

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Léon DUPONT LACHENAL

Propos de théâtre... (Carnaval 1932)

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1932, tome 31, p. 40-58

© Abbaye de Saint-Maurice 2011

Propos de théâtre...

Le démon de la chicane tourmentera-t-il donc toujours les hommes qu'en toutes choses ils répandent devant nos yeux leurs querelles ? Dans les affaires d'intérêt matériel, ces vieux mots de « mien » et de « tien », — *frigidum ille verbum*, notait déjà S. Grégoire, — éveillent toujours les mêmes compétitions, et dans les questions d'art et de pensée, le même esprit de dispute les oppose éternellement encore !...

Mais ils ne sont pas seulement rivaux les uns des autres : ils sont encore partagés en eux-mêmes, leur âme est déchirée... A peine ont-ils admiré la pureté d'une noblesse toute attique, qu'ils se mettent en quête de pittoresque, oscillant à plaisir entre des avis contraires. C'est que l'accoutumance avilit tandis que la variété rénove la face de toutes choses. L'homme est un être « ondoyant et divers », mais qui ne veut pas reconnaître sa « diversité » : l'aveu de sa mobilité, de ses « sincérités successives » le fâche, et plutôt que d'accepter loyalement sa condition de « roseau » agité tour à tour par le vent et la bise, il veut se constituer en quelque absolu chimérique, érigeant ses sentences d'un jour en tour d'ivoire d'où il vaticine contre les mécréants qui osent penser d'autre manière....

Aussi bien ces lignes éviteront-elles, autant qu'il est possible, de bâtir des systèmes et de dogmatiser : en retardant d'un peu l'oubli de se répandre, — voile plus lourd que celui qui, le soir de Carnaval, a dérobé aux regards la palazzina élégante de Belmont, — ces lignes n'aspirent qu'à être une manière de conclure en étant une manière de comprendre...

I.

« Il est amusant de songer que les émotions et le jeu dont le public accepte l'illusion créée par les acteurs sur

les planches, masquent mal, parfois, le fin fond d'un cœur. Naturellement, on ne paie pas sa place pour deux ; n'empêche que chacun des assistants forme un double personnage dont les réactions tantôt suivent la pièce et tantôt y découvrent ce qu'y cherche leur auteur» (1).

M. Georges Bozonnat exprimait naguère la même idée en rappelant « les lignes suivantes, écrites il y a bien des années, dit-il, mais qui sont toujours valables pour nous ; elles nous indiquent nettement la différence existant entre le théâtre dont nous rêvons et celui qui nous est imposé (c'est toujours M. Bozonnat qui parle) ; elles nous renseignent sur l'explicable lacune qu'il y a dans notre histoire littéraire :

« Personne ne va au spectacle pour le plaisir du spectacle, mais pour voir l'assemblée, pour en être vu, pour ramasser de quoi fournir un caquet après la pièce et l'on ne songe à ce qu'on voit que pour savoir ce qu'on en dira. L'acteur pour eux est toujours l'acteur, jamais le personnage qu'il représente... Tout cela ne choque personne et ne fait rien au sujet des pièces ; comme on ne voit que l'acteur dans le « personnage », on ne voit plus que l'auteur dans le drame et si le costume est négligé, cela se pardonne aisément, car on sait bien que Corneille n'était pas tailleur, ni Crébillon perruquier... »

En 1821 déjà, Guizot dénonçait cette attitude qu'il disait alors moderne et qu'il nommait « une raison inquiète, incessamment occupée à surveiller même nos plaisirs ». C'est à un tel esprit que s'en prend M. Humeau en regrettant que d'aucuns à ce qu'il semble dénigrent leur plaisir et boudent sans raison, soit qu'ils prétendent saisir sans effort ce que d'autres ont travaillé longtemps, et de quel amour ! soit que l'habitude de l'opposition ait pour effet la dessication des sentiments délicats : mais ne jugeons point les cœurs !

Après tout, une destinée fatale inscrite dans son nom n'oblige-t-elle pas peut-être Shakespeare à « brandir la lance » dans toutes les salles continentales où il paraît ?

(1) Notre article était écrit déjà lorsqu'on nous a mis dans les mains quelques notes manuscrites sur le théâtre agaunois de Carnaval 1932 dues à M. E. Humeau. Heureux de constater leur concordance avec nos propres pensées, nous en avons fait quelques citations, dont celle-ci !

Pour moi, « si j'aime *le Juif de Venise*, parce que j'y rencontre un aspect du fantastique Shakespeare, je ne déteste pas ce parti-pris. Shakespeare possède assez de grandeur tragique et de poésie et de bouffonnerie pour qu'une telle compagnie ne porte préjudice qu'à des médiocres. Demander, d'ailleurs, à la représentation que l'*Agaunia* eut la généreuse audace de donner, un visage entier de Shakespeare, ce serait ne rien comprendre aux conditions où la troupe d'un collège se débat. On ne veut pas lancer des amateurs à la tête du public, on ne veut pas découvrir des professionnels pour les tréteaux ; on veut donner à des enfants le désir de la beauté, on veut distraire, sans illusions, une salle honnête, on veut fournir aux meilleurs une expérience humaine dont eux-mêmes seront les témoins discrets ». (E. H.).

