer au public ce message d'esthétique et de technique du théâtre. Leur encouragement nous a donné, depuis deux ans, l'enthousiasme pour assurer aux Cahiers une tenue et un ton de belle venue.

C'est un témoignage que nous devons leur rendre, parce que leur bonne volonté est proche de notre cœur.

La Rédaction.

L'ENVERS DU DÉCOR

par

JEAN DELAGE

« Je me rends avec plaisir à la suggestion que des amis m'ont faite de publier, dans le programme, la liste des Compagnons actuels... Puisque l'occasion m'en est fournie, je veux leur dire mon amitié et l'espèce d'émotion que j'éprouve souvent à voir leur patiente fidélité à un idéal esthétique et spirituel qui entraîne avec lui une somme considérable de petits et de grands renoncements... »

(Le Directeur des Compagnons)

Je crois que ce n'est pas manquer de discrétion que de révéler à tous ceux que l'œuvre unique des Compagnons intéresse l'atmosphère de camaraderie et de franche hospitalité qui règne à l'envers du décor. Il est plus facile pour les comédiens que pour toute autre association de tomber dans un certain snobisme de classe, excluant le naturel et faisant place à l'artificiel. C'est le cabotinage. Mais si je mentionne cet état d'esprit trop commun chez ceux de la profession théâtrale (car, c'en est devenu que, quoi qu'en pensent certains esprits à retardement), c'est pour signaler son absence chez les Compagnons.

Je ne connais rien de plus exaltant que les quelques minutes qui précèdent la levée du rideau ; sur le plateau, qu'un silence religieux envahira bientôt, règne une activité fébrile : c'est Sylvette qui retouche une dernière fois une mèche rebelle, c'est Straforel qui, bombant le torse, ajoute un dernier détail à son personnage machiavélique, c'est Bergamin dont le chapeau persiste à vouloir tomber à la première virevolte, c'est Pasquinot dont l'énorme abdomen incline la silhouette trop à droite ou trop à gauche, c'est Percinet qui d'une voix à peine retenue murmure à sa voisine le premier ou le dernier vers de sa première réplique.

Avec un peu de patience et en cherchant quelque temps, vous pourrez trouver dans quelque coin, sous une perruque ou un accessoire, le texte de la pièce qu'on joue ; on l'a feuilleté souvent pendant les répétitions, mais maintenant il gît là, sans vie, parce que sur la scène vivent les personnages dont il n'est plus qu'une abstraction desséchée et amorphe. Vibrant sous les feux de la rampe, des comédiens jeunes et pleins d'ardeur animent un texte auquel ils ne pensent plus parce qu'ils en ont fait leur substance, parce qu'ils en sont si complètement partie qu'ils l'ont oublié comme tel pour créer l'illusion dramatique.

A la tombée du rideau, ils redeviennent eux-mêmes : Georges Groulx allume une cigarette et vous raconte sa dernière bonne blague, à moins qu'il ne vous parle avec amour de la dernière pièce de Giraudoux qu'il a dénichée ou de son admiration pour Anouilh ; voici Thérèse Cadorette qui glisse, silencieuse, parmi les décors, mais dont l'œil brille intensément, car parmi ces décors, au milieu de ces costumes, dans l'ombre de l'arrière-scène, elle retrouve les mille et un détails de cet art qu'elle aime par-dessus tout ; et Bertrand Gagnon suit d'un regard amusé les cabrioles de Jean Coutu ; si vous cherchez Jean Choquet quelque part, vous ne le trouverez pas : il est partout ; il s'arrêtera un instant pour vous serrer la main et repartira aussitôt pour vérifier son éclairage, mettre au point le décor et se multiplier pour veiller au parfait mécanisme et au déroulement synchrone du spectacle. Mêlé aux comédiens qu'il dirige et qu'il aime vous trouverez le Père : il est l'âme des Compagnons et quelques minutes de conversation avec lui vous permettront de comprendre pourquoi : chez lui, comme chez tous les Compagnons, vous sentirez cet amour du théâtre, de l'ouvrage bien fait et du divertissement sain.

Les minutes passeront trop vite dans les coulisses ; et si pour un instant vous perdez l'illusion de la vie fictive qu'ils ont créée dans la salle, vous trouverez par contre une réception chaleureuse et fraternelle ; un instant, ce sera Figaro, Scapin, lady Hurf, et l'instant suivant Thérèse Cadorette, Jean Coutu, Georges Groulx et devant vos yeux troublés, les héros fictifs et les gais Compagnons s'amuseront à vous confondre : Choquet, René David, Bertrand Gagnon, Guy Prévost, Lucille Cousineau, Hélène Loïselle disparaîtront derrière un décor d'où sortiront d'autres personnages aux dimensions différentes et toute votre optique sera mise en défaut : Antigone, Léocadia, Sganarelle, Juliette, Peterbono, des princes, des princesses, des voleurs, des amants, des valets... Qui est qui... ? Une chose sera certaine : ils auront tous le sourire, ce sont tous de charmants Compagnons !

(*Le Carabin*, 30-10-46.)

Une troisième troupe

Un projet :

C'est la pire des cruautés que de créer, chez l'homme, des désirs que l'on ne peut contenter. Je ne veux pas dire que les efforts soutenus de nos deux troupes régulières ne répondent pas du tout au besoin de théâtre que l'on a imposé à un vaste public montréalais. Ce qu'elles accomplissent est énorme, et la présente saison nous promet des échappées délicieuses.

Mais peut-on reprocher au patient que l'on a habitué à la morphine de réclamer la dose plus forte ? Le public montréalais, lent à demander au théâtre son rêve, se montre maintenant d'une rassurante insatiabilité. Il me semble qu'il serait temps de lui faire confiance en le dotant d'une troisième troupe.

On m'objectera sûrement que le théâtre a déjà bien assez de peine à vivre, sans qu'il soit besoin d'encombrer la profession. Que l'on se rassure pourtant : le problème financier ne m'est pas étranger, et je ne crois pas que le comédien, parce qu'il dispense l'illusion, doive s'en nourir exclusivement.

Mais il me semble qu'une troisième troupe pourrait trouver audience auprès du public sans nuire aux deux autres ; et cela en se taillant au répertoire dramatique un domaine bien particulier, en se spécialisant — qu'on me pardonne le mot — dans le théâtre classique. Elle comblerait ainsi en son temps un vide dont personne n'est en réalité blâmable.

Cette troupe, en plus de se confiner dans un genre, aurait surtout cette particularité de s'appuyer en grande partie sur la jeunesse. Puisqu'un retour aux sources classiques constitue en effet une initiation au théâtre, c'est aux jeunes qu'elle devrait s'adresser surtout, et sur eux qu'elle devrait compter. Elle compléterait en somme l'œuvre du collège.

D'un caractère nettement éducatif — au sens le moins rebutant du mot — elle établirait son répertoire sur le programme d'études des collèges. Après entente avec les autorités concernées, on pourrait même décider des représentations obligatoires pour les élèves : magnifiques illustrations de l'exposé forcément didactique fourni par le professeur. Et c'est ainsi qu'il serait donné aux jeunes d'étudier Racine, ou Corneille, et de le voir à la scène dans la même semaine !

Et puis ces mêmes auteurs pourraient prendre l'affiche à l'intention du grand public. Aucun amateur vrai ne voudrait rater une telle occasion de retracer les antécédents d'Anouilh et de Puget. Et il se trouverait bien quelques bons vieux professionnels en mal de s'attendrir sur leurs « pièces de collège »...

Et puis notre troupe — faisons-la nôtre, puisque nous avons déjà appris à l'aimer —, notre troupe s'engage dans la grande aventure de la tournée. En raison de quoi il faudrait absolument viser à une mise en scène des plus simplifiées, qui contenterait l'art tout en convenant à toutes les salles possibles. Et tous les collèges de province, et tous les centres seraient visités. Mahomet est allé à la montagne, le théâtre irait au public !

Il serait peut-être opportun aussi — mais ici nous entrons dans le domaine de la fantaisie pure ! — que le gouvernement provincial gratifie cette troupe d'un octroi semblable à celui qu'il accorde aux maisons d'éducation, puisqu'en somme elle ne ferait que compléter leur œuvre. Mais il est toujours risqué d'attendre les gouvernements pour faire quelque chose. Mieux vaut provoquer l'étatisation.

Qui veut donc prouver que ce projet n'a rien de chimérique ? A qui tente l'aventure ? Faudrait tout de même que ce soit pour l'an prochain...

Noël PÉRUSSE

« Les Monstres sacrés¹ »

par

JEAN LOUIS ROUX

Je ne sais, si avant de commencer, je dois m'excuser de ma jeunesse : je ne le crois pas. Car elle se trouve justifiée du fait que la plus grande partie de mon auditoire est composée de gens de mon âge, et que l'autre partie est composée de gens dont le caractère n'a pas vieilli au même rythme que le physique ou en tout cas, de gens qui sont très sympathiques aux jeunes. Mais telle n'est pas la vraie raison qui justifie ma présence ici, car un jeune ne serait pas plus autorisé à dire des bêtises devant d'autres jeunes. Si je me suis décidé à venir vous causer pendant quelques minutes ce soir, c'est que je trouve que ce qu'on gagne en maturité d'esprit, on le perd souvent en spontanéité. En vieillissant, le prix d'avoir une pensée plus forte, et hélas ! plus pratique, c'est d'avoir une pensée entachée de préjugés sociaux. On n'ose plus dire à quarante ans ce qu'à vingt ans, on tenait pour une vérité fondamentale parce que la situation qu'on a, la position que l'on occupe dans tel milieu, les relations que l'on cultive avec tel puissant pourraient en souffrir. C'est alors que les distinctions, les nuances, les demi-teintes interviennent, et les « oui » et les « non » de sa jeunesse deviennent des versions affadies dont personne ne peut plus se formaliser. Vous me direz que justement la vie est faite de compromis, mais je vous répondrai que je ne suis pas encore à l'âge de m'en apercevoir. Pour le moment, je me vante de faire encore partie de cette faction sans pitié dont parlait le bonhomme La Fontaine. Je ne vous présenterai donc pas ce soir, une pensée qui aura profité de beaucoup d'expérience, mais en revanche, elle ne sera pas édulcorée par les désillusions et les déboires que j'aurais essuyés si je vous parlais du même sujet dans vingt ans.

Ceci dit, je m'aperçois que bien que m'étant défendu de me justifier dans la première phrase de cette causerie, je n'ai pas fait autre chose depuis le début : ce qui prouve qu'on ne fait pas toujours ce que l'on a décidé. Excusez-moi : je viens justement d'émettre une pensée beaucoup trop mûre pour mon âge. Il s'en trouvera peut-être pour dire que c'est l'indice du génie !

Je n'entrerai pas de plein-pied dans mon sujet avant de vous expliquer de quoi il s'agit, car je me suis laissé dire que plusieurs étaient demeurés perplexes devant les *Monstres Sacrés*, se demandant ce que les mots énigmatiques pouvaient cacher de plat et d'ennuyeux derrière leur façade redondante. Je serai franc avec vous : lorsqu'on m'a demandé de donner un titre à ma causerie, je ne savais pas du tout, oh ! mais pas du tout, — de quoi je pourrais bien vous entretenir. J'indiquai donc un titre qui ne m'engageait à rien et qui pourrait couvrir à peu près tous les sujets possibles et imaginables. Aussi lorsque l'on me demande de quel sous-titre j'allais accompagner ce rébut, je m'empressai de dire que je

¹ Conférence présentée chez les Sagittaires, en mars 1946.

voulais absolument garder le mystère de mon sujet. Peut-être ai-je bien fait, car cela en aurait sûrement effrayé plusieurs. En effet, je m'avisai plus tard, ou peut-être avais-je déjà fait la relation malgré moi dès le moment où je donnai ce titre quasi-mythologique — je m'avisai, dis-je, que Jean Cocteau avait écrit une pièce intitulée *Les monstres sacrés*, pièce qui décrit la vie des comédiens et surtout leurs intrigues, dans ce style boulevardier renouvelé dont Cocteau a le secret. « Pourquoi, me suis-je dit, n'entretiendrais-je pas mon auditoire, du comédien ? De la vie du comédien, de l'âme du comédien et du drame qui s'y déroule continuellement ? » J'aurais pu mettre dès lors en sous-titre, ces mots beaucoup plus clairs que les autres : *Quelques aspects de l'âme du comédien*. Je vous ai dit tout à l'heure que je me félicitais de n'en avoir rien fait, car il se serait trouvé de bonnes âmes que ce titre aurait effrayées. Le mot *effrayées* est mal choisi : je ne veux faire aucunement allusion au scandale des faibles. Depuis quelques années, notre société montréalaise ne se réclame plus de Bossuet pour condamner les comédiens. Mais notre société montréalaise, à l'exemple des vieilles sociétés européennes, est profondément capitaliste : elle fonctionne sur le principe des trusts. — Ne craignez rien : je ne suis pas venu faire de politique ici. — Je veux tout simplement indiquer qu'en plus des trusts commerciaux de toutes sortes, et pour les contrebalancer normalement, nous avons les unions ouvrières. — Ne craignez rien : je ne vous parlerai pas non plus de socialisme. — A côté de ces unions ouvrières, suivant en cela une tradition qui remonte à Beaumarchais, — nous avons les unions artistiques. Elles ont pour but de protéger les artistes contre l'exploitation de certains grands forbans. Bravo. Malheureusement elles ont aussi la prétention d'avoir le monopole de l'art. Se mêler de vouloir faire de l'art en dehors des unions, c'est presque vouloir réparer un moteur sans rien connaître à la mécanique. Aussi je suis sûr qu'on me reprochera ce soir de parler du comédien sans en rien connaître, parce que je ne fais pas partie de certain groupement où tous ceux qui veulent se faire encenser doivent s'inscrire. Dieu me garde de parler contre ces pauvres artistes de la radio qui sont tenus, pour gagner leur vie, à débiter, toute la journée durant, des textes insipides devant un petit appareil mécanique aussi dépourvu de réactions que peut l'être un appareil mécanique. Je sais trop quelle grise vie ils mènent dans ces milieux dissolvants pour aller augmenter leurs soucis de reproches dont ils n'entendront même pas parler, ou qui en tout cas, ne sauraient les influencer. Ce n'est pas contre eux que j'en ai ; c'est contre ceux qui, au moyen d'un journal de dernier ordre, entretiennent chez eux le culte d'une radio mal comprise, — il fallait entendre l'an dernier une émission réalisée en France par Pierre Shæffer pour voir un peu ce que pouvait donner l'exploitation de tous les moyens techniques de la radio, — contre ceux qui nourrissent chez eux l'esprit de cabotinage et d'intrigues qui ne demande qu'un peu d'engrais pour pousser dans un terrain déjà si propice ; j'en ai contre ceux qui propagent la confusion entre interprète de la radio et interprète de la scène. La radio a pris une telle importance chez-nous — l'importance qu'a pris le cinéma ailleurs — que lorsqu'on parle de comédien à la plupart des gens, — et je suis sûr qu'il s'en trouve ici dans cette salle, qui ferait cette erreur —, la première image qui leur vienne à l'esprit, c'est celle d'un

monsieur ou d'une dame qui lit un texte devant un micro. Comprenez-vous qu'il y a toute la différence du monde entre lire un texte devant un micro et jouer un personnage sur la scène. Non pas, comme diraient certains parce que sur la scène, les tons sont plus faux, et qu'au micro, n'ayant que la voix pour faire valoir son texte, on soit obligé d'avoir des tons justes et précis, non. La différence entre les tons, c'est qu'au micro ils sont superficiels, et qu'à la scène, ils doivent être profonds. Mais la différence essentielle est qu'à la scène, il y a contact direct entre l'acteur et le spectateur, tandis qu'au micro, le contact est coupé, anéanti, inexistant. On m'objectera qu'on fait des émissions radiophoniques devant des auditoires ? Laissez-moi rire : j'ai déjà vu deux malheureux interprètes debout l'un en face de l'autre, avec entre eux deux cette tige à protubérance supérieure qu'est le micro, qui s'époumonnaient pour pouvoir couvrir la voix collective des auditeurs complètement désintéressés de ce qui se disait sur la scène. Et je les comprends les pauvres : même avec le décor sonore le mieux construit, on ne créera jamais l'illusion qu'un vrai décor apporte au spectateur. Transporter une pièce de théâtre à la radio, c'est mal comprendre la radio. C'est comme si l'on demandait à notre bon peuple d'assister à la procession de Saint-Jean-Baptiste et qu'on remplaçait les fanfares et les cartons-pâtes des chars allégoriques par des pancartes où l'on aurait inscrit quelques mots : « Ici, corps des cadets et fanfares de l'école supérieure Saint-Stanislas » ; « Ici, scène de la découverte du Canada : Jacques Cartier et sauvages, arcs et mousquets. » Les spectateurs seraient rares et ils auraient raison.

D'ailleurs, ce n'est pas mieux comprendre le cinéma que de transporter sur des surfaces planes des dialogues statiques ou des pièces de théâtre, en somme ce que sont 95% des films qui nous viennent d'Hollywood et de Paris. Il faut connaître quelques-unes des recherches techniques que les Anglais ont faites et ont mises en pratique dans un petit film comme *Lot in Sodom* pour se rendre compte de tous les trucs et de toutes les mystifications permis au cinéma. Il faut avoir vu, par exemple, *Le sang d'un poète* de Cocteau pour constater ce qu'un poète peut faire de ces trucs et de ces mystifications.

Tout cela pour vous dire que je ne parlerai ce soir, ni de l'interprète radiophonique, dont le seul drame est d'avoir le plus d'émissions possibles, ni de l'interprète cinématographique, dont le drame est de savoir quel bout de film on tournera aujourd'hui, si c'est la scène finale de la mort ou si c'est celle des fiançailles. Mais je vous parlerai du vrai comédien, de celui de la scène.

Lui, est la victime d'un drame réel qui ne souffre pas d'entr'actes, et qui est tout à fait insoupçonné du spectateur qui le voit évoluer sur la scène, qui y prend souvent un plaisir sans mélange, et qui ne songe pas assez à en être reconnaissant à celui qui lui offre ce plaisir. On a fait un immense travail depuis quelques années pour faire connaître la jeune peinture, les jeunes peintres, leurs difficultés, leur vie, leur drame ; des revues se sont fondées, quelques-unes éphémères, d'autres qui durent encore, où la jeune littérature et les jeunes littérateurs peuvent, je crois, assez facilement évoluer, sans compter les éditeurs qui reçoivent à bras ouverts toute production de chez nous ; les jeunes artisans eux-mêmes

profitent d'un marché achalandé et d'une publicité intelligente. Seuls les jeunes comédiens ont été à peu près oubliés par l'élite. Soit parce qu'ils étaient obligés de s'afficher jusqu'ici sous l'étiquette d'amateurs, — ce qui décourage le snobisme —, soit parce qu'ils gardaient trop d'attaches avec les milieux dont je parlais plus haut, — ce qui empêche de les considérer comme de vrais jeunes —, soit parce qu'ils étaient desservis par une propagande envieuse et intéressée qui prenait aux yeux des gens mal informés, figure d'oracle.