Les plus barbus de nos comédiens touchent à peine leur vingtaine, et il en est, comme le petit clerc du notaire, sans un poil au menton, et pour longtemps encore ! Le mot même de troupe n'est pas exact chez nous. Nos étudiants ne forment pas une troupe. Qu'est-ce, en effet, qu'une troupe, sinon un groupement d'acteurs et d'actrices que leur groupement même prouve n'être plus simplement de simples gens qui jouent de leur mieux, mais déjà des professionnels. Il n'y a pas de troupe chez nous, et nous n'en voulons pas. Des jeunes gens, des adolescents, des enfants ; une fois ou l'autre, un ami, un ancien, se refait jeune pour grossir le groupe : c'est le seul bien que nous prenions au dehors, et pour précieux qu'il soit, encore est-il fort rare ! Mais nous n'empruntons rien de plus. Ce ne sont pas des invités ou des semi-professionnels de société élégante qui montent sur nos planches, mais de nos collégiens : c'est tout et c'est assez ! Qu'ailleurs, quelques externes, sous l'œil quotidien de parents vigilants, obtiennent de ceux-ci la permission de graver la rampe en compagnie de messieurs rompus au métier ou de demoiselles charmantes, nous n'y reprendrons rien, encore que, pour rester logique, on ne puisse plus couvrir cette scène composite de l'enseigne exclusive d'une maison. Mais les pères et mères qui confient leurs fils à un internat, s'étonneraient à bon droit, pensons-nous, de ces rapprochements insolites...

Ainsi donc : théâtre de collégiens, et uniquement de

collégiens ; de collégiens qui sont tous, exclusivement, des garçons, même sous les jupes d'un travesti ; garçons enfin, dont l'âge varie entre 12 et 20 ans. Telle est, pour emprunter par exception un mot que je n'aime pas à une revue que je n'aime pas davantage, notre unique matière première en fourniture humaine.

Devrons-nous donc tirer bas nos coulisses pour la raison que nous n'avons ni jeunes filles ni professionnels ? Les jésuites, qui sont dans le même cas, n'ont pas cru qu'il fallût renoncer à l'entreprise, mais dès le XVI^e siècle, dans leurs innombrables et célèbres collèges, ils ont, au contraire, donné au théâtre une attention résolue et une impulsion soutenue. C'est qu'ils y voyaient, d'abord, un moyen adapté pour former leurs élèves au maintien, c'est-à-dire à une bonne tenue faite d'élégance sans fard, d'urbanité sans coquetterie, autant qu'à la diction, soit à l'art de bien parler. On prône aujourd'hui les « leçons de choses » : en voilà ! et de bien vivantes, puisque la leçon est exercice, et si l'on prône encore l'art d'instruire sans ennuyer, les jésuites aussi l'avaient découvert puisqu'en exerçant leurs disciples à l'art du geste et du verbe, ceux-ci trouvaient dans leur exercice même un agrément. J'oserai dire, après cela, qu'à St-Maurice, on pensait comme à la Compagnie. Après la tourmente révolutionnaire, le Collège abbatial, réorganisé sur un plan nouveau, rouvre ses portes le 1^{er} novembre 1806, et la première année déjà, les 21 et 23 août 1807, pour la « Clôture », « MM. les étudiants de la Royale Abbaye » donnent *Sémiramis*, tragédie en 5 actes, et *L'Avocat Patelin*, comédie en 3 !

On ne saurait d'ailleurs mieux percer les intentions des vieux maîtres de l'Ecole d'Agaune qu'en demandant à leur chef, le Révérendissime Abbé François de Rivaz, de nous redire ici ce qu'il consignait dans une lettre du 26 février 1829 :

«... Nos Ecoliers ont représenté aujourd'hui, dit-il, le Drame de *Joseph*, et les *Plaideurs*, Comédie en 3 actes... Lorsque des acteurs de Profession ou des acteurs de société figurent sur la scène, pour lors il est hors de doute que les spectateurs assistent à un spectacle... Mais il n'en est pas ainsi des Ecoliers. Leurs représentations font partie de leurs devoirs scolastiques ; ce sont les préceptes de Rhétorique mis en action : c'est la prononciation, c'est

le geste, c'est l'action en un mot mise en leçon publique. Ce qui ne diffère en rien des Dialogues, des Plaidoyers, ou des Thèses publiques, auxquels le public assisteroit également... »

Disons, si vous le voulez, que ces représentations théâtrales sont tout à la fois un exercice pour les élèves et un spectacle pour les amis.

Exercice : donc ils ne sont point encore parfaits ces collégiens qui s'essaient au théâtre. Mais qui s'offusquerait de ne les point trouver parfaits ? S'ils possédaient déjà toute science et tout art, qu'attendraient-ils pour quitter les bancs du collège ? Dans le monde des acteurs, il y en a de meilleurs et de pires que les nôtres, et même parmi ceux-ci il y a des degrés. Le résultat n'importe pas seul : l'effort aussi est à considérer. Si l'on ne veut pas piétiner, il faut avancer, c'est-à-dire monter. Pour monter, il faut regarder en haut. Un bon guide me disait il y a quinze ans et plus : « Si l'on veut atteindre tel point, vois-tu, il faut toujours viser le point d'au-dessus ». Conseil de sage. L'enthousiasme ne naît que de la rencontre avec plus grand que soi : ce n'est pas nous qui blâmerons ceux qui procurent à leurs disciples cette rencontre avec un idéal supérieur, à condition, bien entendu, qu'on ménage, comme on dit, les transitions, car *natura non facit saltus* ! C'est la marque d'un véritable artiste de n'être jamais entièrement satisfait de son œuvre, parce que l'idéal entrevu dépasse toujours la réalité. Vous voulez que la réalisation ne soit pas trop indigne : nourrissez votre âme de grands désirs.

II

La farce du Cuvier. Farce du XV^e siècle.

S'il est vrai que par farce il faut entendre une pièce dont le but unique est de provoquer le rire, « le ris dissolu », comme dira au XVI^e siècle Thomas Sibilet, par quoi il faut entendre non pas un rire dépravé, mais un rire éclatant, débordant (un « rire à saute-bedaine » disait l'un de nos metteurs en scène), la farce du *Cuvier* n'en est pas

moins un texte auquel son âge donne un caractère vénérable et sa facture une place dans les lettres. Abry, Audic et Crouzet proclament le *Cuvier* « l'une des plus amusantes farces », et Des Granges lui reconnaît « plus d'observation et plus d'art » que dans *Patelin*, plus célèbre.

J'ai vu jouer plusieurs fois déjà, et en des lieux divers, le *Cuvier*. J'avouerai, sans surprendre ni régisseur ni acteurs, que ce n'est point cette dernière fois que je préfère. Si l'on en croit des Granges, on devrait voir, « dans une scène très bien conduite, Jacquinot, mari faible et débonnaire, assis devant sa table et écrivant sous la dictée des deux femmes... Celles-ci se creusent la cervelle pour penser à tout ; et Jacquinot, qui a son idée, écrit toujours... Un grand cuvier occupe le milieu de la scène... Quand sa femme y est tombée — et ne peut en sortir — elle appelle Jacquinot à son aide. Celui-ci, tranquillement, tire de sa poche son rollet et le lit, article par article, interrompu à chaque vers par les cris et les supplications de sa femme. Il lit avec une bonne volonté apparente, — une « naïveté narquoise » (Abry, Audic et Crouzet), — tous les articles du rollet, comme s'il était désireux d'y trouver celui qui lui ordonnerait de repêcher sa femme, et désolé de ne pas l'y rencontrer !... La belle-mère, incapable à elle seule de sauver sa fille, promet enfin qu'on déchirera le rollet. A ce prix, le mari consent à porter secours et il se jure de devenir maître chez lui. »

Il y a, chez ces critiques, des indications scéniques à retenir. Je voudrais revoir la farce jouée, comme je l'ai vue une fois, avec un immense cuvier qui n'avait pas loin de deux mètres et demi de hauteur : une véritable échelle y accédait ; l'on comprenait alors l'impossibilité pour la femme de Jacquinot de se tirer seule d'embarras, comme aussi pour la belle-mère, d'abord d'apercevoir sa fille, puis de la délivrer : elle non plus ne le pouvait, il fallait un homme. En plus, je voudrais un long papier qui mît en évidence l'interminable kyrielle des exigences de ces dames. De l'eau enfin, de la vraie eau, et des draps bien trempés : ce serait une vraie farce. J'entends encore le bruit mat de la femme tombant dans le cuvier et tapant des deux mains sur ses frusques et écla-boussant tout l'entour... Et, auparavant, ce pauvre Jacquinot recevant un grand drap plein d'eau au visage, et puis,

encore, ces deux femmes ne trouvant pas assez de temps pour parler chacune à son tour, mais toutes deux jacasant, piaillant, accablant leur victime tant qu'elle cède, et criant toujours, hurlant, pour décider leur victime à les secourir...

III

Mais le morceau principal de Carnaval dernier n'est point là. C'est à Shakespeare qu'il fut demandé. A une comédie que les élèves rencontrent dans leurs manuels de littérature française, le directeur du théâtre unit une pièce du maître anglais dont tout le monde connaît le nom illustre, mais dont il est rare qu'on sache davantage que le nom ! Le faire connaître à des collégiens n'est-ce point encore de l'humanisme ?