Je ne rouvrirai pas ici la discussion sur son importance dans le spectacle théâtral. Relégué dans l'ombre, puis projeté au premier plan, tour à tour par Craig, Appia et Fuchs, ces trois grands théoriciens de l'art théâtral, le comédien demeure certainement partie essentielle d'un tout où les divers éléments, texte, décor, mise-en-scène et jeu, doivent se fondre harmonieusement.

Qu'on me permette toutefois d'insister un peu sur l'importance du comédien dans la vie même du théâtre.

Pourtant l'importance du comédien, et surtout du jeune comédien, est incontestable. La loi de l'offre et de la demande, fondamentale en économie politique, vaut aussi en art, et surtout au théâtre. Je ne veux pas dire qu'elle soit constante. Je doute fort, par exemple, que Mallarmée ou Valérie aient écrit parce que le public le réclamait. Mais il faut se souvenir qu'au théâtre, entre le spectateur et le dramaturge, il y a un intermédiaire : le comédien ou mieux encore, l'homme de théâtre. Or, si c'est le spectateur qui fait la demande de l'homme de théâtre, c'est l'homme de théâtre qui, à son tour, fait la demande de dramaturges. Et c'est si vrai que, sans Juvet, Giraudoux n'aurait certainement pas été l'auteur d'une quinzaine de pièces ; sans la *Compagnie des quinze* et Copeau, Obey n'aurait jamais donné ni *Noé*, ni *Le viol de Lucrèce*, ni *La bataille de la Marne*. Et puisqu'il est question de Copeau, combien de pièces sont précédées de cette dédicace : « A Jacques Copeau ; sans son œuvre, cette pièce n'aurait pas été écrite. » Pitoëff recevait plus de 500 pièces nouvelles par année. J'oublie à dessein les théâtres des boulevards qui m'intéressent moins, mais qui n'en sont pas moins probants à ce sujet. La floraison des pièces de théâtre est en rapport direct avec la floraison des hommes de théâtre, des comédiens et des troupes. Nous nous plaignons ici de ne pas avoir de théâtre original, — remarquez, je ne dis pas régional —, la cause en est simple : il manque de dramaturge. Mais s'il en manque, n'est-ce pas dû en grande partie au fait qu'on n'en fait pas la demande ? Et cette lacune n'est-elle pas due, à son tour, indépendamment des qualités nécessaires à un dramaturge qui sont le lot d'un bien petit nombre, n'est-elle pas due, dis-je, directement au comédien qui se contente du théâtre étranger sans aucun souci d'en faire naître un ici, et indirectement au public qui ne crée pas le besoin de nouvelles troupes, qui ne demande pas aux jeunes de vocation de comédiens ? Ce ne sont pas tous les auteurs qui, comme Musset, écrivent des spectacles dans un fauteuil. Si la demande était plus grande, c'est-à-dire s'il y avait plus de bons comédiens, premièrement, il y aurait plus de spectacles théâtraux à Montréal, et ensuite la naissance d'un théâtre original s'imposerait tôt ou tard. D'où, je le répète l'importance du comédien. C'est de lui que dépend la vie de l'art

théâtral. Je serai donc excusé de prononcer cette causerie, qui devrait normalement s'adresser à des comédiens ou à des aspirants-comédiens, devant le public. Je veux vous introduire dans un domaine dont vous avez toujours entendu parler superficiellement, ce qui vous a fait croire que le comédien était un monstre sacré. Mais ce qu'il y a de monstrueux en lui, c'est le public qui le plaque sur sa personnalité par l'adulation dont il l'entoure ; ce qu'il y a de monstrueux en lui, c'est de la surface : il ne faut pas s'y arrêter. Il faut passer outre cette couche de petites intrigues, de jalousie mesquine, de cabotinage dont un film comme *La fin du jour* faisait grand état ; il faut passer outre cette couche de gloriole, de soif d'applaudissements, de besoin d'acclamations, qui se voit la première puisqu'elle est toute extérieure, il faut passer outre, l'oublier, et pénétrer dans les couches profondes qui constituent l'essence du comédien et qui font qu'il mérite bien que l'épithète sacré s'accrole au substantif monstre et le fasse négligé dans tout ce qu'il a d'éphémère et d'accidentel.

L'âme du comédien est constituée comme celle de tous les autres hommes de plans superficiels et de plans profonds. Nous ferons, par l'imagination, une coupe frontale de l'âme d'un comédien. — Je tiens mes expressions micrographiques d'un stage prolongé en médecine, — une coupe frontale, c'est-à-dire une coupe qui laissera béante l'âme du comédien et qui intéressera tous les plans, depuis le cortex jusqu'au centre. Nous essaierons d'être aussi méticuleux que possible afin de ne léser, ni de mortifier, aucune partie, et nous regarderons ensemble l'image des éléments que nous apercevons lorsque nous braquons notre microscope à tel ou tel niveau de la coupe. Pour que nous ayons un bon éclairage, il faut enlever toutes les interférences qui pourraient se glisser sur le passage des rayons : éliminez tous les préjugés que vous avez déjà, effacez de votre imagination l'effigie d'un tel ou d'une telle qui, à vos yeux, personnifiait le vrai comédien, et qui peut-être n'en avait que les défauts. Je mets la lentille au point et je fais glisser la préparation de façon à ce que nous voyions l'écorce.

Le spectacle n'est pas très beau : je vous en ai déjà glissé un mot tout à l'heure. Les éléments qui s'y trouvent constituent l'orgueil et la vanité dans ce qu'ils ont à la fois de plus monstrueux et de plus humain : toutes les formes de l'envie peuvent s'y trouver, toutes celles de l'infatuation. Quelques fois, chez certains individus, il s'y glisse une pointe d'immoralité : il faut être indulgent. Le terrain s'y prête si complaisamment. Cette écorce est très élastique. Elle peut varier d'épaisseur chez un même individu, suivant les circonstances, et d'individu à individu, suivant le milieu où ils vivent, l'éducation qu'ils ont reçue et le degré de désintéressement qu'ils apportent dans l'exercice de leur métier. Cette couche corticale peut atteindre des proportions gigantesques et proliférer aux dépens des couches profondes qui, compressées et asphyxiées, dépérissent le plus souvent et finissent par mourir. En revanche, elle peut être infinitésimale au point de n'exister que virtuellement sans toutefois jamais disparaître tout à fait. J'aime à me représenter les grands hommes de théâtre qu'on nous donne en modèle, en Russie, le réaliste-naturaliste Stanislavsky, en Allemagne, le « constructiviste », Reinhardt, tous les directeurs dont les expériences ont été si fécondes, des théâtres d'avant-garde, en Angleterre, le théoricien intransigeant Gordon Craig, tellement pris par

leur art, qu'ils n'avaient ou qu'ils n'ont même pas le temps de s'occuper de cette partie monstrueuse du comédien qui ne se développe que par l'attention et les soins que le comédien veut bien lui accorder. Cette écorce ne mérite pas davantage nos investigations. Comme je l'ai dit plus haut : passons outre et pénétrons dans la moelle.

L'écorce avait trait à tout ce qu'il y a d'extérieur au théâtre. Le premier plan que nous rencontrons dans la moelle est composé des éléments qui sont immédiatement intrinsèques au théâtre quoique superficiels. On y rencontre tout ce pourquoi le comédien adore le théâtre. La plupart s'en tiennent là sans en demander davantage. Et c'est très compréhensible, il y a dans le théâtre tellement d'éléments qui ont prise facile sur les facultés sensibles du comédien que ces seuls liens sont suffisants pour le rattacher à tout jamais au métier. Songez un instant à ce que peut-être pour le comédien la fièvre d'une répétition générale, le saisissement des trois coups qui font battre le cœur comme le coup de revolver, celui du coureur-cycliste, le délire d'une première où, malgré un travail antérieur assidu et sérieux, on ne sait pas si tel accessoire arrivera à temps, si telle entrée ne sera pas ratée. Heureusement, je suis sûr que Thalie et Melpomène veillent diligemment et la plupart du temps, tout se passe à merveille. Le comédien sort de scène victorieux, comme s'il sortait d'une épreuve où il a craint d'échouer. Cette anxiété et cette détente aussi s'adressent à la sensibilité du comédien. Le vertige dont il est littéralement assailli après une scène particulièrement dure, la fatigue qui le pénètre partout comme s'il avait fait des exercices violents trois heures durant, toutes choses où l'intelligence ne prend aucune part et auxquelles les facultés sensibles ne s'ouvrent que plus naïvement. Le comédien ne pousse-t-il pas cette naïveté jusqu'à croire à une foule de superstitions dont la plus connue est l'usage du mot de Cambroune avant l'entrée en scène ?

Imaginez un instant un étranger, ne sachant pas ce qu'est le théâtre et pénétrant dans une coulisse pendant qu'une pièce se joue sur la scène. Combien de choses nouvelles pour lui l'assailleront de toutes parts. Il ne pourra pas faire autrement que d'être envoûté par le charme. Son odorat sera d'abord saisi : toutes les coulisses ont une odeur particulière. Cela sent la poussière et le vieux. — Même chez-nous où notre théâtre est si jeune, les théâtres sont vieux. A quand la construction de salles de théâtres aux proportions raisonnables, (sept cents sièges au maximum), de scènes modernes et bien équipées où les changements de décor ne prendront pas la moitié du temps que dure la pièce ? — Mais même à ce moment, je suis sûr que les coulisses sentiront la poussière. Elles sentiront aussi tous les ingrédients dont on se sert pour le maquillage et le démaquillage. Une vague odeur de peinture, tout comme au moment où notre étranger pénètre dans la coulisse, s'élèvera des décors fraîchement retouchés. Les lampes chauffées fourniront elles aussi leur arôme pour composer un parfum qu'on ne peut respirer que dans les coulisses de théâtre. Il n'y a pas que l'odorat qui soit touché. L'ouïe aussi et d'une façon aussi curieuse. Notre étranger n'entendra autour de lui que des chuchotements, mais il percevra au loin le bruit d'une conversation avec ses tons de haut et de bas, ses éclats de voix et ses silences. Quelques fois des applaudissements qui sortent des murs peut-être ou du plancher ou du plafond et qui

font dire à Géronte : « C'est Scapin qui vient de sortir, c'est à mon tour d'entrer ». Une porte s'ouvre et le bruit des voix devient plus distinct, mais l'étranger a à peine le temps de saisir un mot qu'elle se referme sans bruit sur un personnage de légende. Cette fois, c'est sa vue qui est médusée. Le personnage qui vient d'entrer est habillé comme Louis XIV, comme Musset ou comme un personnage biblique ; il regorge de dentelles ou peut-être n'a-t-il qu'une peau de bête jetée sur le dos ; il a l'air d'un roi, d'un grand seigneur ou d'un mendiant. Même s'il est habillé comme vous et moi, il est étrange : son teint est fort, ses traits sont prononcés, ses lèvres rouges, ses yeux brillants, tous les défauts ou les qualités de sa figure sont amplifiés, grossis et projetés en avant. Mais le plus déroutant, c'est la façon dont il marche : il marche comme s'il évoluait dans l'eau : sur la pointe des pieds avec des gestes lents et comme s'il voulait que personne ne l'entende. Et le fait est qu'il ouvre et referme les portes avec une précaution de voleur. Peut-être l'étranger le verra-t-il enlever une perruque ou arracher une barbe avant de disparaître dans une loge. Si l'étranger persévère, bientôt, il entendra un applaudissement plus marqué à provenance aussi mystérieuse qu'auparavant. Les bruits se préciseront. Les voix prendront un volume normal. On ouvrira les portes avec sans-gêne. Les hommes étranges à la figure peinte marcheront normalement. Ils serreront quelques mains, sembleront réjouis ou mortifiés, et commenceront à se dépouiller de ce qui les faisait différents des autres. Louis XIV deviendra peut-être miteux, Musset prendra de l'embonpoint, le mendiant se métamorphosera en dandy, les jeunes en vieux, plus rarement, les vieux en jeunes. Puis tous sortiront, la coulisse deviendra noire avec son parfum toujours présent et quelques échos de voix. Si la porte est demeurée ouverte, l'étranger apercevra la scène, noire aussi, le décor, dépourvu de tout mystère, — il est redevenu toile et bois —, même de là où il est l'étranger voit l'envers des toiles, il voit comment on a pendu le rideau et de quelle façon on a caché la grande déchirure, il voit la tige de fer qui permet à l'ange Heurtebise de demeurer suspendu entre ciel et terre. S'il descend sur la scène, il se buttera sur un meuble, et la veilleuse sera juste suffisante pour lui faire deviner les projecteurs qui le regardent tous de leurs yeux éteints. Tout à l'heure la scène était pleine de voix et de lumière et ces sièges à peine visibles étaient occupés par des spectateurs dont l'âme réagissait à chacun des mots et des gestes que l'acteur faisait sur la scène.

Tel est le mystère du théâtre ; tel est ce qui en constitue l'atmosphère. Tout cela meuble l'imagination et accapare la sensibilité du comédien. Car le comédien se laisse prendre à son propre jeu et il voit toutes ces choses à chaque fois avec le même plaisir et la même volupté que s'il pénétrait, comme cet étranger, dans un endroit inconnu de lui.

Voilà ce que nous trouvons dans la première couche médullaire, et voilà ce qui constitue la partie centrale de l'âme de bien des comédiens. Ce plan, fait de mystère, prolifère souvent au dépens des plans sous-jacents qui sont eux, les plans du miracle. Je pourrais vous entretenir durant toute cette causerie de l'atmosphère du théâtre, de ce qu'aime le comédien dans cette atmosphère. Je pourrais glisser ici et là quelques anecdotes, et vous vous en retourneriez chez vous satisfaits probablement, me trouvant amusant, épithète que vous n'aurez pas l'occasion

de me donner si je pénètre plus profondément dans l'âme du comédien. C'est pourtant bien ce que j'ai l'intention de faire. Car du mystère du théâtre aussi, on vous a assez entretenu. Un film comme *Entrée des artistes* ne faisait pas autre chose. Aussi, si je n'avais pas connu un peu mieux ce qu'était vraiment le comédien, je serais sorti de là, probablement comme presque tous l'ont fait, avec l'impression que c'était un spécimen qui mettait, — pour parodier une phrase de Jovet dans ce film —, beaucoup plus de théâtre dans sa vie, que de vie dans son théâtre. Me contenter de vous entretenir seulement de cet aspect du comédien, ce ne serait pas vous l'avoir fait connaître. Je ne voudrais pas encourir le reproche qu'un des personnages du vaste roman-fleuve de Jules Romains fait, dans son journal, à un conférencier qu'il a entendu la veille : « ...ce qu'il dit », « ce n'est pas très agressif ; ce n'est pas d'une fausseté criante, ni d'une bêtise à faire pleurer. » « Mais pas une seule de ses phrases n'a un son d'authenticité. Tout son effort semble-t-il, est de deviner ce qui... va sembler distingué, un peu piquant, rassurant et moral en dernière analyse. »

Ce reproche me serait aussi odieux que le compliment d'avoir été agréable et gentil. Aussi, même si cela semble moins amusant, passons outre ce plan mystérieux, et pénétrons plus avant.

Nous voici dans le deuxième plan médullaire : celui où s'accomplit le premier travail de l'interprétation et le travail général de culture. Car un comédien ne peut pas être ignorant ou inculte. Une brute ne pourrait pas incarner toutes les personnalités qu'un comédien est appelé à incarner. Il faut que le comédien soit lettré, il faut non seulement qu'il se tienne au courant du mouvement théâtral, ce qui est d'une nécessité première, mais aussi des mouvements artistiques en général. Il ne peut pas ignorer la naissance d'un grand poète ou d'un grand peintre, pas plus qu'il n'a droit de passer sous silence une nouvelle découverte dans n'importe quelle branche de la science. Il doit profiter de chaque occasion pour développer son intelligence, sa sensibilité et son imagination.

Tel n'est pas le souci de la plupart des comédiens, surtout de ceux qui se contentent du plan mystérieux.

Je ne peux m'empêcher de vous lire un chapitre de Gordon Craig bien que la citation soit longue. Je le tire d'un livre intitulé *Books and theaters*. Le chapitre porte sur les comédiens. Je le cite parce que Gordon Craig y énumère les devoirs d'un comédien et y trace le portrait d'un comédien médiocre d'une façon tellement spirituelle que je ne saurais certainement pas faire mieux. Excusez la traduction : elle est de moi.

« Notre espoir éternel pour une nouvelle scène repose d'abord sur le comédien, mais non sur tous les comédiens. Ce doit être un bon comédien, — et ce qui plus est —, un homme sérieux.

...Qu'est-ce qu'un bon comédien ? Je ne dis pas un grand comédien — un bon comédien ? C'est d'abord un homme qui travaille dur. Un bon comédien travaillera de 8.30 hres chaque matin jusqu'à midi et demie ; puis de 2 à 6 ; et le soir, il jouera sur la scène.

S'il n'y a pas plus de bons comédiens aujourd'hui, c'est qu'ils ne travaillent pas toute la journée, qu'ils n'étudient pas comme les artistes étudient, qu'ils ne risquent rien, (« they do not experiment, » dit le texte),

et donc ne se servent ni de leurs cerveaux ni de leurs imaginations. Ils raffolent du théâtre, mais ils ne raffolent pas suffisamment du travail.

Et à quoi un bon comédien doit-il travailler ?

C'est là-dessus que j'en viens.

Il doit travailler à devenir plus qu'un acteur ordinaire.

Il doit travailler à comprendre la vie d'une façon un peu plus fraîche et un peu plus vivante. De nos jours l'acteur ordinaire comprend seulement ce qu'il veut que soit la vie, c'est-à-dire, une bizarrerie stéréotypée ; il ne prend jamais contact avec la vie réelle — et il ne s'inquiète jamais de cet état imaginatif que les artistes appellent vision.

Le comédien ordinaire, tard levé, se regarde dans le miroir ; alors il commence à faire des mimiques — c'est toujours ce qu'il fait ; et, aussi étrange que cela puisse sembler, ces mimiques n'en valent vraiment pas la peine.

Ce sont les mimiques stéréotypées. Les sourcis se lèvent, comme pour demander : « Suis-je en forme aujourd'hui ? » ; alors un froncement qui veut dire ? « passablement ; un coup de tête amical ; un sourire ; et le comédien s'éloigne de son miroir et commence à se servir des dites mimiques au-dessus de son café et de son journal. Alors il regarde à travers la fenêtre dans la rue, non pas tant pour voir quelque chose que pour continuer sa série de mimique.

Mais il se fatigue à ce jeu, et avant longtemps il redevient lui-même — un homme plaisant, ennuyeux, pratique. Pratique ! — parce que la première pensée, la première réelle pensée du matin lui est venue à l'esprit, et c'est une pensée de business, parce qu'un comédien a des notes à payer comme tout le monde. Cela coûte énormément cher de faire des mimiques. Cela ne coûte pas plus cher de jouer comme un dieu, mais le salaire est beaucoup plus élevé. Cette idée n'était jamais venue avant au comédien médiocre, au comédien qui ne travaille pas, mais elle lui vient maintenant.

En pensant business, son visage assume une expression humaine pour un instant. Mais seulement pour un instant. « Cela ne fera jamais » semble-t-il se dire, et vite, il cherche une attitude et revet une autre expression stéréotypée.

Il s'habille ; il a jusqu'ici pratiqué huit ou dix mimiques ; il est prêt à sortir. « Maintenant il me faut un visage vraiment avantageux. » Et après une légère pose, il lui vient comme un éclair ; l'expression d'un homme qui a de lourds soucis à porter. Voilà le bon visage qu'il doit afficher pour descendre dans la rue. Il hésite un moment, la main sur le bouton de la porte, alors — il sort dans la rue — sur cette immense scène qu'est la rue. « Décidément, se dit un passant, voilà un homme qui a de lourds soucis, pauvre bougre. » Le comédien avance dans la rue, arrive au coin, regarde à droite, regarde à gauche, et continue en prenant la médiane.

Pourquoi a-t-il regardé à droite, et pourquoi à gauche ? Vraiment pour rien ; il regardait rien, mais cela faisait partie de la pièce : regarder ici, regarder là, et prendre une troisième direction. »

Craig continue en racontant l'anecdote d'un directeur de théâtre, lui-même acteur, qui, marchant avec lui dans la rue, ne cessait de regarder sa montre, non pas pour voir l'heure. Non, tout était jeu. « En réalité,

dit Craig, il me devait cinq livres sterlings, et sa compagnie, trente autres. »

Il reprend alors le portrait de son comédien ordinaire.

« Après avoir passé une heure raisonnablement longue à flâner sans raison, mais enrayant toute possibilité de progrès d'une façon très admirable, après un regard condescendant pour cette charmante personne, un autre pour cet autre, le comédien arrive intact, (mais avec une heure perdue) à destination. Qu'a-t-il à faire là ? « Dieu seul le sait, » murmure-t-il en soupirant. Le comédien compte beaucoup sur Dieu pour l'aider. Dieu qui est aussi sage que bon, guide généralement ses pas vers quelque repaire où se trouvent paresse et paresseux.

Le comédien en rencontre deux autres. Ils font moins de mimiques quand ils sont ensemble. La pensée commune du business les rend sérieux, et alors ennuyeux encore une fois, si ennuyeux qu'en désespoir de cause ils parleront d'emplettes à faire et chez lui s'en retourne mon comédien.

Non pas découragé... non pas déprimé, pensez-vous. Non, il a un but. Etant lui-même un peu perdu, il s'aperçoit qu'il peut facilement avoir l'expression de quelqu'un qui a perdu quelque chose. « Voyons, ...semble dire sa figure, puis-je — puis-je l'avoir laissé à la maison ? »... « Mais qu'est-ce que j'aurais laissé à la maison ? » Voilà la pensée muette qui travaille son cerveau.

« Je ne sais pas, mais qu'importe, marchons toujours, dirigeons-nous vers la maison, et ce que je suis censé avoir perdu m'apparaîtra bientôt. Ah ! Je l'ai. J'ai perdu — j'ai perdu — Est-ce que je n'ai vraiment pas perdu quelque chose la semaine dernière ? Oui, la copie de mon nouveau rôle. Tut-tut-tut », fait-il... et maintenant il se dépêche. Il semble très contrarié. Son jeu est splendide. A la maison — une fois en haut —

« Mary, Mary, est-ce que je n'ai pas oublié mon rôle ? »

« Quand monsieur ?... ce matin, oui, monsieur ? »

« Ce matin ! Non, mardi dernier. »

« Non, monsieur, je suis sûre que je l'ignore, monsieur. »

« Votre maîtresse est-elle à la maison, Mary ? »

« Certainement monsieur, elle est dans la pièce d'en avant » ; le comédien s'y rend.

« Alors, ma chère, le dîner est-il prêt ? Quoi, dans une demi-heure ? Très bien alors, je vais aller regarder mon rôle quelques minutes. » Et sans hésiter, il le sort de la poche de son veston.

« Nature innocente, conclut Craig, mais je crois, bien ignorante des réalités. »

« Voilà, continue-t-il, seulement un portrait du comédien médiocre d'aujourd'hui qui ne sait pas comment occuper son temps ou comment travailler et qui ne comprend pas ce qu'est la vie. Et comme il y en a plusieurs milliers de cette sorte, il était nécessaire d'en tirer les traits.

« Maintenant le bon acteur : j'en prendrai trois qui ont écrit des livres dans leur temps de loisir. »

Il donne alors l'exemple de trois acteurs que lui-même a connus : un Anglais, Mantzius ; un Florentin, Luigi Rasi ; et un Hongrois, Hevesi. Craig les considère tous trois comme de bons acteurs. Mantzius, par exem-

ple, en dehors du théâtre comme au théâtre, « passait des heures à lire, à écrire, et à chercher le sens général du Drame et du Théâtre ».

« Il écrivit *History of Theatrical Art (Histoire de l'art théâtral)* ; Rasi, *I Comici Italiani (Les comédiens italiens)*. Le troisième, Hevesi, a écrit des pièces et des livres trop nombreux pour se les rappeler tous : et tous trois ont été des acteurs pendant plusieurs années aussi bien que des metteurs en scène. »

Craig continue plus loin : « Le comédien ne voit-il pas davantage à travailler dur toute la journée ; en particulier à lire beaucoup plus qu'il ne le fait ? »

« Que doit-il lire ? »

Il donne le nombre fabuleux de livres écrits sur le théâtre dans toutes les langues. Plus de 2,471 livres inscrits au seul New York Public Library ; environ 2,640 dans le catalogue anglais ; 3,000 dans le catalogue français et 2,000 dans l'italien. Et encore ces listes ne contiennent-elles qu'un choix de livres faits par les grands collectionneurs.

« Il ne me semble pas exagéré, c'est toujours Craig qui parle, d'espérer qu'un comédien sérieux prenne connaissance de ces livres... en achète un... puis un autre... et alors de plus en plus, et comprenne leur signification. Ce doit être douloureux pour eux de lire ou autrement, il lirait certes beaucoup. Peut-être trouvent-ils que c'est du temps perdu. »

Après avoir énuméré quelques volumes en particulier que tout comédien devrait connaître, il conclut :

« J'espère que quelques-uns des meilleurs jeunes comédiens liront ces beaux livres quand ils apprendront leur existence — même je leur demanderais de les lire. »

Cette longue citation d'un chapitre de Gordon Craig vous a sûrement donné une idée du travail que doit faire un comédien seulement pour se tenir à la page des développements de l'art théâtral. Imaginez qu'en plus de ce travail, il ait périodiquement un rôle à préparer, et qu'il s'y donne, non pas comme ce comédien dont parlait Craig qui jetait les yeux sur son texte quelques minutes avant de dîner, mais comme un comédien sérieux doit le faire. Ce travail intellectuel d'approche ne diffère pas beaucoup d'un travail intellectuel ordinaire : il comporte les mêmes difficultés, sauf qu'en plus du déchiffrement et de la compréhension du texte, le comédien ne doit pas perdre de vue qu'il aura un jour à incarner tel personnage, que ses phrases deviendront les siennes propres, donc qu'il faut qu'il leur donne bien le sens que le personnage leur donnent. Il ne lui suffira donc pas d'avoir le sens juste d'une phrase ; il faudra qu'il approfondisse chaque mot pour savoir lequel il faut mettre en lumière. Une mauvaise intonation peut faire changer le sens de toute une phrase. Il faudra qu'il voit bien son personnage à travers la pièce entière, de telle façon qu'aucune de ses répliques ne soit isolée, mais qu'au contraire, chacune d'elles soit en rapport constant avec toute la pièce. C'est la seule façon d'obtenir le déroulement d'une action, la métamorphose d'un caractère, sans que tout se passe comme une suite de tableaux statiques. Le souffle qui transporte la tragédie du début à la fin, c'est le comédien qui le fournit, et il ne dépend non pas de l'inspiration du moment, mais du long travail de compréhension qui a précédé les répétitions.



Madame Ludmilla Pitoëff surveillant une répétition.

(Photo de l'Office National du film. Courtoisie de M. Jacques Brunet)



ANTON-PAVLOVITCH TCHÉKOV

(1860-1904)

(Courtoisie de l'Ambassade soviétique)

Pour bien faire réagir son personnage, pour que son caractère demeure toujours ce que l'auteur veut qu'il soit, il faut en plus que le comédien fournisse le même travail sur tous les autres personnages. Si c'est un comédien consciencieux, il cherchera et lira ce qui a été écrit sur le sujet qu'il est appelé à interpréter. Si la pièce porte sur un sujet historique, une curiosité naturelle le fera s'enquérir dans les auteurs du personnage qu'il doit interpréter et de la vie qu'il a menée. Tout ce travail est intimement lié à la compréhension d'un caractère. Tout ce travail, un comédien honnête devrait le fournir normalement. Hélas ! ils se contentent le plus souvent d'apprendre leur rôle par cœur, et encore plus tard que tôt, et à le réciter en y mettant, pour la représentation, un peu de tremblement dans la voix et une larme au bord de la paupière. Le plus malheureux, c'est que le spectateur se laisse leurrer. J'ai vu des spectateurs aussi enthousiastes à un spectacle qui avait coûté dix jours de répétitions relâchées, qu'à un autre qui en avait coûté cinquante de travail ardu. S'il s'était donné la peine, il se serait aperçu que dans le premier, tout était superficiel et facile, — c'est peut-être pour cela qu'il s'y plaisait tant —, et que dans l'autre, tous les caractères étaient approfondis, le moindre geste, la moindre intonation justifiables, que tout fonctionnait comme des engrenages bien limés et bien graissés, et que cette harmonie était due à un travail préliminaire d'approfondissement et de compréhension.

Nous avons donc vu jusqu'ici trois aspects de l'âme du comédien, ou pour conserver notre métaphore histologique, trois plans. Le premier, constitué par l'écorce, comportait toute la partie monstre du comédien. C'est la plus visible, la plus fréquente et la moins agréable. Le plan suivant était le premier plan médullaire. Déjà plus intéressant que l'écorce, il ne s'adressait qu'à la sensibilité ou mieux, à la sensiblerie du comédien. C'est donc par là un plan très humain. Le troisième, celui que nous venons de voir est aussi très humain, mais il s'adresse à l'intelligence et à la volonté. Dans l'échelle humaine, c'est donc jusqu'ici le plan le plus noble que nous ayons rencontré.

Mais il en existe un quatrième. « Comment me direz-vous, ce n'est pas assez pour le comédien de fournir ce travail intellectuel immense que vous venez de décrire, il faut encore qu'il fasse quelque chose de plus ? Mais à quoi donc est-il tenu en plus ? » Je répondrai avec Cocteau : « A l'impossible il est tenu. »

Jusqu'ici tout ce dont j'ai parlé était très humain, très normal. Maintenant en pénétrant dans le plan le plus profond de l'âme du comédien, nous entrons dans le domaine du miracle, dans un domaine sacré. Car l'interprétation n'est pas seulement une opération intellectuelle ordinaire. L'interprétation confine à la Création plus que toute autre création artistique, ayant pour but de donner vie et mouvement à un être virtuelle, à faire d'une création intellectuelle, un être de chair. On a comparé l'enfement de l'œuvre d'art à un enfement ordinaire ; jamais cette comparaison n'aura moins cloché que dans le cas du comédien qui interprète un rôle. La fécondation a lieu durant ce travail intellectuel de compréhension dont je parlais plus haut ; le comédien porte tout le temps pendant lequel il travaille son rôle, et il enfante réellement dans la douleur, comme je l'expliquerai tout à l'heure.

Il y a donc un parallèle à faire entre la création artistique et l'interprétation : elles sont aussi miraculeuse l'une que l'autre. Étudions rapidement en quoi consiste la création artistique, autant que faire se peut, et voyons à quel moment l'interprétation doit intervenir dans la vie de l'œuvre d'art.

Je sais bien que je ne suis pas à la hauteur de la tâche que je m'impose : expliquer le surgissement de la création artistique ; analyser les tranches de Flaubert ; éclaircir le mystère des treize pièces de Racine et des cent romans de Balzac ; délimiter le rôle du surnaturel dans l'œuvre de l'Artiste ; c'est vouloir faire à la fois, tâche de héros et de magicien. Il me faudrait des doigts assez agiles et assez puissants pour débrouiller cet enchevêtrement de forces massives et d'influences subtiles. Toutefois, en restant à la surface, il semble impossible de nier une part de divin dans l'alchimie de la création artistique, autant que d'en réduire l'évolution à un jeu d'engrenages mécaniques. On a fait appel à l'automatisme pour l'expliquer, mais même à ce compte, il faudrait que ce système automatique ait d'abord été déclenché une fois, qu'il ait reçu une poussée initiale. Mais, sans faire appel à des lois immuables et indépendamment de tout concours occulte, est-il permis de conclure qu'une création artistique est soumise à l'homme du fait qu'elle prend racines dans son intelligence et, en profondeur, dans son essence — dans son sub-conscient, diraient les automatistes ? Ne serait-il pas plus véridique de proclamer la dépendance de l'homme envers la création artistique ? Loin de se contredire, les deux formules se complètent, je crois. Influence mutuelle de l'Artiste et de son œuvre, voilà qui répond à la réalité : influence de l'œuvre sur les facultés créatrices de l'auteur, influence de l'essence humaine de l'auteur jusque dans l'essence de l'œuvre. Car l'homme est forcé de créer, mais cette création n'est qu'une parcelle extériorisée de son essence ; d'une fois à l'autre, elle devra suivre l'immutabilité de cette essence, un principe philosophique élémentaire voulant qu'une cause identique à elle-même, ne puisse produire d'effets variables.

Un auteur est donc libre d'envisager l'art sous tous les angles possibles, de s'interroger avec toutes les subtilités imaginables, de tenir en éveil toutes les parties de son être, il se révèle impuissant à changer la réponse de l'âme. Lorsque de lui elle surgira, incarnée sous le masque du mot, du chant, de la teinte, du pas ou de la ligne, aucune innovation ne se produira, que l'expérience soit tentée dix ou cent fois. Il y aura des différences sans doute, mais elles seront accessoires, tandis qu'un principe essentiel indépendant de la volonté se répétera dans chacune des réponses, malgré l'effort de l'artiste pour créer du nouveau, et justement parce que voulant créer du nouveau, « il interroge sa propre essence — c'est Proust qui parle —, à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent le sien propre qu'elle répond. » Par exemple, chez Claudel, qu'on lise *L'endormi*, écrit à seize ans, ou une œuvre de sa maturité, comme *Le soulier de satin*, ce sont toujours les mêmes moyens dramatiques qu'on trouve, les mêmes formes de styles, le même genre de métaphores. Tout cela s'est assoupli sans doute avec l'âge, tout cela s'est perfectionné, mais il y a toujours un principe identique qui dure du commencement à la fin.

Du coup, on m'opposera le cas de Cocteau, par exemple qui a écrit bien des déchets à côté d'*Orphée* et des *Enfants terribles* ; on m'opposera celui d'Obey qui a écrit une *Souriante madame Baudet* bien anodine avant son magnifique *Noé*. Obey et Cocteau ont-ils subi une telle transformation qu'elle puisse changer du tout au tout l'œuvre de ces artistes ? Sûrement non : eux sont toujours les mêmes. Ce qui change, c'est leur réponse suivant qu'elle sort des profondeurs de l'essence ou des couches superficielles de leur être, inconstantes et accidentelles. Dans un cas, ils se donnent ; dans l'autre ils se dérobent.

Une fois hors du créateur, l'œuvre d'art peut avoir double destinée : ou bien elle est fixée dans sa forme définitive, — telles la sculpture, la peinture, l'architecture et la littérature en général —, ou bien elle se réfugie, inerte et latente, dans une forme empruntée, — la partition, le texte ou la tradition — ; tels la musique, la danse et le théâtre. Tandis que la peinture et les autres arts, qu'on pourrait appeler définitifs, ne demandent qu'à être expliqués, les trois dernières formules d'art exigent une interprétation réelle, c'est-à-dire une incarnation. On pourrait les appeler arts à transition, en ce sens qu'ils ne revêtent, pour la plus grande durée de leur existence, qu'une forme passagère. Le théâtre, la danse et la musique n'atteignent leur forme propre que par l'intermédiaire entre l'auteur et l'œuvre de l'interprète.

Le rôle de ce tiers venu est différent suivant qu'il s'agit de danse, de musique ou de théâtre. Ce qui le différencie dans chacun de ces cas, c'est la proportion dans laquelle il engage sa personnalité. Tandis qu'en musique, l'interprète peut presque demeurer en dehors de l'œuvre, déjà, dans la danse, il doit devenir un autre personnage, et enfin dans le théâtre, on ne distingue plus l'œuvre de l'interprète. J'en reviens donc au comédien, interprète par excellence.

Si j'ai fait un si long détour, c'est que l'incarnation qu'un comédien fait d'un personnage est comparable presque en tout point à la création d'une œuvre artistique. Les éléments qui y entrent sont aussi mystérieux, et le comédien est le temple sacré où s'effectue ce miracle. Dans un cas, comme dans l'autre, le sujet, c'est-à-dire, l'auteur ou l'interprète ont un rôle actif à jouer ; et l'objet, l'œuvre à créer ou le personnage à incarner, y vont aussi de leur influence. Le comédien donne son aide en prêtant sa personnalité, et l'incarnation sera réussie ou ratée suivant qu'il répondra des profondeurs ou de la superficie de son âme, suivant qu'il se donnera en entier ou se dérobera — tant soit peu. Tout comme dans le cas de la création artistique.