Le grand maître du théâtre insulaire ne se laisse point facilement aborder. La langue d'abord met entre lui et nous une barrière, et les éditeurs d'une traduction de Shakespeare ont signalé « le péril d'exagérer plutôt que d'atténuer les textes en les interprétant, et de faire des traductions pareilles à la photographie qui grossit les traits qu'elle reproduit ». La difficulté est réelle. Aussi ai-je goûté sans réserve l'excellente adaptation française qu'en a faite le chanoine Voirol. C'est du français, et du meilleur, certainement. Ainsi donc, la langue n'était plus un obstacle insurmontable.

Ce qui nous sépare encore de Shakespeare, c'est son caractère, ou, plutôt, la différence entre notre caractère et le sien. Depuis que le XVII^e siècle français a promulgué ses règles rigides, et, entre toutes, prescrit ses fameuses trois unités, nous avons un Sinäï en lettres. Malheur à l'imprudent qui s'écarte ou au téméraire qui ose penser autrement qu'on ne pensait à la cour du Grand Roi ! Devrait-on donc s'écrier, pour être orthodoxe, que si Louis est le Soleil, Despréaux est un prophète ?

Maintenant que l'étude des littératures étrangères s'est répandue et qu'une science nouvelle s'est formée, celle des littératures comparées, Shakespeare est familier à tous les

esprits cultivés. Mais il n'en a pas toujours été ainsi, et Guizot rappelle que lorsque Voltaire le premier en France parla du « génie » de Shakespeare, on se récria, tant « on eût cru commettre une sorte de profanation en appliquant à des drames qu'on jugeait informes et grossiers, les mots de génie et de gloire » ! Au juste, qu'est le théâtre ? A cette question, je réponds hardiment : un jeu, un divertissement. Si je veux ouïr un sermon, je sais le chemin de l'église ; si je veux étudier une thèse, je me rendrai au cours. Mais si je veux divertir harmonieusement toutes mes facultés ensemble, j'irai au théâtre. « Contrairement à l'affirmation de Boileau, le théâtre fut un plaisir connu de bonne heure et très goûté de nos aïeux » (Abry-Audic-Crouzet). Si, pour des élèves, l'étude, l'exercice d'une pièce de théâtre est une leçon, le théâtre reste en soi, avant tout, un plaisir, et non un enseignement. Je ne veux pas nier par là que le théâtre puisse être aussi un enseignement, mais il ne l'est que secondairement, étant premièrement un divertissement.

Sans aucun doute, ici comme en toutes choses, la loi morale doit être respectée, et j'entends bien que rien, absolument rien, n'aille à l'encontre de notre foi dont la primauté doit dominer l'homme entier et tout ce qui tient à l'homme. Qu'en plus de cette conformité négative à notre dogme et à notre morale, le théâtre nous prêche, cela se conçoit, cela même est bel et bon, mais, encore une fois, ce n'est pas, à mon sens, le but premier du théâtre. A l'occasion d'un pèlerinage, qu'on nous donne en spectacle la vie d'un saint, ce sera une manière de cérémonie complétant la liturgie de la fête. Autrement, on ne va guère au théâtre pour se faire prêcher, et si le zèle anime l'impresario, il faut que ce soit un zèle intelligent qui sache ne point s'étaler : discret, il n'en sera que plus efficace.

On objectera les origines du théâtre. « On l'a dit souvent, le théâtre, chez nous comme en Grèce, est sorti du culte ». Lanson répond : « Au risque de détruire une loi générale, il faut restreindre cette proposition et dire : le théâtre chrétien est sorti du culte. Il ne s'agit que du théâtre qui tire ses sujets de l'histoire religieuse et des légendes dévotes. »

Parmi les origines fort complexes du théâtre, il faut peut-être distinguer ses origines psychologiques et ses

origines littéraires. Si les éléments du théâtre étaient partout éparés, — lazzi et quolibets dont le seul but est le rire, dialogues poursuivis au hasard, sans action suivie, parades et boniments d'histrions, forains ou bateleurs, — leur agencement semble imité de l'ordonnance liturgique et, ainsi, c'est bien le culte qui a donné au théâtre sa forme. Il n'en reste pas moins qu'« une représentation théâtrale est une fête populaire ». Guizot a analysé avec beaucoup de sagacité « la nature même de la poésie dramatique ».