Le comédien doit être, humble et effacé, un serviteur ; il doit être, sublime et exigeant, un re-créateur, un ressusciteur. A lui revient la tâche délicate de faire lever le germe de vie qui repose dans l'œuvre et qui la fera passer de sa coque transitoire à sa forme propre. A lui de déclencher le ressort qui restitue à l'œuvre sa vitalité première. Dans toute l'acceptation du mot, le comédien incarne l'œuvre, lui donnant souffle de vie, la rendant tangible, chair et matière. Mais comment donner la vie si ce n'est en puisant à la source, c'est-à-dire pour le comédien, en interrogeant comme l'Artiste créateur, son essence d'où provient tout souffle de vie ; et cette fois, la réponse n'est pas une création mais un don. L'interprète

se donne lui-même, fournissant le cadre nécessaire et indispensable à l'œuvre pour récupérer son sens et sa vérité. Il devient ainsi prêtre de l'œuvre d'art, prêtre dont le rôle est de conserver l'œuvre intacte et vivante en sacrifiant lui-même sa vie et son intégrité. La personnalité du comédien doit en effet plier, et s'adapter exactement à la personnalité de l'œuvre, en épouser les formes et les contours sous peine, sans cela, de trahir l'intention de l'auteur. Il faut bien se figurer toute la gravité de ce conflit, bien comprendre qu'il constitue le point crucial de l'interprétation, et surtout, il faut se représenter la terrible signification de cette tragédie énorme pour le comédien : le combat des deux personnalités. Car que la victoire soit d'un côté ou de l'autre, le comédien y perd : si sa propre personnalité l'emporte sur celle du personnage, quel déboire pour le comédien en tant que tel ; mais si le personnage finit par couvrir le comédien, quel sacrifice pour le comédien en tant qu'homme, et c'est la seule issue qui vaille en interprétation. « Le meilleur comédien, dit Vildrac, est celui qui, dès qu'il paraît en scène, nous fait oublier qu'il est comédien. » Certes le combat peut-être facile. Dans le cas, par exemple, d'une œuvre si faible qu'elle cède immédiatement à l'interprète, ou d'un interprète si dépourvu de personnalité qu'il lâche pied du premier coup devant l'œuvre. Dans un cas, la structure manquera, dans l'autre la force motrice : les deux interprétations seront nulles. Mais en présence d'une œuvre forte et de ce bon comédien dont parlait Craig, on peut honnêtement parler de supplice : c'est d'abord l'absorption, puis le pétrissement de l'œuvre. La personnalité du comédien, tout en étant celle qui soutient l'autre, doit épouser exactement la personnalité du personnage. Les saillies s'émoussent et les contours fuyants deviennent pics acérés. En un mot, le comédien renonce à être lui-même pour devenir un autre. Et cela, non d'une manière empruntée mais aussi naturellement que si cet état était habituel. Le comédien doit assimiler, et quelquefois en très peu de temps, la personnalité qu'on lui présente afin d'éviter toute raideur et d'être, sous son masque, aussi souple que sous son visage de tous les jours. Dans l'*Impromptu de Versaille*, Molière s'adressant à Mlle du Parc, dit : « Prenez bien garde, quant à vous déshonorer comme il faut et à faire bien des façons. Cela vous contraindra un peu mais qu'y faire ! Il faut parfois se faire violence. » Seul un comédien peut comprendre tout ce qu'il y a de discipline acharnée sous cette simple phrase.

Seul un comédien peut connaître cette souffrance d'être oppressé là où habituellement il est libre, affranchi là où dans la vie il est contraint. Cette gêne terrible de se sentir comme étranger à soi-même, de ne plus retrouver les contours familiers sous ses doigts, n'est comparable qu'à la détresse de l'exilé qui constate, tout à coup, le changement de paysage autour de lui. Et encore, elle est plus effrayante puisque la transformation et l'exil sont tout intérieurs. L'interprète est exilé de lui-même, par en dedans, et c'est lui qui, de sa propre volonté, a introduit cet étranger dans la place forte ; et ce dernier s'en est emparé par la violence ; et voilà qu'il y règne en seigneur tenant le maître d'hier ployé sous son joug impitoyable. Et pourtant, cette condition dure et barbare est indispensable pour qu'il y ait transformation de lettres et de mots, en paroles et en gestes vivants.

Tel est le miracle, tels sont les rites sacrés qui s'effectuent dans l'intimité du comédien dans cette couche profonde, la plus profonde, que je vous ai aidé à atteindre.

Je pourrais vous parler encore longtemps du comédien, car il me semble le bien connaître. Je pourrais vous parler de sa détresse lorsqu'il se trouve impuissant à incarner un personnage ; du cri de triomphe qu'il pousse lorsque après de longs jours de travail, il voit poindre une possibilité de progrès. Je pourrais vous parler du comédien au moment où il joue son rôle sur la scène, devant le public, car jusqu'ici, je ne vous ai parlé que du travail de préparation qu'exige un rôle. Je pourrais vous parler des dispositions où il se trouve lorsqu'il joue un rôle ; s'il joue à tête froide, comme Diderot le prétend dans son *Paradoxe*. — Comment pourrait-il garder une tête froide quand tout son être est en jeu ? — Je vous expliquerais comment toutefois, une partie de lui-même demeure en dehors de ce qui se passe en lui et devient juge et critique du travail de l'autre partie. J'aime mieux croire à ce dédoublement du comédien qu'au dépouillement complet de sensibilité que Diderot prêche comme un dogme et qui ravale le comédien au plus bas degré de la mécanique, en faisant un imitateur froid et machinal. — Dans quelle discussion ne pourrais-je pas m'engager à propos de ce *Paradoxe sur le comédien* ? — Et combien de témoignages aurais-je à invoquer contre Diderot ! —

Et je ne finirais pas là : Je pourrais vous parler de l'intimité merveilleuse qui règne sur la scène entre les acteurs, malgré la présence des spectateurs. Je pourrais vous parler de la mission du comédien qui suit et complète celle du dramaturge, et qui n'est pas seulement de divertir le public, mais de l'instruire. Je pourrais vous parler de la conscience professionnelle du comédien et de bien d'autres choses encore. Mais je sens que j'ai déjà été très indiscret et je m'empresse d'en arriver à une brillante conclusion.

J'ai prononcé à propos du comédien de bien grands mots : d'abord celui de monstre, contrebalaucé aussitôt par celui de sacré ; j'ai prononcé le mot miracle, le mot temple, le mot prêtre, le mot serviteur. J'ai formulé l'intention de prononcer le mot mission. Et tous ces mots je les ai prononcés à dessein : je les ai pesés consciencieusement avant de les lancer. Certes, comme je vous l'ai dit, beaucoup de comédiens demeurent des monstres tout courts, d'autres parviennent par leurs bizarreries stéréotypées, dirait Gordon Craig, à devenir des monstres aimables. Rares sont ceux qui méritent l'appellation de « Monstres sacrés », dans le sens où je l'ai expliqué. Mais ceux-là, ils sont précieux : la société en a besoin. On reconnaît une société à la qualité de son théâtre disait quelqu'un. Eh bien ! la qualité du théâtre dépend principalement de la qualité de ses serviteurs. Il faut donc encourager les comédiens, les vrais comédiens.

Si je vous ai persuadé qu'un comédien était autre chose qu'un Narcisse qui mène une vie large et sans morale, qui se couche tard et se lève tard, qui a du temps de reste et qui adore les intrigues, j'aurai atteint mon but. Et si je vous ai persuadé d'une telle chose vous ne pourrez vous empêcher de vous joindre à moi quand je dis : Vive le théâtre ! Vivent ses serviteurs !

LE THÉÂTRE ET LE PEUPLE



Que le théâtre depuis plusieurs années subisse crise sur crise, c'est une vérité première généralement admise, — sauf peut-être par les fabricants de pièces commerciales qui jugent que la valeur d'une œuvre dépend avant tout du chiffre des recettes. Crises qui revêtent différents aspects : tantôt le public est trop nombreux, tantôt pas assez; tantôt la vieille querelle autour du texte se ranime : texte ou pas texte, voilà la question ; tantôt une psychologie pointilleuse et freudienne menace de tout envahir, tantôt une soif d'action et d'enluminure balaie du plateau le dialogue réduit à sa plus simple expression ; tantôt le metteur en scène veut supplanter l'auteur ; tantôt le décorateur s'en mêle, tantôt les comédiens. Jusqu'au souffleur, trimballé du premier dessous aux cintres en passant par les praticables, tout bouge au théâtre, tout se déplace, tout se disloque. Naturalisme ! crient les uns ; réalisme ! crient les autres ; transposons, messieurs, transposons ! hurlent les troisièmes.

L'ensemble de la production dramatique contemporaine présente l'aspect d'un kaléidoscope qu'un enfant capricieux secouerait. Révolutions sans aboutissement, qui ne détrônent nul pontife ! Bouts de papiers colorés qui changent de place tandis que la Comédie Bourgeoise continue sereinement à tuer le théâtre. « Le théâtre crève par manque d'air, par manque de grandeur, par manque de lyrisme », clament les augures. Ayant ainsi clamé, ils secouent leurs kaléidoscopes : le décor se transforme et, satisfaits, les augures retournent à leurs expériences, loin des foules, loin, très loin de la vie.

Quant au spectateur moyen lassé et que rien ne prépare aux alchimies abstruses des esthéticiens, il se borne le plus souvent, suivant son goût et son degré de culture, à fré-

quenter les salles dites « populaires ». Le lycée l'a dégoûté des classiques (ou peut-être n'est-il point allé au lycée) et nul ne se soucie de dépouiller pour lui Racine, Molière, Shakespeare de la crasse des siècles et des commentaires. Les multiples barrières que l'Université, l'Église et les comédiens eux-mêmes ont édifié entre l'auteur et le public loin d'être détruites sont renforcées. Bien souvent, aux yeux de M. Untel, « français trois pour cent », « Britannicus », « Polyeucte », « Le Malade Imaginaire », « Hamlet » ressemblent à ces médicaments à étiquettes rouges que les pharmaciens ne livrent que sur ordonnance. Et doit-on le blâmer de préférer « La porteuse de Pain » ou « Faut marier grand-père » ?

Pourtant, si l'on consentait à traiter le public autrement que par le mépris, si les augures voulaient bien planter là leurs kaléidoscopes pour regarder autour d'eux, si les épiciers des boulevards songeaient un peu plus à ce qu'ils donnent et un peu moins à ce qu'ils encaissent ; si les pouvoirs publics enfin essayaient de comprendre que le niveau intellectuel d'une nation est fonction du niveau intellectuel du peuple, peut-être le problème serait-il résolu. Il y a là une question fondamentale qui dépasse le théâtre tout en contribuant à sa résurrection. Il s'agirait de créer en France un niveau climat social.

L'organisation de la société moderne a conduit en 1918 à accorder aux travailleurs certains avantages matériels. Des services médicaux, des cantines, des sociétés sportives furent créées dans les usines, les banques, les administrations. Mais rien n'avait été fait dans le domaine de l'esprit. Le système des bibliothèques est un système incomplet. Il faut déjà un minimum de culture pour continuer à se cultiver seul. Alors qu'il existe un moyen simple à la portée de tous les esprits de bonne volonté : le théâtre. Ce n'est pas en conservant l'idée que nous avons actuellement du théâtre populaire que nous arriverons à donner au peuple le goût du beau et du vrai. Théâtre populaire ne veut pas dire théâtre qui plaît au peuple, mais qui lui ressemble. Qui recèle, comme lui, cette force, cet élan vital. Ce n'est pas un but, c'est un moyen de rendre vivante une communauté d'individus. Il s'intègre à l'existence d'un pays avec d'autres activités plus ou moins proche de l'art dramatique. Le véritable auteur populaire, ce n'est pas

le contrefacteur Rostand, c'est Shakespeare : mais il faut d'abord lui rendre son véritable visage... Peut-être le dénouement de la crise est-elle justement dans cette nouvelle conception d'un grand théâtre populaire.

* * *

Certes les lignes précédentes, très générales, présentent une vue d'ensemble de l'état social de la France. Il y a cependant des initiations individuelles, des tentatives dont la loyauté dépend de la situation financière du groupe. Avant-guerre, Léon Chancerel, le grand précurseur, le créateur des « Comédiens Routiers » avait déjà pensé à ce qu'il appelait « Le Théâtre à l'usine ». Depuis la Libération, un mouvement commencé pendant l'occupation allemande, semble prendre un très grand essor : il s'agit des troupes fondées sous l'égide de la S.N.C.F. et groupées au sein d'un organisme central : l'Union Artistique des Cheminots Français.

La S.N.C.F. est divisée en cinq régions. Sur chacune de ses régions, soit en province, soit à Paris, des troupes théâtrales fonctionnent, des sociétés de peinture, de musique, de philatélie, même d'espéranto. Prenons comme exemple l'une de ces troupes « L'ÉQUIPE » qui est la compagnie dramatique de la région du Sud-Ouest.

« L'ÉQUIPE » fut fondée en 1941, pendant les années les plus tristes de l'occupation. Aucune lueur encore ne pouvait nous rendre un peu d'espoir. Et pourtant, à ce moment-là, plusieurs ont senti le besoin de se grouper, et d'affirmer ainsi la vitalité de la France. Dans les jours où la solitude aurait pu être néfaste, « L'ÉQUIPE » fut le ciment qui unit les forces jeunes et enthousiastes, « L'ÉQUIPE » était pauvre, les premières répétitions se faisaient dans un grenier : il fallait malgré tout gagner la confiance de la S.N.C.F. et justifier la sympathie qu'elle avait bien voulu accorder. C'est pourquoi, en février 1942, après cinq mois d'existence, « L'ÉQUIPE » donnait dans une des plus grandes salles parisiennes son premier spectacle : « Le Barbier de Séville » dans une présentation originale avec des ballets d'entr'acte et une musique de scène. Mais ce n'était qu'une première étape.

Lentement « L'ÉQUIPE » s'accroît. D'anciennes écuries situées dans les emprises même de la Gare d'Austerlitz, transformées, servent désormais de salles de travail. Ses cours de diction, de reliure, de danse rythmique, de danse classique sont assiduellement fréquentés. « L'ÉQUIPE », en prospérant, acquiert la certitude qu'il faut considérer le théâtre comme un moyen et non comme un but, qu'il faut avant tout songer à développer l'intelligence et le goût des acteurs par la réalisation des grandes œuvres classiques pour ensuite les diffuser le plus largement possible dans les milieux populaires. Pour cela, il faut non seulement s'attacher à l'interprétation des rôles mais aussi aux décors, aux costumes que les Équipeiers dessinent et réalisent eux-mêmes avec des tissus de récupération. Cette communauté qui se crée ainsi entre machinistes, électriciens, comédiens, dessinateurs, couturiers est la seule façon d'arriver à une cohésion, une camaraderie joyeuse dans la foi et l'amour. Après « Le Barbier de Séville », « L'ÉQUIPE » monta « L'Amour Médecin », « L'Amour peintre », des fragments des « Femmes Savantes » et du « Misanthrope » de Molière, « Les Plaideurs » de Racine, des « Proverbes » de Carmontelle, des farces (du moyen âge à nos jours) « Grisélidis » (rajeunissement du fameux miracle, « Résurrection des Vivants », poème dramatique d'inspiration claudélienne spécialement écrit par un Équipeier, et enfin « Les Caprices de Marianne ! » Par les classiques, « L'ÉQUIPE » espère hausser le niveau intellectuel du peuple, ce qui en définitive profite à toute la nation, lui donner un nouvel art dramatique qui sorte enfin du sillon où il se débat et risque mourir. Elle espère contribuer à l'avènement d'un nouveau théâtre qui se souviendrait de la grandeur et de la simplicité d'Eschyle, qui aurait pour fondement des mythes nouveaux auxquels la masse se sentirait rattachée. « L'ÉQUIPE » veut participer à la résurrection de la grandeur, en puisant chez les Maîtres du passé les leçons qui lui permettront de préparer l'avenir.

Dès 1943, pour exposer et expliquer leurs intentions, les Équipeiers fondèrent une revue mensuelle : « Les Cahiers de l'Équipe ». Dans cette revue, ils essayèrent d'étudier la longue série des problèmes que pose actuellement le théâtre, tant au point de vue littéraire qu'au point de vue présentation, et de les résoudre, dans la mesure de leurs moyens et, pour eux-

mêmes. Ils affirmèrent ainsi une esthétique, qui se dégageait confusément de leurs premières représentations, suivant la tradition des grands metteurs en scène : Copeau, Dullin, Jouvet, Baty. Des écrivains connus soutinrent leur action et ils participèrent par l'envoi de maquettes, à une exposition qui eut lieu à Paris, où se trouvaient réunies toutes les tendances du théâtre français contemporain.

Mais l'occupation qui paralysait la vie nationale retardait l'essor du groupement. C'est depuis la Libération surtout que « L'ÉQUIPE » commence à être non seulement connue mais admirée à l'extérieur de la S.N.C.F. Vingt-sept représentations des « Caprices de Marianne » ont permis cet épanouissement. Puis une tournée en Suisse avec ces mêmes « Caprices de Marianne » permit à l'étranger de mieux connaître l'effort social de notre pays.

* * *

Cet exemple montre, malgré les lacunes, jusqu'à quel point, lorsqu'on consent à abandonner sa tour d'ivoire on peut créer un art vivant, jusqu'à quel point on peut réunir, dans la confiance et l'amitié, plusieurs individus qui savent qu'ils sont solidaires les uns des autres, jusqu'à quel point on peut rendre aux œuvres classiques la faveur du grand public. C'est une œuvre de longue haleine dont les fruits ne seront sans doute mûrs que dans deux cents ou trois cents ans. Mais il faut rendre grâce à la S.N.C.F. d'avoir compris la première l'importance d'une telle entreprise et de lui avoir donné toute l'ampleur possible.

Le monde se transforme, que ceux qui ont pour mission de conduire les hommes vers un peu de bonheur, apprécient cet effort.

UN ÉQUIPIER

à l'écoute du monde...

VALÉRY ET LE THÉÂTRE

Mon Faust de Paul Valéry. — Le Rideau des Jeunes de Paris a présenté, à un concours des jeunes compagnies théâtrales, *Mon Faust*, œuvre posthume de Paul Valéry. Jean Gandrey-Réty écrit : « Les travaux de dramaturgie de Paul Valéry n'étaient jamais, que l'on sache, allés beaucoup plus loin (qu'*Amphion*). On n'en doit qu'être plus sensible aux signes du merveilleux instinct théâtral qu'il prodigue dans *Mon Faust*. Le poète adamantin sait, plus élégamment que beaucoup d'auteurs spécialisés, tirer les ficelles de ses personnages. Et celles-ci sont presque toujours, assurément, quelques fils d'or intimes du cœur ou de l'esprit, et non pas les gros cables d'une fantaisie de pacotille. » (ARTS, 9-8-46.)

ACTIVITÉ DE QUELQUES ÉCRIVAINS

Gabriel MARCEL, philosophe, musicien, critique dramatique et dramaturge, vient de publier *L'Horizon*, pièce en quatre actes, écrite en 1928, un an avant la venue au catholicisme de l'auteur du *Monde cassé*. Elle lui a été inspirée par des séances métapsychiques auxquelles il avait assisté. Gabriel Marcel, qui tient le feuilleton dramatique des *Nouvelles Littéraires*, va publier sous peu son théâtre comique.

* * *

Jacques COPEAU annonce qu'il commence la publication, chez Gallimard, de recueils d'articles contenant tout ce qu'il a écrit : critique, préfaces, lettres. Une pièce de lui sur saint François d'Assise doit paraître instamment : *Le petit pauvre*. Il a terminé, avec Suzanne Bing, la traduction de l'œuvre entière de Shakespeare.

* * *

Henri BROCHER, à qui nous envoyons notre fraternel salut, vient de terminer une vie de Henri Ghéon que nous attendons avec impatience. Il publie toujours ponctuellement *Jeux, Tréteaux et Personnages*, dont il a élargi les cadres. Des abonnements venant du Canada (au prix modique de 200 francs pour 6 cahiers) sont toujours les bienvenus à Auxerre, Yonne (5, place St-Etienne), où on peut les lui communiquer. Nous reparlerons plus longuement de Brochet et de l'œuvre admirable que ce disciple et ami de Ghéon poursuit si courageusement.

Les 21 et 22 juillet derniers, Brochet a pris une part active aux fêtes qui ont marqué le VIII^e centenaire de la prédication de la 2^e Croisade par saint Bernard. Dans « ce haut lieu bourguignon qui est un des plus hauts lieux de la Chrétienté », on a donné *Saint Bernard, le porte-croix*, œuvre écrite et montée par Brochet dont on peut lire le texte dans le no 110 de *Jeux, Tréteaux et Personnages* (mai-juin 1946).

LUDMILLA PITOEFF

VUE PAR JULIEN GREEN

28 juin 1942.

« Vu Mme Pitoëff. Elle est encore plus petite que je ne le croyais, car je ne me la rappelais qu'à la scène, et la scène grandit tout le monde. Coiffée d'un chapeau noir d'où s'échappe un flot de tulle qui enveloppe sa tête, elle a un petit visage tout blanc et des yeux de charbon, des yeux d'une grande douceur. Quelque chose d'asiatique dans le modelé des joues et elle me dit, en effet, qu'elle a du sang mongol. Elle est frappée, choquée aussi, je crois, par l'absence de spiritualité chez la plupart des gens, de leur profonde indifférence aux choses de l'âme ; elle voudrait faire un voyage au Tibet, le « toit du monde », dont la vie spirituelle l'attire. Elle ne serait jamais venue en Amérique si les événements ne l'y avaient contrainte, hait la politique, les divisions entre Français, souffre beaucoup de son exil. Elle me parle longuement de Jeanne d'Arc, et comme je lui cite quelques mots de la Jeanne d'Arc de Péguy, elle achève la tirade d'une voix simple et bien posée, une voix de fillette, avec de longs silences, là où il faut.

Elle se détache de la foule parce qu'elle est vraie.

Elle me dit que les aveugles sont d'excellents critiques de la diction théâtrale, qu'on ne peut tromper un aveugle sur la vérité du ton, parce qu'il n'est pas distrait par ce que ses yeux lui eussent fait voir. »
(Julien GREEN : *Journal* zzz 1940-1943. Plon. 1946.)

* * *

Le cinéma.

De la foisonnante production cinématographique qui nous inonde, retenons un film français et un film anglais. Le premier est *Monsieur la Souris*, d'après un roman de Georges Simenon, mystérieux et intelligent à souhait, et surtout sublimé par le jeu de Raimu, décédé depuis, qui

campe le rôle d'un vagabond embarqué dans une affaire compliquée, pour avoir ramassé un portefeuille. Un copain de chambre, qui a nom Monsieur Cupidon (Aimos), l'a mal conseillé. Il faut entendre la scène de la fin. Monsieur Cupidon, une fois l'affaire liquidée, a le malheur de demander à Monsieur la Souris repris par sa vie de clochard, si ça va ! Raimu, dans une scène de colère tout en crescendo, est tout simplement inimitable.

— Un mot maintenant de *Cæsar and Cleopatra*.

Le scénario et le dialogue sont de George Bernard Shaw. La réalisation, de Gabriel Pascal. La critique, en se montrant sévère pour ce film, a montré une fois de plus son incompétence. Le malheur est qu'elle joue un rôle auprès des esprits faibles qui ne peuvent jamais juger par eux-mêmes. On peut toujours répondre à cette critique qu'un Shaw même médiocre sera toujours de cent coudées supérieur au meilleur des *Ziegfeld Follies*, par exemple, qu'elle s'essouffle chaque année à porter aux nues.

Le César que nous montre Shaw est sorti vivant du *De bello gallico*, revu par Suétone. On le voit, tel qu'il est peint lui-même, actif, sage, bon pour ses ennemis, paternel avec ses soldats, fraternel avec ses officiers, humain, digne, un peu vaniteux. Lorsque Cléopâtre, gamine, rit de sa calvitie et qu'on le voit ramener sur sa tête ses rares cheveux, je pensais au classique portrait de Suétone, dont Shaw s'est certainement souvenu : « Il était fort fâché d'être chauve et, pour éviter les plaisanteries de ses ennemis, il ramenait ses cheveux sur le front. » Plaisir des plus vifs.

Ce ne serait qu'une grande œuvre théâtre filmée si le cinéma n'y ajoutait, la magie du désert, le Sphinx énigmatique, et plus énigmatique encore la croissance de la jeune Cléopâtre affamée de pouvoir, déjà ingénieuse en roueries, à visage de destin. Plus tard viendra Antoine.

Les interprètes étaient magnifiques : Claude Rains, Vivian Leigh, Flora Robson, Stewart Granger.

M. R.

LES DÉBUTS D'ANDRÉ BARSACQ

Poursuivant son enquête auprès des metteurs-en-scène, la direction des *Nouvelles Littéraires* a délégué André Frank auprès de M. André Barsacq, l'actuel directeur de *L'Atelier*, dont les succès les plus éclatants des derniers mois sont *l'Antigone* d'Anouilh et la reprise des *Frères Karamazov* dans la version de Jacques Copeau.

.....

« Comment je vins au théâtre ? nous disait alors Barsacq l'inconnu... Par l'école des Arts décoratifs. Je préparais l'architecture. Ce n'est peut-être point, pour l'homme de scène, un mauvais départ ; il apprend ainsi à situer les êtres et à équilibrer les masses.

« Un soir, je me rendis à une représentation de Charles Dullin ; c'était à l'Atelier ; j'avais pris place sur l'un des hauts balcons ; on jouait l'*Antigone* de Cocteau ; je fus ébloui...

« On était, je crois bien, en 1924 ; mon ardeur, dès lors, ne cessa plus de cesser ; je me mis à broser maquette sur maquette et les envoyais en hâte au metteur en scène qui avait éveillé en moi un tel enthousiasme. Charles Dullin me laissa six mois sans réponse ; je me désespérais ; un jour, un court billet signé « Magdeleine Bérubet » me convoqua. Le cœur battant, je gravis le chemin de la place Dancourt ; j'avais alors seize ans...

.....
« Charles Dullin me donna ma chance, et quelle chance ! Il me confia l'exécution des décors de *Volpone*.

« Plus tard, j'élargis le champ de mon expérience dramatique : je devins metteur en scène. Je fus, au théâtre, l'assistant de Jacques Copeau, à l'occasion du « Mai florentin »... »

(LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, 8-8-46.)

ANTIGONE A PRAGUE

Après Paris, New-York et Montréal, Prague a connu *Antigone* de Jean Anouilh, dans une mise en scène originale de M. Kurs, ancien assistant du fameux Tairov. Jean Danes raconte, dans la luxueuse revue *Quadriga*, que l'action est centrée sur un échiquier, accessoire symbolique. Apprenant qu'elle va être exécutée, Antigone s'écroule avec un cri de satisfaction, bouleversant les savantes combinaisons auxquelles, tout le temps de la pièce, Créon n'avait cessé de travailler. Milada Matysova et Viteslav Vějraska tenaient respectivement les rôles d'Antigone et de Créon, dont ils ont fait, paraît-il, des créations saisissantes.

On sait que le texte d'*Antigone* vient d'être publié à Paris (La Table Ronde). Excellente occasion de revivre à la lecture les échos d'une heure de grand théâtre.

PORT-ROYAL EN PÉRIL

Le domaine de Port-Royal des Champs ayant été mis en vetne par son propriétaire, plusieurs intellectuels se sont alarmés pour que soit évité à tout prix le morcellement d'un domaine si riche en souvenirs littéraires, Gustave COHEN, que connaissent bien les lecteurs de nos *Cahiers*, écrit dans *Les Nouvelles Littéraires*:

.....

« Cette résolution et cet avertissement éveillent chez tous les lettrés un écho douloureux et angoissé. Pour moi, je me souviens d'avoir, après avoir expliqué Pascal, conduit mes étudiants là-bas, dans l'une de ces excursions d'archéologie littéraire, qui sont la tradition de ma conférence d'agrégation. On se rend aux lieux où l'auteur a vécu et réfléchi, et il semble que le paysage où il composa résonne encore d'harmoniques essentielles à la compréhension de son œuvre.

.....

Il faut sauver les petites Ecoles de Port-Royal, les arbres et les spectres qui les hantent, car où prendraient-ils leur repos ? C'est tout un monde ravagé de spiritualité, agissant aussi, qui s'évoque là : saint Cyran et Nicole, Lancelot, Du Vergier et Pascal, Racine et Boileau. C'est par lui que Phèdre fut janséniste et que l'amant de la Champmeslé délaissa, en 1677, la scène tragique. Ils furent fanatiques, mais ils furent persécutés. Qu'ils retrouvent au moins la paix du souvenir, au pays de la Liberté. « Ecoute bûcheron, arrête un peu ton bras. »

.....

Oui, il faut sauver Port-Royal pour l'honneur de la pensée française et l'édification des générations futures, qui y viendront chercher la solution de leurs inquiétudes. » (LES NOUVELLES LITTÉRAIRES, 25-8-46.)

JONGLERIES

par Maurice BLAIN

La valeur profonde du comédien se juge peut-être à deux critères : l'acceptation fervente de tout personnage, et l'humble profit qu'il retire de l'incompréhension du public.

* * *

Le personnage ne supplée pas toujours à la faiblesse de l'acteur, ne soutient plus le mystère de l'incarnation scénique. C'est alors qu'il faut beaucoup de foi en l'art dramatique, ou simplement un métier inépuisable. Mais peut-on continuer inépuisablement la poésie avec de l'artificiel ?

* * *

L'unique vérité du théâtre naturaliste est de mettre en relief l'arbitraire et la nécessité de la fantaisie, de la convention et du jeu.

* * *

Le jeu n'est que le rebondissement de la poésie, parce qu'il n'est d'abord que la mesure de sa richesse scénique.

* * *

Un honnête comédien ne peut jouer que quelques spectacles où il sente vraiment se donner tout lui-même : il a besoin du reste du temps pour se renouveler, i.e. repenser ce qu'il va jouer.

* * *

De quelle substance fragile est faite la grandeur du comédien ? De la création d'une œuvre d'art par le magistère de tout lui-même ? De l'échange momentané de son propre mouvement intérieur contre le rythme d'une fiction ? De la patiente délivrance de l'âme de son personnage qui se retirera de lui dès le dernier rideau ? Du frémissement de la salle détachée pour quelques heures de son agitation quodotienne ? Oui, de tout cela. Mais peut-être surtout de l'extrême précarité de sa position à la frontière... du rêve et du monde réel.

* * *

Il y a aussi sa misère : le douloureux moment où il revient vers nous que la médiocrité a déjà repris ; la conscience pathétique que son personnage lui échappe de toutes parts, qu'entre son art et lui quelque chose l'abandonne et l'isole : en un mot qu'il ne peut plus être autre chose que lui-même, un homme comme les autres.

* * *

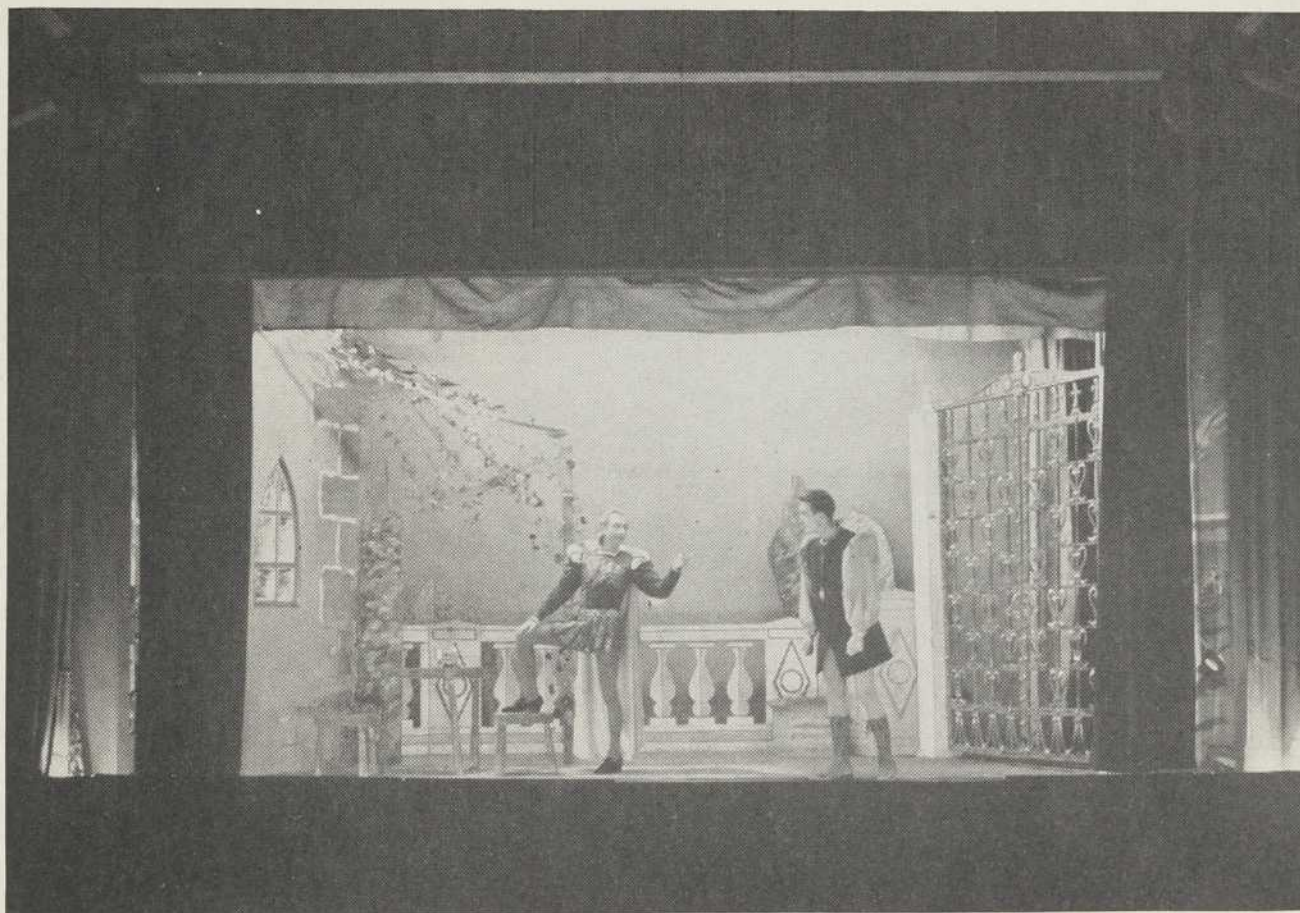
Si le public savait mieux corriger la rigueur de son attitude par le principe de persuasion, les jeunes dramaturges oseraient peut-être créer leur chef-d'œuvre du premier coup.

* * *

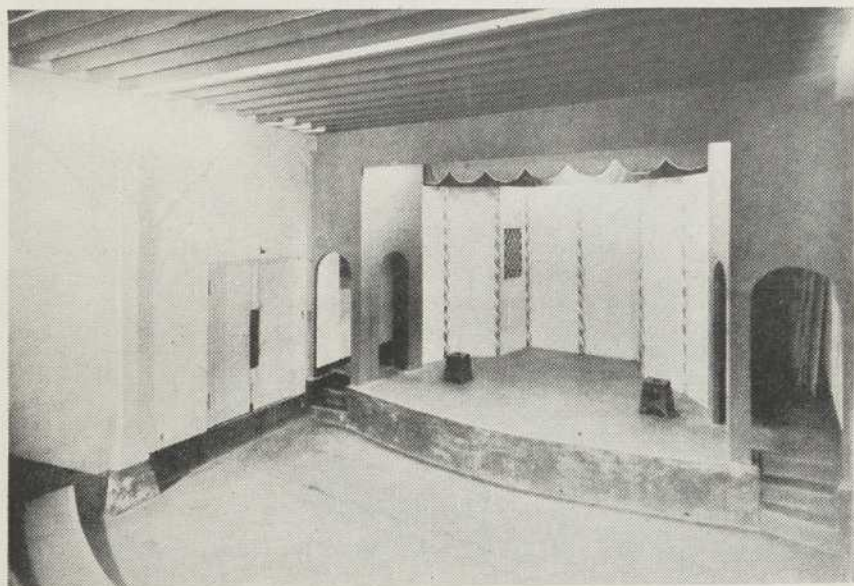
Il y a un spectateur contre qui le théâtre ne pourra jamais rien : celui qui, sous prétexte de ne rien sacrifier de son sens critique, — ce qui se résume au fond à l'appréhension du ridicule — refuse de s'émouvoir. D'avance, il renonce au seul climat qui assurerait son plaisir esthétique : la jeunesse de l'âme.