« Sa puissance, dit-il, repose sur les effets de la sympathie, de cette force mystérieuse qui fait que le rire naît du rire, que les larmes coulent à la vue des larmes, et qui confond dans une même impression les spectateurs d'un même fait... Pour de tels effets, il faut que la foule s'assemble : les idées et les sentiments traversent, avec la rapidité de l'éclair, une multitude pressée, et c'est seulement au sein des masses que se déploie cette électricité morale dont le poète dramatique fait éclater le pouvoir. La poésie dramatique n'a pu naître qu'au milieu du peuple. Elle fut, en naissant, destinée à ses plaisirs. »

Populaire dans son principe et dans sa fin, il est nécessaire que le théâtre se fixe un objet élevé, sous peine de languir dans la trivialité. « Le peuple ne tarde pas à s'apercevoir que les plaisirs qu'il peut se donner lui-même ne sont ni les seuls ni les plus vifs qu'il soit capable de goûter : pour les classes livrées au travail, le délassement semble la première et presque l'unique condition du plaisir ; une suspension momentanée des efforts ou des privations de la vie habituelle, un accès de mouvement et de liberté, une abondance relative, c'est là tout ce que cherche le peuple dans les fêtes où il agit seul ; ce sont-là toutes les jouissances qu'il sait se procurer.

« Cependant, ces hommes sont nés pour sentir des joies plus nobles et plus vives ; en eux reposent des facultés que la monotonie de leur existence laisse s'endormir dans l'inaction : qu'une voix puissante les réveille, qu'un récit animé, un spectacle vivant viennent provoquer ces imaginations paresseuses, ces sensibilités engourdies, et elles se livreront à une activité qu'elles ne savaient pas se donner elles-mêmes, mais qu'elles recevront avec transport ; et alors naîtront, sans le concours de la multitude, mais en

sa présence et pour elle, de nouveaux jeux, de nouveaux plaisirs...

« C'est à de telles fêtes que le poète dramatique appelle le peuple assemblé. Il se charge de le divertir, mais d'un divertissement que le peuple ne connaîtrait pas sans lui. »

Arrivé à ce point de son exposé, Guizot l'éclaire par un exemple pris chez les Grecs. « Eschyle retrace à ses concitoyens la victoire de Salamine, et aussi les inquiétudes d'Atossa et la douleur de Xerxès ; il charme le peuple d'Athènes, mais en l'élevant à des émotions, à des idées qu'Eschyle seul peut exalter à ce point ; il communique à cette multitude des impressions qu'elle est capable de ressentir, mais qu'Eschyle seul sait faire naître. *Telle est la nature de la poésie dramatique : c'est pour le peuple qu'elle crée, c'est au peuple qu'elle s'adresse, mais pour l'ennoblir*, pour étendre et vivifier son existence morale, pour lui révéler des facultés qu'il possède, mais qu'il ignore, pour lui procurer des jouissances qu'il saisit avidement, mais qu'il ne chercherait même pas si un art sublime ne les lui apprenait en les lui donnant.

« Et il faut bien que le poète dramatique poursuive cette œuvre ; il faut bien qu'il *élève et civilise*, pour ainsi dire, la foule qu'il appelle à ses fêtes : comment agir sur les hommes assemblés, sinon *en s'adressant à ce qu'il y a de plus général et de plus élevé dans leur nature* ? C'est seulement en sortant de la vie et des intérêts individuels que l'imagination s'exalte, que l'âme s'agrandit, que les plaisirs deviennent désintéressés et les affections généreuses, que les hommes peuvent se rencontrer dans ces émotions communes... »

On ne se plaindra pas de cette citation si elle nous a valu, sous la conduite d'un tel maître, de comprendre un peu mieux la nature du théâtre : son origine et sa fin : le peuple, son objet : la nature humaine.

Le vrai plaisir de l'homme — on l'a dit souvent — c'est l'homme ; il faut à son attention une saveur humaine. L'homme, la nature humaine, c'est à quoi tend toute la formation littéraire du jeune bachelier ; à travers toutes les diversités individuelles que ses études lui présentent, et particulièrement le théâtre, les « humanités » veulent lui faire rejoindre cette nature humaine toujours la même dans

sa constitution et, pourtant si riche et si variée dans ses manifestations. Pour elle, pas de limites : la nature de l'homme n'est pas emprisonnée par les frontières politiques : elle se traduira sans doute sous des formes variables : grecque ou latine, française ou italienne, espagnole ou anglaise, mais si l'hispanisme est propre à la péninsule, l'humanisme n'est point un monopole. Dès lors qu'on veut meubler l'âme de nos jeunes gens d'« expériences » humaines, n'est-il pas parfaitement légitime de ne point borner leur horizon aux rivages de la Manche ? Car c'est bien l'homme que nous montre Shakespeare, « l'homme muni de tout ce qui appartient à sa nature. La vérité est toujours là, devant les yeux du poète : il les baisse et il écrit. » (Guizot).

De ce que l'objet du théâtre est toujours le même, il ne résulte pas que la manière de le traiter soit unique. Cette manière tient à la fois à la diversité des peuples et à celle des époques.

Guizot qualifie ainsi le théâtre anglais : « étranger à toute régularité scientifique, et fidèle à l'esprit national ». Cela vient, explique-t-il, de la part que le peuple anglais a prise de tout temps aux affaires publiques. « Ailleurs tout tendit à séparer les diverses conditions sociales, à isoler même les individus ; là tout concourut à les rapprocher, à les mettre en présence. Le principe de la délibération commune sur les intérêts communs, fondement de toute liberté, prévalut dans les institutions d'Angleterre et présida à toutes les coutumes du pays... Des hommes accoutumés à se réunir pour leurs affaires se réuniront aussi pour leurs plaisirs... C'est ainsi que les mœurs de l'Angleterre, formées sous l'influence des mêmes causes qui lui donnèrent ses institutions politiques, prirent de bonne heure ce caractère de publicité et de mouvement qui appelle une poésie populaire. »

Au XVI^e siècle, un double péril menaça le théâtre anglais : les puritains voulurent l'écraser sous le poids de leurs anathèmes, et les lettrés prétendirent s'en emparer au nom de règles empruntées à l'Antiquité. La Renaissance avait introduit le goût des disputes théologiques et la mode de cette Antiquité à la cour d'Elisabeth, qui rêvait d'être classique. Un auteur anglais rapporte que les Pénates saluaient la reine quand elle visitait un château et que

Mercurc la conduisait à sa chambre à coucher tandis que les pages étaient métamorphosés en dryades sortant des bosquets et les valets en satyres gambadant sur les pelouses... Un jour qu'elle traversait Norwich, les autorités municipales exprimèrent leurs hommages sous la forme d'une flèche d'or présentée par un Cupidon détaché d'un groupe de dieux... La cour eut beau réserver ses sourires, elle ne fit pas école. Quand la science de l'Antiquité pénétra en Angleterre, la place y était déjà occupée par un théâtre et une poésie enracinés dans la nation et qui charmaient les esprits : la mythologie et l'antiquité y parurent toujours « une de ces modes étrangères par où quelques hommes peuvent se faire remarquer », et le théâtre anglais resta fidèle à ses traditions populaires, mettant sur la scène « le spectacle des mœurs et de la vie de toutes les classes, comprises toutes dans l'histoire politique d'un peuple qui a toujours pris part à ses affaires ».

La lutte entre le Moyen-Age et la Renaissance en France eut une issue exactement contraire. Là, le Moyen-Age fut tué par les « savants et gens de lettres, armés et fiers de la possession exclusive d'une érudition étrangère qui les séparait de la nation. La cour de France — comme celle d'Angleterre — se soumit aux gens de lettres, et la nation — au rebours de la nation anglaise — disséminée, indécise, dépourvue d'institutions qui pussent donner de l'autorité à ses habitudes et du crédit à ses goûts, se groupa, se forma, pour ainsi dire, autour de la cour ». La France, créée par ses rois et régie par eux seuls, ne vit rien de plus beau que sa cour et, quand elle se fut appliquée à l'imiter, elle se plut à regarder de haut l'île voisine où le peuple avait sa part de pouvoir : dans cette antithèse avec une nation qu'on disait anarchique parce que populaire, la France s'enorgueillissait d'être une nation policée, parce que tout entière — même les esprits — gouvernée par ses princes.

« Né au milieu du peuple et pour le peuple, mais appelé à l'élever en le charmant, l'art dramatique est devenu le plaisir favori des classes supérieures. C'était sa tendance ; il y a trouvé aussi son plus dangereux écueil. Plus d'une fois, se laissant séduire à cette haute fortune, l'art dramatique a perdu ou compromis son énergie et sa liberté. Quand les classes supérieures peuvent se livrer pleinement

à leur situation, elles ont ce tort ou ce malheur qu'elles s'isolent et cessent, pour ainsi dire, d'appartenir à la nature générale de l'homme comme aux intérêts publics de la société. Les sentiments universels, les idées naturelles, les relations simples, qui sont le fond de l'humanité et de la vie, s'énervent et s'altèrent dans une condition sociale toute d'exception et de privilège. Les conventions y prennent la place des réalités ; les mœurs y deviennent factices et faibles... L'art dramatique, en se vouant à leurs plaisirs, voit ainsi se resserrer et s'appauvrir son domaine... Son indépendance est en péril aussi bien que sa variété et son énergie. Les habitudes de la bonne compagnie ont leurs petites choses comme celles de la multitude, et elle est bien plus en mesure de les imposer comme des lois. Elle a des goûts plutôt que des besoins ; elle porte rarement cette disposition naïve qui s'abandonne avec transport aux impressions qu'elle reçoit, et bien souvent elle traite le génie comme un serviteur tenu de lui plaire... Si le poète dramatique n'a pas de quoi se défendre contre les goûts hautains d'une coterie d'élite, s'il ne peut prendre pour point d'appui les sentiments universels qu'il aura su remuer dans tous les cœurs, sa liberté est perdue... »

Si l'on n'adhère pas d'emblée à toutes les opinions de Guizot, on ne saurait nier que ces considérations ne soient riches de pensée, à moins d'être un autodidacte hermétiquement clos ! Des jeunes filles trouveront leur plaisir à regarder sans effort la farce du *Cuvier* ; des esprits cultivés réfléchiront davantage sur les conditions du théâtre, et ces notes tirées d'une grande étude sur Shakespeare, sa vie, son œuvre, son milieu et son influence, étude due à un maître tel que Guizot, ne seront pas inutiles à leurs réflexions.