* * *

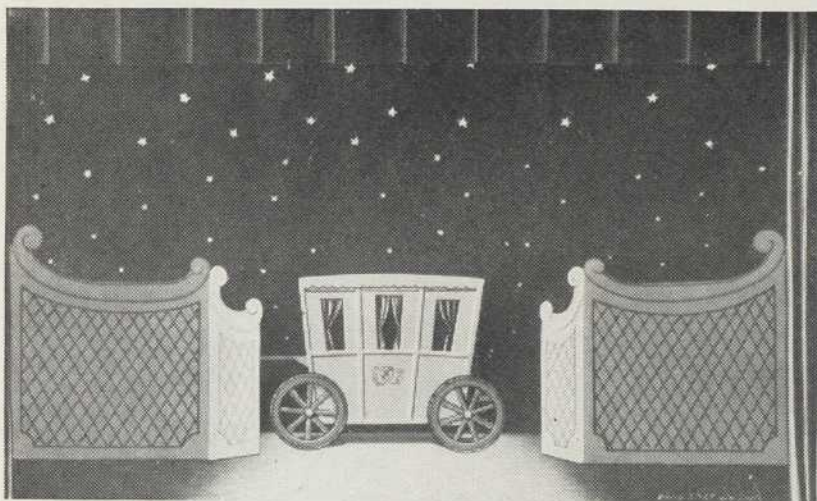
Si l'homme était un jour rétabli dans sa condition originelle, il n'aurait plus besoin du théâtre pour vivre, et ce serait un grand malheur.



*L'Équipe (de Paris) dans une scène de « Les Caprices de Marianne ».
A gauche : Henri Demay, l'animateur.*

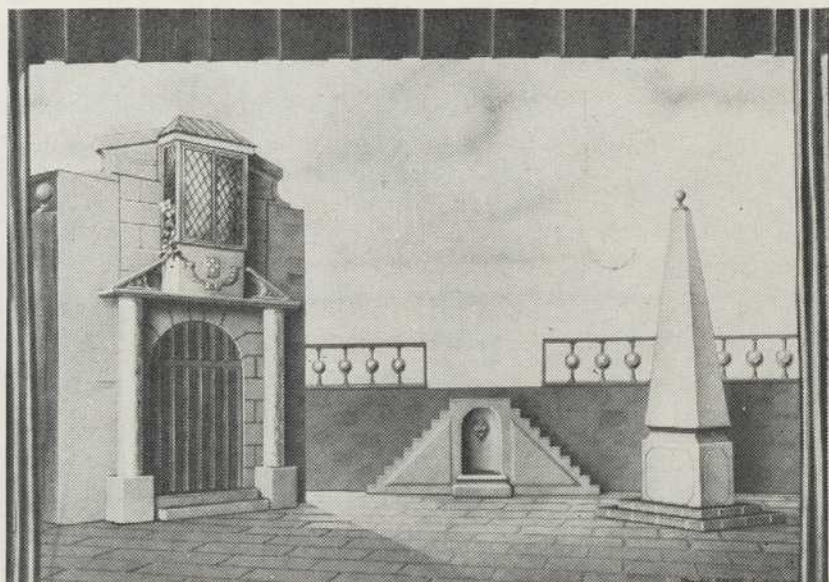


*La salle de répétition de
L'Équipe (de Paris).*



*Décor réalisé par L'Équipe
pour
« Le Barbier de Séville ».*

*Une autre scène du
« Barbier de Séville »
conçue par L'Équipe.*



Jeux dramatiques pour la jeunesse :

par Gaston-Marie MARTENS

Les Vieillards Amoureux¹

Personnages : Désiré NACHTEGAELE ; AUGUSTE, son frère ; ASPASIE, leur soeur ; THUURKE, leur neveu ; LEENTJE, du « Paradis » ; Fébronie DHONDT.

(Le texte original est en flamand, par le même auteur.)

Décor : L'action se passe en Flandre. Le verger de la famille NACHTEGAELE. Au milieu de la scène, un peu à droite : un gros noyer. Sous son ombrage : une table, un banc et deux chaises. À droite : la petite maison de ferme blanchie, aux volets verts. À gauche : la haie du jardin, avec porte d'entrée, en bois vert. Au loin, les maisonnettes du village, l'église.

SCÈNE I

(Un après-midi de printemps. Autour de la table : Aspasia ; Désiré et Auguste fumant la pipe.)

DÉSIRÉ. — Mais, mais, mais... Qu'est-ce que tu dis maintenant, Aspasia ? un de nous deux devrait marier... À notre âge... Pourquoi, comme ça, tout d'une fois ?

ASPASIE. — Pour que le nom des Nachtegaele ne meure pas... On est d'une famille connue et honnête ; tu comprends, Désiré ?

DÉSIRÉ. — Oui, oui... Mais on a maintenant vécu tant d'années comme ça.

ASPASIE. — C'est pas une raison ça... Et puis moi, je ne vivrai plus si longtemps...

DÉSIRÉ. — Ta ta ta...

ASPASIE. — Je sens bien moi-même... Mais je repose en Dieu, je suis toujours prête... Eh bien ?

DÉSIRÉ. — Heum... Je suis l'aîné...

ASPASIE. — Mais le plus costaud.

DÉSIRÉ. — Le plus costaud... Tu dis ça comme ça.

ASPASIE. — Oui... Et c'est maintenant une chose que vous devez décider. Qui va marier ?

DÉSIRÉ. — Auguste est le plus jeune.

AUGUSTE. — Oui, oui, mais toi, Désiré, toi tu dois marier.

¹ Jeu dramatique que la jeune troupe de l'Externat Sainte-Croix, « Les Pierrots », ont présenté au début de décembre '46, sous l'enthousiaste direction du R. P. Georges Saint-Aubin, c.s.c. L'allègre interprétation qu'ils nous ont donnée de cette farce savoureuse, si vivante de robuste poésie, et la réaction amusée du public nous ont invités à la soumettre au répertoire des étudiants et autres jeunes en quête de jeux.

Les Cahiers feront paraître dans leur prochaine livraison des notes de mise en scène, des détails sur les costumes et décors des vieillards amoureux.

DÉSIRÉ. — Je suis beaucoup trop vieux.

ASPASIE. — Toi alors, Auguste ?

AUGUSTE. — Moi ? Ah nonononononon.

ASPASIE. — Pourquoi pas ? Eh bien, qu'est-ce que tu réponds ?

AUGUSTE. — Moi ! Eh bien, je vais quand même le dire : je n'ose pas.

ASPASIE. — Quoi ?... Tu n'oses pas... Tu n'oses pas le demander à une femme ?

DÉSIRÉ (*malicieusement*). — Heum... heum...

ASPASIE. — Mais il n'y a rien d'immoral à ça : marier est un sacrement institué par Dieu lui-même.

AUGUSTE. — C'est pas tout ça : j'ai peur de ne pas avoir assez pour vivre.

ASPASIE. — Peur ? d'avoir beaucoup d'enfants ?... Mais Auguste, tu dois quand même penser : tu n'es plus des plus jeunes aussi.

AUGUSTE. — Ça je sais. Mais tu veux avoir ici une femme jeune, hein ?

ASPASIE. — Mais pas trop jeune : 35, 40... Avec une vieille on n'est rien, alors nous pouvons continuer à trimarder comme maintenant.

DÉSIRÉ. — Et Thuurke donc, notre neveu ?... Est-ce qu'il ne fait pas bien son travail ici ?

ASPASIE. — Es-tu certain que Thuurke va rester chez nous ?

DÉSIRÉ. — Pourquoi pas ?

ASPASIE. — Ce garçon est bien de notre famille, mais si on a besoin de lui à la maison ?... Thuurke, ça c'est un z'oiseau sur une branche... Mais une fois qu'un de vous est marié avec une forte jeunesse, alors on serait bien : le travail serait fait, et pour de bon... Et alors, on saurait quand même où irait tout notre argent, et notre bien après notre mort... Ecoutez une fois : ici et là j'en ai déjà dit un petit mot.

DÉSIRÉ. — Quoi ?

ASPASIE. — ...Que vous voulez marier.

DÉSIRÉ. — Moi ?

ASPASIE. — Toi, ou Auguste.

DÉSIRÉ. — ...Aspasie, les gens vont trouver qu'on est terriblement ridicules.

ASPASIE. — Pourquoi ?

DÉSIRÉ. — Pourquoi ? Moi je suis plus de septante, et Auguste, on voit qu'il est beaucoup plus de soixante ; penses-tu, même si un de nous deux accepte de marier, penses-tu qu'une jeune femme voudrait ?

ASPASIE. — Voudrait marier avec vous ?... À chaque doigt une... Oui, oui ! Est-ce que les Nachtegale ne sont pas connus depuis toujours pour tout ce qui est digne et riche ? Tu ne dois pas avoir peur de ne pas avoir assez. (*Sons de cloches.*) Hoh ! on sonne pour le Salut. (*Elle se lève vivement, entre dans la maison.*)

DÉSIRÉ (*bougonnant*). — Marier, marier, ça c'est quelque chose.

AUGUSTE. — Elle peut marier elle-même. (*Silence.*)

ASPASIE (*avec le petit bonnet noir et le manteau en drap noir.*)
— Pendant que je suis partie, vous n'avez qu'à vous arranger, qui sera le plus intelligent... Thuurke !

SCÈNE II

THUURKE (paraît à la porte de l'étable). — Oui, tante.

ASPASIE. — Dépêche-toi, garçon, au Salut.

THUURKE. — Et le veau, tante ?

ASPASIE. — Il n'est pas encore mieux ?

THUURKE. — Mais non.

ASPASIE. — Au nom de Dieu alors... Tu peux dire tout seul quelques Pater et Avé... Et fais attention au veau. (Elle franchit la grille, et disparaît.)

THUURKE. — Oui, oui, (doucement) vieille bigote. (Il sort.)

SCÈNE III

DÉSIRÉ. — Elle ne nous lâchera pas... Tu devras faire une idée.

AUGUSTE. — Ou toi.

DÉSIRÉ. — Tu es quand même le plus jeune.

AUGUSTE. — C'est bon, c'est bon ; mais tu racontes à tout le monde que tu es plus fort et plus florissant que moi, et encore si costaud que sur tes vingt ans.

DÉSIRÉ. — Mais ça c'est vrai.

AUGUSTE. — Tiens, tiens ! Et tu voudrais que moi je marie.

DÉSIRÉ. — Mes années sont quand même là... Et aussi je n'ai jamais tenu aux femmes.

AUGUSTE. — Moi non plus.

DÉSIRÉ. — Auguste ! (sévèrement) Dis une fois, hein...

AUGUSTE (piqué). — Eh bien oui !... Dis une fois, dis une fois.

DÉSIRÉ. — Si moi je n'avais pas été là quand tu étais jeune, et Aspasia.

AUGUSTE. — Et le reste, dis le reste.

DÉSIRÉ. — Pourquoi encore sortir des vieilles vaches du fossé... Tu sais bien que tu aimais trop les filles.

AUGUSTE. — Quoi ? quoi ?

DÉSIRÉ. — Si tu n'avais pas été si pingre, tu aurais marié avant de tirer au sort.

AUGUSTE. — Moi ?

DÉSIRÉ. — Qu'est-ce que tu as justement répondu à Aspasia : ...j'ai peur de ne pas avoir assez... Voilà où le cheval est lié.

AUGUSTE (furieux, se lève.) — Et toi ! Parce que tu fais le petit Jésus, l'homme pieux.

DÉSIRÉ (se lève également). — Dis donc, Auguste !

AUGUSTE. — Parce que tu es président de la fabrique de l'église Sainte-Cécile, et qu'est-ce que je sais encore... Mais tu n'es pas tellement Saint : c'est Aspasia qui t'a fourré partout là dedans.

DÉSIRÉ. — Auguste ?

AUGUSTE. — Toujours avec ton Auguste... Pourquoi est-ce que tu vas si souvent au café « Au Paradis » ? Ce n'est tout de même pas pour y dire des prières... J'ai même vu, dimanche, que tu donnais deux poires à Leentje.

DÉSIRÉ (d'abord interloqué). — Eh bien !... e... Toi... tu vas quand même aussi au « Paradis », hein ?

AUGUSTE. — Si toi tu y vas, pourquoi ?...

DÉSIRÉ. — Moi, je suis du conseil communal.

AUGUSTE. — Et c'est pour ça que tu dois faire le salivard, avec les filles d'auberge ?

DÉSIRÉ (*indigné, très fort*). — Auguste ! ?

AUGUSTE. — Désiré !! ?

THUURKE (*surpris, entre*). — Eh...

DÉSIRÉ. — Rien, rien. Mais toi, toi, tu as toujours été un brutal... Voilà.
(*Il entre dans la maison.*)

AUGUSTE. — Et toi un lècheur. (*Il sort à droite.*)

SCÈNE IV

THUURKE (*rit gaîment, sort une pomme de sa poche, se met sur le banc.*)

LEENTJE (*entre par la grille, le voit, sourit, s'approche en tapinois, met les mains devant la figure de Thuurke.*)

THUURKE (*sursaute*). — Eh ! (*Il se dégage. Très heureux.*) Mais Leentje, Leentje !

LEENTJE. — Je t'ai eu, hein ?... Qu'est-ce que tu manges là ?

THUURKE. — Une pomme de l'an dernier... Corpendu. (*Il voit qu'il n'y a personne, lui présente deux pommes.*)

LEENTJE. — Oh ! Deux rougeaudes... Qu'est-ce que ça coûte, Thuurke ?

THUURKE. — Oh ! rien, rien... Il y en a assez ici...

LEENTJE. — Non ! je ne veux pas... (*le regarde gentiment.*) Combien, Thuurke. Un sou ? deux ?...

THUURKE (*jette d'abord un regard circulaire autour de lui, la regarde amoureusement, avance les lèvres*). Oui, deux, deux...

LEENTJE. — Mais, mais, mais, mais, mais, le petit cachottier... Tu te montres très timide, tu ne dis presque rien, mais... Viens. (*Elle s'approche.*)

THUURKE (*se saisit*). — Oh ! non, non, pas ici, ils pourraient le voir !

LEENTJE (*riant*). — Eh bien ! le petit froussard... Tellement peur ?

THUURKE. — Moi ?

LEENTJE. — Mais oui, toi.

THUURKE (*après avoir hésité*). — Ce n'est pas vrai ! Tu te trompes... Ici. (*Il veut l'étreindre.*)

LEENTJE (*s'esquivant*). — Non, non, Thuurke, tu es un lion, un brave lion.

THUURKE. — Eh alors !!!

LEENTJE. — Est-ce que tu sais pourquoi je viens ici ?

THUURKE. — ???

LEENTJE. — Tu ne sais rien ?... Rien de la grande nouvelle ?

THUURKE. — Non.

LEENTJE. — Mais tout le village en est plein : Désiré ou Auguste se marient.

THUURKE (*abasourdi*). — Ça ne peut pas être.

LEENTJE. — Si, si... Aspasia l'a raconté à tout le monde ; et ça doit encore être une jeune pour savoir où irait leur galette.

THUURKE (*inquiet*). — Et, et toi ?...

LEENTJE. — Moi ? Que moi ?... Qu'est-ce que tu penses, mon garçon ?...

Je viens pour une autre.

THUURKE. — Ah oui ?

LEENTJE. — Oui... C'est pour une bigote, pas jolie tu sais, mais eux aussi ne sont plus des hercules, hein ?

THUURKE. — Hercules ! ?... des vieux charretons !...

LEENTJE. — C'est une de nos cousines éloignées, et elle voudrait tant se marier... Mais pas dire, tu sais.

THUURKE. — Non, non.

LEENTJE. — Eh bien ! dans le temps, il y a vingt-cinq ans, sans doute, elle a vu un peu, d'abord Désiré, puis Auguste... Et les choses n'ont pas continué !... Quelle chance donc qu'avec le beau temps elle soit venue nous voir. On lui raconte la nouvelle des Nachtegale... Elle devient de suite aussi rouge qu'un coq, et elle bégaie son histoire passée... Pour tirer court, Thuurke, je viens ici comme intermédiaire, et je pense bien réussir ; tes oncles viennent souvent chez nous, et ils sont très gentils pour moi, à tel point que je les nomme aussi « mon oncle ».

THUURKE. — ...Dis, Leentje...

LEENTJE. — Et alors, Thuurke ?

THUURKE. — Si tante Aspasia devait savoir que mes oncles, et moi, moi aussi, nous allons si souvent au « Paradis »...

LEENTJE. — Elle serait fâchée ?

THUURKE. — Et comment !

LEENTJE. — C'est une méchante bigote, hein ?... Et elle est fâchée sur moi, oui, je le sais. Elle dit que je séduis tous les hommes... Est-ce que c'est vrai, Thuurke ?

THUURKE (*perplexe*). — Heum... heum...

LEENTJE. — Je suis une mauvaise fille, n'est-ce pas ?

THUURKE (*avec conviction*). — Oh ! non, non ! ça n'est pas vrai.

LEENTJE. — Ça c'est bien de toi, Thuurke... Et si je lui amène aujourd'hui une femme, et elle viendra sitôt, si j'amène donc une femme qui leur convient, je deviendrai encore la grande amie d'Aspasia... Tu vas voir ça.

DÉSIRÉ (*sur le pas de la porte, il voit Leentje*). — Mais, mais mais mais... Leentje.

THUURKE (*sans plus disparaît*).

SCÈNE V

AUGUSTE (*paraît*). — Com... Comment ? Leentje ?

LEENTJE (*court à leur rencontre*). — Oh ! mon oncle Désiré !

DÉSIRÉ (*lui prend les deux mains*). — Leentje, quel bon vent t'amène ici ?

AUGUSTE (*aimable*). — Qui... qui avons-nous là ?

LEENTJE. — Mon Dieu, mon oncle Auguste aussi. (*Elle lui serre gentiment la main.*)

DÉSIRÉ (*faussement froid et digne*). — E... e... Qui venez-vous voir ici ?

LEENTJE (*abasourdie*). — Hè ?

DÉSIRÉ (veut faire comprendre par sa mimique, que la présence d'Auguste en est la cause).

AUGUSTE (a éventé la supercherie). — Faut pas faire l'idiot, hein ?...

Faut pas faire semblant que tu ne connais pas Leentje, du « Paradis ».

DÉSIRÉ. — Heum. (Il fait de l'oeil à Leentje.)

LEENTJE (pouffe de rire). — Mais, mais, mon oncle Désiré... Toujours ses mêmes trucs. Il est encore toujours le même n'est-ce pas, mon oncle Auguste ?

AUGUSTE (méchant). — Ah ! oui ; il doit savoir pourquoi, hein ?