Il y a entre l'art pratiqué par Shakespeare et celui enseigné par Boileau, la même différence qu'entre Homère et Virgile : celui-là écrivait un chef-d'œuvre quand il n'y avait pas encore de règle ; les grammairiens sont venus et ont formulé leurs préceptes, et celui-ci écrivit en se conformant à ces préceptes, mais s'il a fait un chef-d'œuvre, c'est moins pour s'être soumis à des règles que pour avoir été assez vigoureux pour ne se point laisser asservir par le souci de l'imitation. Virgile et Boileau sont des maîtres de science ; Shakespeare, Homère, des ouvriers de génie

si peu distants du peuple où ils ont pris naissance que des téméraires ont été jusqu'à nier leur personnalité pour les faire rentrer dans ce peuple d'où leur œuvre serait sortie véritablement collective et anonyme...

Qu'il y ait plaisir à se rendre maître des règles du jeu, et plaisir d'autant plus vif que ces règles seront plus serrées, nul ne le conteste ; mais on a tort parfois de prendre une prouesse — on dirait aujourd'hui une performance, un match ou un record — pour de l'art. La froide raison qui habitait l'esprit d'un Boileau a voulu qu'une seule action occupât le poète et que tout entière elle se déroulât en un seul lieu et en un seul jour. Soit ! Mais la beauté des rues droites et des larges avenues, enlève-t-elle leur charme mystérieux aux ruelles tortueuses de nos vieilles cités ? Les sentiers qui montent à l'assaut de Valère ou ceux qui dévalent de St-Nicolas vers la Sarine ont leur beauté. Beauté différente, sans doute, mais réelle. Les jugements littéraires, remarque Guizot, sont communément déterminés par le désir de faire prévaloir telle ou telle prévention et l'on ne peut s'empêcher de sourire en rencontrant certains hommes tellement asservis à leurs propres goûts qu'ils en sont devenues inhabiles à comprendre ce qui n'entre pas dans la sphère de leurs habitudes ou de leurs idées. C'est ainsi que la France, patrie du classique moderne, s'étonna des premiers ébranlements donnés aux opinions qu'elle avait cru établies sur la rigueur de la nécessité et qu'elle avait soutenues avec l'orgueil de la foi. « Dans cette situation on hésite, comme au moment de détruire ce qu'on ne remplacera point ; on a peur de se trouver sans loi, et de ne rien découvrir que l'insuffisance ou l'illégitimité des principes sur lesquels on se plaisait à s'appuyer sans inquiétude. »

Un esprit véritablement humanisé sera, au contraire, assez compréhensif pour ne point refuser de place à chaque genre de beauté. La profusion baroque ne doit point faire mépriser l'élan gothique : les couleurs et les formes ont les unes et les autres leur splendeur.

On pourrait même se demander si, dans un pays où les affaires publiques ont toujours excité tant d'intérêt chez tous, le théâtre anglais n'est pas plus conforme à notre tempérament et à notre évolution politique, que le théâtre français ? Le fait est que par deux fois le vieux théâtre

agaunois fut plein à craquer, et plein de gens normaux — la remarque a sans doute son importance, puisqu'elle a été faite, à moins que son auteur n'ait été surpris de trouver à chaque spectateur une tête, deux bras et deux jambes, que parce qu'il était habitué à ne voir qu'éclopés, bancals, culs de jatte et manchots, ou, à tout le moins des gens qui ont perdu la tête !

Il y a deux manières de faire connaître un objet, que ce soit une chose ou un homme : on le peut par l'analyse ou par la description. L'analyse a un caractère plus didactique, la description, parce que plus visuelle, plus extérieure, présente un aspect plus scénique, plus théâtral. La leçon de français ou de philosophie, le cours de danse ou d'escrime, l'habit du faiseur le plus habile, la réception du Grand Turc : autant de tableaux qui portent chacun en soi sa plénitude, et qui tous concourent à faire connaître le bourgeois qui se veut faire passer gentilhomme. Il y a plus de ciment dans *le Juif de Venise*. Mais la continuité de la route n'a point paru à Shakespeare un motif suffisant pour rejeter les épisodes.