DÉSIRÉ. — Auguste !

LEENTJE. — Vous ne pourrez jamais deviner pourquoi je viens... Puis-je m'asseoir ici ?

AUGUSTE. — Pourquoi pas ?

DÉSIRÉ. — Mais certainement, avec beaucoup de plaisir.

LEENTJE. — C'est si frais et si bon ici... (Elle s'assied sur le banc.)

Et toi, ici, mon oncle Désiré, à côté de moi, oui... Et toi, toi aussi, mon oncle Auguste.

DÉSIRÉ, AUGUSTE (regardent d'abord s'il n'y a personne en la demeure, s'asseyent). — E... Heum.

LEENTJE. — Très bien... Comme nous sommes bien comme ça... Vous avez ici une propriété merveilleuse. Entendez les oiseaux... Ici, c'est le Paradis... Et maintenant que vous allez marier avec encore une jeune fille...

DÉSIRÉ. — Moi pas, c'est Auguste.

AUGUSTE. — Jamais de la vie : c'est Désiré !

LEENTJE. — Oh ! ça c'est dommage, j'étais venue pour...

DÉSIRÉ, AUGUSTE (étonnés). — Toi ???

LEENTJE. — Mais oui, nous avons toujours été de bons copains, de grands amis... (bruits de chaînes).

DÉSIRÉ (vivement). — Et ça je suis, e... (se reprend). Oui, oui... Tu entends, Auguste ?

AUGUSTE. — Quoi ?

DÉSIRÉ. — Le veau... Tu entends ?... Il est peut-être tombé.

AUGUSTE. — Thuurke est auprès.

DÉSIRÉ. — Non pas, Thuurke est dans le jardin.

AUGUSTE. — Ce veau n'en sera pas mort.

DÉSIRÉ. — Qui sait... Le travail des bêtes, c'est toi... Ça tu sais bien, hein ?... Et une bête, ça coûte des sous.

AUGUSTE (grommelant). — Des sous... Oui, oui, ça coûte... (Il se lève lentement, se méfie, regarde Désiré et Leentje, sort.)

SCÈNE VI

DÉSIRÉ. — Le bétail est terriblement cher.

LEENTJE. — C'est toi qui marieras, mon oncle Désiré ?

DÉSIRÉ. — Eh bien ! Je me sens si jeune, tellement jeune...

LEENTJE. — Comme un de trois fois six ?

DÉSIRÉ. — C'est ça. Mais notre Gust, il est de dix ans plus jeune, et il est usé, radicalement fini.

LEENTJE. — Oh !

DÉSIRÉ. — Radicalement, que je te dis. Toujours été souffreteux du ventre... Qu'est-ce qu'il boit dans les auberges?... de l'eau sucrée?... On le nomme « la pompe », ça tu sais bien aussi...

LEENTJE. — Oui, oui... C'est vrai ça.

DÉSIRÉ. — Et entre nous, tout à fait entre nous, n'est-ce pas ? Il a avec ça encore un mal terrible : (*tout bas*) hémorroïdes.

LEENTJE. — Oh !

DÉSIRÉ. — Epouvantable, n'est-ce pas ? Et beaucoup trop pingre aussi pour marier. Mais moi, je suis tout à fait autre : je suis le président de la fabrique de l'église, de l'assurance du bétail, conseiller communal, vice-président des « Joyeux Canaris » et encore, même beaucoup plus... Et je veux jouir de mon argent, partager avec quelqu'un, oui partager... (*Il s'empare de la main de Leentje*).

SCÈNE VII

AUGUSTE (*entre. Furieux*). — Désiré !

DÉSIRÉ (*retire vivement la main*). — Quoi ?

AUGUSTE. — Il faut aller à la cuisine.

DÉSIRÉ. — A la cuisine ?

AUGUSTE. — T'as pas entendu?... Quelque chose qui déverse : ...la cafetière... ou...

DÉSIRÉ. — Ce ne sera pas grave.

AUGUSTE. — C'est bien... Je le dirai comme ça à Aspasia, quand la cuisinière sera au diable.

DÉSIRÉ (*se lève*). — Je... je suis sitôt de retour. (*Il sort.*)

SCÈNE VIII

AUGUSTE (*prenant place près de Leentje*). — As-tu aussi entendu la nouvelle, Leentje ? Je vais marier.

LEENTJE. — Toi ? toi aussi, mon oncle Auguste ?

AUGUSTE. — Comment ? Est-ce que Désiré a dit peut-être que c'était lui ? Oh ! le traître... Il vient juste de jurer qu'il va rester célibataire, parce qu'il est trop vieux... Pense un peu, il est près de quatre-vingts, et le plus grave, il ne le dit pas : il est fichu, fini ; ce sont les rhumatisses...

LEENTJE. — Rhumatisses ?

AUGUSTE. — Ah ! oui... T'as pas vu comment il boitait vers la cuisine ?... Et de plus, il a l'asthme... Pourquoi est-ce qu'on l'appelle la « Trombone »...

LEENTJE (*riant*). — La trombone ?

AUGUSTE. — Oui, la trombone, mais je sais bien que partout il blague qu'il est plus fort que moi. Mais pourquoi est-ce qu'il ne fait pas le travail de l'étable, et moi bien. — Oui, oui, on dirait que je suis un maigre, mais c'est ici, tiens, que j'ai de la force, ici : (*se tâte le biceps*) je flanquerais encore un jeune taureau dans le fossé.

LEENTJE. — Toi ?

AUGUSTE. — Oui, oui... Sens une fois, oui, tâte une fois...

LEENTJE. — Tâter ?

AUGUSTE. — Oui, ici, tiens. (*Il amène la main de Leentje à l'avant bras.*) Qu'est-ce que tu en dis ?

LEENTJE. — C'est gros, c'est gros, tu sais.

DÉSIRÉ (*paraît. Il voit la scène avec beaucoup de déplaisir.*)

AUGUSTE. — Ça c'est le muscle, la force... (*Il prend, d'un désir brutal, le bras de Leentje.*) Et ceci, ce doux petit bras...

SCÈNE IX

DÉSIRÉ. — Auguste !

AUGUSTE (*se retire vivement*). — E... Qu'est-ce qu'il y a ?

DÉSIRÉ. — Faut donner aux vaches.

AUGUSTE. — Ce n'est pas encore l'heure.

DÉSIRÉ. — Si, si, c'est déjà plus : c'est cinq heures, tu sais. (*Il s'assied.*)

AUGUSTE. — Thuurke peut leur donner.

DÉSIRÉ. — Thuurke n'est pas ici.

AUGUSTE. — Il n'a qu'à être ici... T'as déjà mis les pommes de terre sur le feu ?

DÉSIRÉ (*hésitant*). — Oui.

AUGUSTE. — Tu mens.

DÉSIRÉ (*indigné*). — Moi ? moi ?

AUGUSTE. — Oui, tu mens... Comme tu as déjà menti tantôt.

DÉSIRÉ. — Qu'est-ce que j'ai menti ?

AUGUSTE. — T'as dit que je ne marie pas.

DÉSIRÉ. — T'as pas dit ça ?

AUGUSTE. — Moi ? jamais ; mais toi, toi tu l'as dit.

DÉSIRÉ (*indigné et furieux*). — Oh ! mais, toi tu es un faux... (*Il se lève.*)

AUGUSTE (*fait de même*). — Et toi, tu es un Judas.

LEENTJE. — Allez, allez. Puis-je une fois parler, moi ?

DÉSIRÉ. — Oui, Leentje, toi ; et ça, c'est à toi de décider.

LEENTJE (*se lève*). — Décider ?

DÉSIRÉ. — Oui, tu vas dire ton idée, tout droit, et tu sais bien, Leentje, tu sais ce que je t'ai dit, hein ?

AUGUSTE (*violent*). — Tu joues de nouveau un traître jeu, Judas... Leentje, tu sais ce que tu as senti, hein ?

DÉSIRÉ (*furieux*). — Toi ? — Senti ? — Est-ce qu'elle a senti ton ventre, pompe ?

LEENTJE. — Mais... mais...

AUGUSTE (*blême de fureur*). — Ah ! la sale trombone... Attends ! (*Il veut se jeter sur Désiré.*)

SCÈNE X

ASPASIE (*entre par la grille*). — Jésus, Marie !

DÉSIRÉ, AUGUSTE (*sidérés*). — Aspasia.

ASPASIE. — Vous n'allez quand même pas vous battre ? Au nom de tous les Saints, qu'est-ce que c'est qui est arrivé ?... Qu'est-ce qu'il y a, Désiré ?

DÉSIRÉ. — Auguste m'a fait injure.

AUGUSTE. — C'est lui.

ASPASIE. — Pourquoi?... pourquoi?... (*le regard et la langue pointus*). — Qu'est-ce que tu fais ici?... Tu es bien la fille du « Paradis » ?

LEENTJE. — Oui, mademoiselle Aspasia, je suis Leentje.

ASPASIE. — Qu'est-ce que tu viens faire ici ?

LEENTJE. — Est-ce que je n'ai pas entendu que vous cherchez femme, pour un de vos frères ?

ASPASIE. — Oui... (*méfiante*). Tu sais peut-être de quelqu'un ?

DÉSIRÉ. — Mais... Aspasia...

AUGUSTE. — Mais c'est elle qui...

ASPASIE (*venimeuse*). — Toi ? Ce n'est quand même pas toi ?...

LEENTJE (*abasourdie*). — Moi ?...

ASPASIE. — Heureusement, parce que...

LEENTJE. — Ce n'est pas pour moi...

DÉSIRÉ, AUGUSTE. — Pas pour ?...

LEENTJE. — C'est pour une demoiselle très digne...

ASPASIE. — Une demoiselle digne... Elle a beaucoup de religion ? Les « Nachtgalee » sont d'une famille catholique, très honorable.

LEENTJE. — Elle aussi.

ASPASIE. — Qui c'est ?... D'où est-ce qu'elle est ?... Que âge a-t-elle ? Comment elle s'appelle ?

LEENTJE. — Fébronie Dhondt.

ASPASIE. — Fébronie Dhondt, de Baleghem ?

LEENTJE. — Elle-même, mademoiselle Aspasia.

DÉSIRÉ, AUGUSTE (*sont désappointés*).

ASPASIE (*enthousiaste*). — Quel bonheur... C'est encore une de mes vieilles camarades... Et très religieuse, elle va dans la procession, et je l'ai bien rencontrée dix fois sur des pèlerinages ; elle doit être aux environs de quarante-cinq.

LEENTJE. — Je pense qu'oui... C'est encore une cousine éloignée de nous.

ASPASIE (*aimable*). — Ah ! oui ?... C'est vrai ?... Et elle voudrait marier ?

LEENTJE. — Je crois bien qu'oui.

ASPASIE. — Eh bien ! c'est juste ce qu'il faut, et elle a de la fortune... Maintenant je comprends pourquoi Désiré et Auguste étaient fâchés l'un contre l'autre... — Vous voudriez bien tous les deux marier avec, hein ?

DÉSIRÉ. — Mais non, pas moi, Aspasia : Auguste.

AUGUSTE. — Jamais, j'ai un mauvais estomac.

DÉSIRÉ. — Et moi j'ai plus de septante, des rhumatismes...

ASPASIE. — Ta ta ta, ce n'est pas vrai ça. Les Nachtgalee sont de race costaude.

LEENTJE. — Tiens, Fébronie est là.

ASPASIE. — C'est bien elle, je la reconnais encore. (*À ses frères*). Et maintenant pas de sales blagues, hein ? tenez-vous dignes. (*Elle va à la rencontre de Fébronie*.)

DÉSIRÉ, AUGUSTE (*disparaissent dans la maison*).

FÉBRONIE (*entre*).

SCÈNE XI

ASPASIE (*très aimable*). — Mais, mais, qui, qui avons-nous là : Fébronie. Bienvenue, chère amie, bienvenue chez nous.

FÉBRONIE. — Merci, Aspasia... — Bonjour, Leentje.

ASPASIE. — Tu viens nous faire une visite... Oh ! que ça c'est bien... Je rentre justement du Salut... Désiré et... (*Elle voit qu'ils ont disparu.*) Où sont-ils donc ?... Mais... ah ! mais... je comprends, ils voudraient tous les deux... Mais assieds-toi, assieds-toi donc, je ferai une bonne tasse de café ; et ici il fait meilleur que dans la maison, c'est trop chaud là.

FÉBRONIE. — Mais ça n'est pas nécessaire, Aspasia.

ASPASIE. — Si si si si, ça il faut, Fébronie, et pour une fois que tu viens nous visiter. (*Elle ôte son manteau, sa coiffe, les met sur une chaise.*) Mais je t'admire, tu sais, tu n'as pas changé, pas ça depuis que je te connais... Assieds-toi donc.

FÉBRONIE, LEENTJE (*prennent place*).

ASPASIE. — Et maintenant tu sais, Fébronie, par la Demoiselle, ce qu'il y a ici : un de mes frères va marier ; et toi tu serais donc disposée à venir dans notre famille.

FÉBRONIE. — Je connais la famille depuis longtemps.

ASPASIE. — Et moi la tienne... Oh ! tu seras la bienvenue... Mais il y a que Désiré et Auguste n'ont pas encore décidé qui va marier... Tu sais que Désiré est Président de toutes les Sociétés du Village, et Auguste est le plus jeune... Est-ce que tu n'as pas une préférence, Fébronie ?... Tu les connais quand même bien tous les deux ?

FÉBRONIE. — Mais oui, mais oui. J'ai rencontré quelques fois Désiré et Auguste au marché...

ASPASIE (*très gentille*). — ... Et... et... Je puis te demander n'est-ce pas : lequel des deux est-ce que tu aimais le plus, Fébronie ?

FÉBRONIE (*comme intimidée*). — Moi... E... Aspasia, c'est si difficile de répondre sur ça...

ASPASIE. — Oui, oui, je comprends, ça, ce sont les raisons du cœur... Nous voulons aller les chercher dans la maison ?... Et tu dois alors encore voir notre propriété... Viens, Fébronie...

FÉBRONIE (*se lève*). — Je veux bien, Aspasia.

ASPASIE. — Tu veux rester ici une petite minute, mamezel ?

LEENTJE. — Pourquoi pas, Mademoiselle Aspasia.

ASPASIE (*à la porte*). — Entre, Fébronie. Non, non, toi la première. (*Elle suit Fébronie dans la maison.*)

THUURKE (*les a suivis de l'oeil. Il arrive vivement sur la pointe des pieds*).

SCÈNE XII

LEENTJE (*surprise*). — Oh !... Petit coquin.

THUURKE. — Ils sont dans la maison ?

LEENTJE. — Oui, tout le monde est dans la maison.

THUURKE. — Je dois être prudent : je reste debout.

LEENTJE. — Eh bien, mon garçon, c'est que j'en ai eu du plaisir.

THUURKE. — Comment ça ?

LEENTJE. — Tes oncles pensaient que je venais moi-même pour marier.

THUURKE. — Oh ! Et qu'est-ce que tu as répondu, Leentje ?

LEENTJE. — Que j'allais y penser une fois.

THUURKE. — Ce n'est pas vrai ça, tu n'as pas dit ça.

LEENTJE. — Oui, mais mon oncle Désiré est riche et encore très fort, et il a beaucoup d'autorité sur le village.

THUURKE. — Et l'asthme.

LEENTJE. — Ça, je ne crois pas.

THUURKE. — Si, c'est certain ça.

LEENTJE. — Thuurke, je crois que tu es un peu jaloux, hein ?... Et je ne sais pas pourquoi : tu es si jeune, et si timide, encore un enfant...

THUURKE. — Moi ! moi ? Je prends vingt ans ; et fort, je pourrais faire tomber un taureau.

LEENTJE. — Mon oncle Auguste peut ça aussi...

THUURKE. — Ah ! oui, hier il a été renversé par le veau.

LEENTJE. — Par le veau ?

THUURKE. — Oui. Et comment ce vieux grippe-sous, comment oserait-il regarder une femme.

LEENTJE. — Et toi ?

THUURKE. — Moi ?

LEENTJE. — Oui, toi.

THUURKE. — Eh bien, maintenant je vais te le dire, Leentje : parce que je ne puis pas, non : ils me tiennent ici, pieds et mains liés : je dois aller tous les jours à la messe, aux saluts, aux vêpres, avec cette bigote. Ça ne veut pas dire qu'autrement je n'irais plus à l'église... Mais je ne puis pas entrer dans une auberge, je ne puis ni chanter, ni rire, pas même parler avec les gens, je suis sous les griffes... Mais si je pouvais... Oh ! je suis bien vivant, tu sais ! Je suis jeune et je me sens fort, assez fort pour vaincre un monde.

LEENTJE. — Je ne t'ai jamais vu comme ça, Thuurke.

THUURKE. — Parce que tu ne me connais pas, parce que si je viens au « Paradis », je dois le faire comme un voleur, dans la nuit. (*Avec passion*) Et pourtant, si tu savais, j'aime tant y venir.

LEENTJE. — Est-ce... Est-ce pour me voir, Thuurke ?

THUURKE. — Pour te voir... Toi, tu ne te moques pas de moi, parce que je suis si malhabile, et si timide ; et tu ne me fuis pas : tu parles avec moi, gentille et sincère, et c'est pour ça que je t'aime... Et quand maintenant tu parles de marier avec un de mes oncles, parce qu'ils sont riches, alors... (*Emu.*) Je... je serais si malheureux, si... Ne le fais pas, Leentje, tu ne serais pas heureuse.

LEENTJE. — Je le pense aussi. Thuurke ; et c'était seulement pour rire que je le disais, tu sais.

THUURKE. — Oui ?... c'est vrai ?

LEENTJE. — Oui, oui.

THUURKE. — Alors, tu tiens un peu à moi ?

LEENTJE. — Mais, mais oui, tu es un si brave garçon.

THUURKE (*ému*). — Leentje, je... je suis si content, oh ! Ça c'est chic... Gup ! (*Il saute le banc, s'assied près de Leentje... Sans peur.*) Et maintenant, Leentje, je te demande le prix de mes deux pommes.

LEENTJE. — Mais, Thuurke... Tu n'as plus peur ?

THUURKE. — De personne, viens... viens !

LEENTJE. — Oh ! mais...

THUURKE (*l'étreint dans ses bras, l'embrasse.*)

SCÈNE XIII

ASPASIE (*sur le pas de la porte*). — Oui, oui, Fébronie. (*Elle voit les deux amoureux.*) Oh ! Jésus ! Jésus-Christ... — Désiré !... Auguste !... Au secours !... Fébronie, ça... je...

THUURKE (*se sauve dans le jardin*).

DÉSIRÉ, AUGUSTE (*paraissent*).

DÉSIRÉ. — Qu'est-ce qu'il y a ?

ASPASIE. — Notre... notre Thuurke...

DÉSIRÉ. — Thuurke ?

ASPASIE (*se lamentant*). — Oui... Nous qui pensions que c'était encore un enfant innocent ; moi qui en ai pris tellement soin, notre petit saint. (*Furieuse.*) Mais toi, c'est toi qui l'as perverti, mauvaise fille, toi...

LEENTJE (*très frappée*). — Ça, oh, ce n'est pas vrai.

ASPASIE. — C'est bien vrai ! tu es une traînée, une...

THUURKE (*paraît, les yeux fulgurants*). — Vous mentez, et salement !... Et si vous le dites encore une fois !...

ASPASIE. — Quoi ? Tu oses ? Allez, vite à l'église, pour confesser les péchés...

THUURKE. — Foertt... Je ne bouge pas d'ici, et pour personne...

DÉSIRÉ. — Mais, mais... Qu'est-ce qu'il y a d'arrivé ? Qu'est-ce qu'il y a ?

ASPASIE. — Arrivé... (*Avec horreur.*) Ils étaient... Thuurke, dans ses bras...

FÉBRONIE. — ...Mais, Aspasia, ce n'était quand même pas tellement immoral.

ASPASIE. — Pas immoral... (*Indulgente.*) Mais, Fébronie.

DÉSIRÉ. — Eh bien, Thuurke ?

AUGUSTE. — Qui penserait ça, hein !

LEENTJE. — Ce n'est pas de sa faute... (*Elle finit par un sanglot.*)

DÉSIRÉ (*compatissant, lui prend la main*). — Dis..., Leentje...

AUGUSTE (*s'empare de l'autre*). — Leentje, allez, allez...

THUURKE. — Ne pleure pas, Leentje.

DÉSIRÉ. — Si ce n'est que ça.

AUGUSTE. — Ce n'est quand même pas un péché.

ASPASIE. — Auguste !

FÉBRONIE (*regarde avec déplaisir les manigances de Désiré et d'Auguste.*)

DÉSIRÉ. — Viens, Leentje...

AUGUSTE. — Dis, Leentje...

FÉBRONIE. — Aspasia, je... moi, je ne reste pas ici...

ASPASIE (*se ressaisit*). — Minute, Fébronie, minute... Désiré et Auguste, écoutez une fois... Vous savez ce que nous avons décidé ensemble. Comme ça, vous savez pourquoi Fébronie est ici ; je la con-

nais et vous aussi depuis longtemps ; elle est la femme rêvée pour l'un de vous... Avez-vous déjà décidé qui de vous deux va marier ?

DÉSIRÉ (après un long silence). — Thuurke, va près du veau, e...

AUGUSTE. — Oui, près du veau.

THUURKE (sort lentement).

ASPASIE. — ...Et maintenant ?... Eh bien, Désiré ?

DÉSIRÉ. — ...Aspasie, demande à Auguste.

AUGUSTE. — Non, non, c'est Désiré, c'est lui.

ASPASIE. — Eh bien, Désiré ?

DÉSIRÉ. — ...Eh bien ! Heum, je... je ne vais pas sous-estimer Fébronie, c'est une femme digne, et je l'ai de temps en temps vue sur le marché ; et nous avons causé de vaches et de veaux, ah ! oui...

ASPASIE. — Très bien, Désiré, ça c'est bien... Et alors ?

DÉSIRÉ. — Alors, e... elle ne voulait pas de moi.

FÉBRONIE (étonnée). — Me... moi... ?

DÉSIRÉ. — Oui, oui, Fébronie... Vous n'avez quand même pas oublié ça ! C'était justement à la kermesse de Vingerloo, et il y avait marché.

FÉBRONIE. — Moi ?... Mais, mais ça ne se peut pas, Désiré, ça n'est pas possible !

DÉSIRÉ. — Si, si... C'était près de l'échoppe aux caramels.

FÉBRONIE. — Aux caramels ?

DÉSIRÉ. — Oui, je vois encore très bien : j'achetai une douzaine de caramels pour nous deux ; et sur un des petits papiers il y avait écrit : « Si tu me veux pour mari, tu n'as qu'à dire oui ». Et alors je t'ai donné à lire le petit papier, Fébronie, et j'ai demandé : « Tu veux » ? Et toi, tu as une fois souri, et tu n'as rien dit, pas un mot... Est-ce que c'est vrai, Fébronie, ou est-ce que ça n'est pas vrai ?

FÉBRONIE (éberluée). — Oui, mais, Désiré, je... je ne pouvais quand même pas dire...

LEENTJE (s'amuse sous cape).

ASPASIE. — Mais maintenant, tu saurais bien quoi dire, n'est-ce pas, Fébronie ?

FÉBRONIE. — Ah ! oui, oui, Aspasie, oui.

DÉSIRÉ. — Oui, mais maintenant c'est trop tard, j'ai plus de septante ans : je suis vieux, vous savez... Mais Auguste est là, il a aussi un peu courtisé Fébronie, et il est encore jeune, lui... (Il s'en va vers Leentje.)

AUGUSTE. — Moi, ah ! non, hein ! Je ne lui ai jamais demandé.

ASPASIE. — Mais tu peux demander maintenant, Auguste.

AUGUSTE. — Moi ? Je n'ai pas envie de marier : j'ai peur de ne pas avoir assez pour vivre. (Il s'approche de Leentje.)

FÉBRONIE (Ses yeux s'emplissent de larmes. Furieuse). — Moi, je... je trouve cela dégoûtant, oui, dégoûtant de m'attirer ici, vers ces deux vilains vieux, des hypocrites...

ASPASIE. — Quoi ?

FÉBRONIE. — Oui, vous êtes des dégoûtants, des hypocrites, qui insultent une fille honorable, pour aller avec une fille d'auberge.

ASPASIE (*outrée*). — Vilaine, vilaine créature. Comment oses-tu?... File d'ici !... et vite ! vite !

FÉBRONIE. — Oui, je vais, je vais, et plus jamais je ne remettrai les pieds ici.

ASPASIE. — Dommage qu'on ait vu ta figure.

FÉBRONIE. — Oh ! toi... salivarde !

ASPASIE. — Voilà la sortie, fausse bigote !

FÉBRONIE (*à la grille*). — Punaise de sacristie !

ASPASIE. — Fille de rien !

LEENTJE, DÉsirÉ, AUGUSTE (*se regardent, rient ensemble, gaîment*).

FÉBRONIE. — Je n'ai quand même pas voulu ton frère président, hein ?
(*Elle sort.*)

SCÈNE XV

ASPASIE (*criant*). — Tu n'en as jamais eu l'occasion, vieille peau !...
(*Elle revient.*) Ah ! qu'est-ce que c'est ça ?... Vous riez... Pourquoi riez-vous ?

DÉsirÉ. — Ça, c'est parce que vous vous avez dit de si gentilles choses.

AUGUSTE. — Une vraie dispute de bigotes.

ASPASIE. — Ah ! mais... (*Elle se retient.*) Bien, très bien, vous vous liguez tous contre moi ; mais je veux quand même savoir pourquoi... Je dois d'abord voir Thuurke, pour savoir ce qu'il a à faire avec cette fille, et ensuite, ce que vous deux vous avez à faire avec. (*Elle sort par le jardin.*)

SCÈNE XVI

DÉsirÉ. — Avec ça, ce n'est pas par là qu'il est.

LEENTJE. — Et moi, je file maintenant.

DÉsirÉ. — Ça, je ne ferais pas, Leentje.

AUGUSTE. — Moi, non plus.

DÉsirÉ. — Comme ça tu te déclarerais coupable...

AUGUSTE. — Ah ! oui.

LEENTJE. — Oui, mais Thuurke, il m'a quand même em...

DÉsirÉ, AUGUSTE. — Embrassée ?

LEENTJE. — Oui.

DÉsirÉ. — ... Thuurke, est-ce que lui... il a osé ?

AUGUSTE. — Et il n'osait pas encore regarder une vieille nonne...

DÉsirÉ. — Et toi, Leentje, est-ce que tu lui as laissé... t'embrasser ?

AUGUSTE. — Oui, est-ce que tu lui as laissé faire ça ?

LEENTJE. — Je... oui, je vais vous raconter ça : il me donna deux pommes et je demandai ma dette ; et alors il faisait semblant... oui, il avança ses lèvres...

DÉsirÉ. — Le coquin !

AUGUSTE. — Vous voyez maintenant ce petit Jésus.

LEENTJE. — Et il sauta au-dessus du banc, pense un peu, au-dessus du banc... Alors...

DÉsirÉ. — Ce banc ?

LEENTJE. — Oui, il vola pour ainsi dire au-dessus... Et c'est alors...

AUGUSTE. — Oui ; mais ce banc, il n'est pas tellement haut.

DÉSIRÉ. — Pour moi, il n'est pas haut.

AUGUSTE. — Et pour moi encore moins.

LEENTJE. — Vous pourriez encore... le sauter ?

DÉSIRÉ, AUGUSTE. — Pourquoi pas ? pourquoi pas ?

LEENTJE. — Oh ! ça, je voudrais voir.

AUGUSTE. — Ça, tu vas voir de moi. (*Il s'apprête.*) Ecartez-vous... (*Il s'éloigne pour prendre son élan, débute, revient sur ses pas, recommence. Il agrippe le dossier du banc, mais ne peut s'élever assez haut, échoue lamentablement.*)

SCÈNE XVII

THUURKE (*paraît*).

LEENTJE. — Oh ! tu n'as rien de cassé, mon oncle ?

AUGUSTE (*geignant*). — Non... Mais c'est trop haut. (*Se relève péniblement, tout en se tâtant les côtes.*)

DÉSIRÉ. — Oh ! quelle moule !

AUGUSTE. — Toi, tu sais... toi ?

DÉSIRÉ. — Moi, j'ai sauté dix-huit pieds.

AUGUSTE. — Et maintenant, encore un si ça va bien.

DÉSIRÉ. — Un pied ? moi ?... Vous allez voir quelque chose... Hors du chemin. (*Il fixe ses bretelles, reprend deux ou trois fois son élan, court par petits pas jusqu'au banc, ne peut s'élever, et tombe.*)

LEENTJE. — Oh ! tu n'as pas mal, mon oncle ?

AUGUSTE (*rigolant*). — Hé, hé, hé...

ASPASIE (*au jardin*). — Thuurke ! Thuurke !

DÉSIRÉ (*se relevant*). — Je ne sais plus.

THUURKE. — Moi bien. (*Il prend son élan.*)

SCÈNE XVIII

ASPASIE. — Thuurke ! (*Elle paraît.*)

THUURKE (*franchit aisément l'obstacle, attend ensuite résolument*).

DÉSIRÉ (*admirant*). — Ah ! être jeune, jeune.

AUGUSTE. — Oui, quand on est jeune...

ASPASIE. — Garnement ! Où étais-tu ?

THUURKE. — Dans l'étable.

ASPASIE. — Viens une fois ici.

THUURKE. — Je suis assez près.

ASPASIE (*d'abord interloquée*). — Eh... ! Tu es si effronté ?

THUURKE. — Je suis un homme libre.

ASPASIE. — Eh bien ! ça ne te va pas... Tu es trop jeune pour être un homme... Qu'est-ce que tu as à faire avec cette fille ?

THUURKE. — Ça ne te regarde pas... Et quand même je te le dis : cour-tiser.

ASPASIE (*frappée d'amnésie*). — Ce... ce...

THUURKE. — Oui... Dignement couriser, et plus tard, si elle veut, marier avec.

ASPASIE. — Toi?... avec?... avec?...

THUURKE. — Oui.

ASPASIE. — Mon Dieu ! mon Dieu ! Tu entends, Désiré ?

DÉSIRÉ. — Oui, oui... Mais je pense qu'il a raison.

AUGUSTE. — Eh bien ! oui, il a raison, et si j'étais à sa place...

ASPASIE. — Mais... Je... Vous êtes fous, tous les deux.

DÉSIRÉ. — Oui, ça j'étais, jusqu'il y a une minute, car alors je pensais que j'étais encore jeune... mais ce n'est pas vrai... Et je renonce, Aspasia, pour toujours : marier, je laisse ça aux jeunes.

AUGUSTE. — Et moi aussi. Une femme jeune pourrait me chatouiller mort, et avec l'argent de son vieux, elle se paierait un jeune.

ASPASIE. — Tout ça ce n'est pas ça, c'est une question de religion, c'est Thuurke... Vous connaissez quand même cette fille ?

THUURKE. — Si moi je la connais, c'est assez, tu entends ?

DÉSIRÉ. — ...Aspasia, Leentje est une jeune fille honorable, et Thuurke est un homme, il sait sauter le banc.

AUGUSTE. — Verdomme ! Il a raison d'y aller carrément.

DÉSIRÉ. — S'il aime Leentje.

AUGUSTE. — Et elle lui... Alors tu comprends qu'elle est plus près que toi, hein ?

ASPASIE (*éclate en sanglots*). — Vous... vous... êtes tous contre moi... Où... où... ai-je mérité ça ?

DÉSIRÉ. — Allez, allez, Aspasia, nous ne sommes pas contre toi...

AUGUSTE. — Mais non...

DÉSIRÉ. — Car tu es très bonne pour nous ; mais nous sommes quand même des êtres humains, Aspasia, et Leentje et Thuurke aussi...

ASPASIE (*plus faiblement*). — Mais dans cet estaminet...

AUGUSTE. — Ne se passe rien, rien du tout.

DÉSIRÉ. — Mais non... Leentje ne sait quand même pas se trouver là, comme une sainte dans une église : elle vit, et elle a vingt ans... Est-ce qu'elle ne peut pas parler ? ou ne pas rire une fois ?... Dis, Aspasia, est-ce que ça ne peut pas ?... Les gens ne doivent quand même pas toujours causer de choses sérieuses. Ils peuvent quand même une fois prendre leur plaisir aussi !...

Allez, Leentje te regarde pour savoir si elle ne recevra pas une main de toi.

LEENTJE (*s'approche d'Aspasia*).

AUGUSTE. — Elle recevra certainement une main...

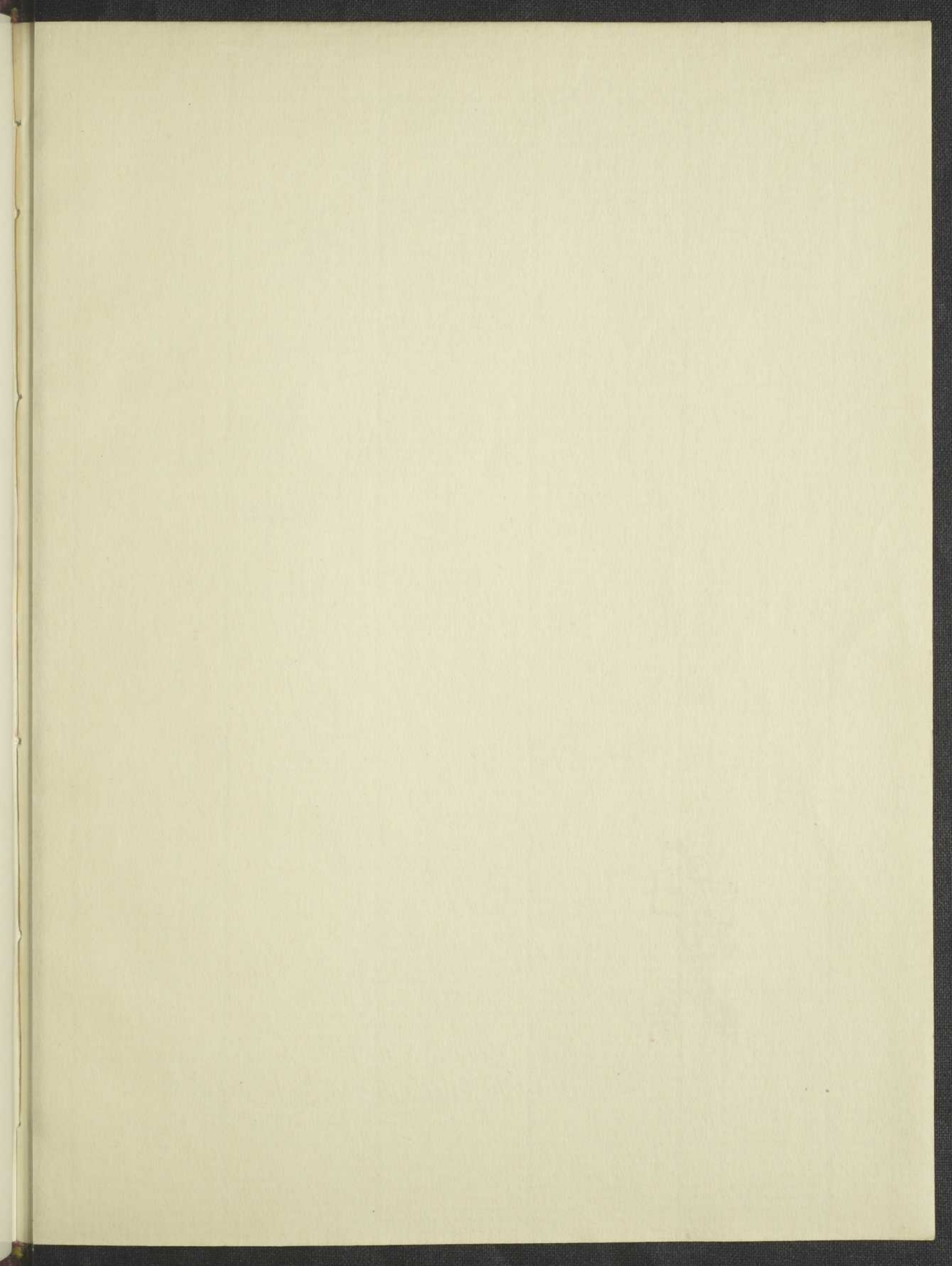
ASPASIE (*hésite d'abord, tend ensuite la main*). — Est-ce que tu soigneras pour notre Thuurke ?... (*Elle termine dans un sanglot.*)

THUURKE. — Allez, Leentje.

LEENTJE. — ... Ma tante... (*Elle lui donne un gentil baiser. — ... Mon oncle Désiré... (l'embrasse également). — (Puis Auguste) Mon oncle Auguste...*)

Thuurke ! (*Elle se jette dans ses bras.*)

RIDEAU





*Pour ramener la joie dans l'art,
il faut faire appel à la jeunesse.*

GORDON CRAIG