Un reproche que l'on a fait au théâtre, c'est de ne point assez ressembler à la vie. D'abord, théâtre n'est pas photographie. Le théâtre est un art (et c'est ce qui fait sa noblesse), or tout art déforme la nature pour la reformer sur un moule idéal. Ce qu'il faut au théâtre, ce n'est pas une copie servile de la vie ordinaire, mais c'est assez de vraisemblance pour lui donner l'illusion de la vie réelle. Le théâtre ne doit pas être une tranche coupée vive dans l'existence quotidienne et banale, mais une vision aiguë de la vie. Masefield définit mieux encore le théâtre shakespearien en disant que plutôt qu'une peinture de la vie, il doit donner une « illumination ». Le dramaturge et le romancier doivent ouvrir leur fenêtre et observer ce qui se passe dans la rue, pour que leur œuvre reflète la vie ; mais ils ne notent pas tout : il y a choix, où agit leur sens artistique. Ils laissent tomber ou ils retiennent, puis recousent ; ce n'est donc plus uniquement naturel : il y a eu concentration, condensation, un peu comme dans un musée, car la scène doit faire ressortir en peu de temps un caractère qui, dans le cours ordinaire, ne se révélerait qu'à longueur de journées. Il doit mettre en relief. Le théâtre, comme le roman, doit plaire par les récits dont il flatte nos imaginations et par les traits de mœurs

dont il frappe notre curiosité, mais, pas plus que de roman, il n'est qu'une image exacte de la vie réelle : bien loin de lui demander qu'il nous ramène à la réalité, on exige de lui un alibi dans notre présent trop souvent maussade, et pour cela, on le veut bien arrangé.

Cet arrangement n'efface point la ressemblance. Et quoi de plus ressemblant à la vie que ces multiples méandres que le *Juif* enroule avec tant de variété autour de son axe ! N'avez-vous donc qu'un seul souci à la fois dans votre vie ? Votre vie ne fourmille-t-elle pas, au contraire, d'à-côtés ? Pourquoi bannir ce qui est donc si naturel, si cela en même temps nous divertit ? Mais peut-être trouvez-vous que le mariage de Bassiano et de Portia était bien suffisant, sans le compliquer des hymens de Gratiano et de Nérissa, de Lorenzo et de Jessica ? Mais que n'adressez-vous les mêmes reproches au *Bourgeois gentilhomme* où l'union de Nicole et de Covielle s'ajoute à celle de Cléante et de Lucile ?...

D'aucuns eussent souhaité un Juif XX^e siècle, en smoking et en gants, fin, rusé, dissimulé, masquant son but pour mieux gonfler son coffre... Mais — outre que plusieurs interprétations peuvent se soutenir —, n'aurait-il point fallu, dans le cas, modifier bien des circonstances et, en premier lieu, l'histoire de cette livre de chair qui pourrait, sans doute, trouver son équivalent dans notre siècle intéressé, mais qui n'oserait plus s'afficher avec le même outrecuidant cynisme ?

Faisons-nous hommes du XVI^e ou du XVII^e siècle débutant, et hommes de cette Italie réputée pour ses passions : la splendeur des lieux et la chaleur des cœurs et la virulence des haines, tout cela se tient ensemble, se juxtapose et s'entrecroise sans peine. Et les délicatesses du sentiment et les bouffonneries de la farce et les cruautés de l'épreuve : encore une fois, il n'y a pas de distances entre elles. C'est l'image de la vie — sans doute, une image agrandie, mais une image encore —, de cette vie dont on a dit qu'elle est tout à la fois comédie et tragédie, comédie pour l'homme superficiel qui regarde d'un œil amusé, tragédie pour l'homme qui réfléchit, l'esprit désabusé. Le doux s'y mêle au grave et le plaisant au sévère...

Copeau faisait naguère l'avare se rouler (littéralement) sur les planches. Arpagon ne descendrait-il pas de Shylock ? On le pourrait croire, comme aussi, d'ailleurs, Tartufe. Du

moins, à Carnaval, le Shyllock agaunois nous donna-t-il cette impression ! Je ne connais pas assez Shakespeare pour dire s'il a sa place parmi les ancêtres de Molière, mais, si on me le disait, je ne serais point trop surpris de cette alliance entre le premier dramaturge anglais et le maître de la comédie française...

Parmi les acteurs agaunois, Shyllock fut roi, et Bassiano fut prince. D'autres, fort aimables au privé, auraient mal défendu le renom de leur capitale, s'il s'était agi, comme aux fêtes antiques de la Grèce, de sauver l'honneur d'une cité. Laissant à qui le désire le soin de nous dire si « le derrière de Madame Portia était agressif, prétentieux ou imposant », et de lui consacrer un couplet, je citerai seulement un Anglais authentique et qui a vu jouer Shakespeare dans son pays, et qui n'a point jugé chez nous Portia inférieure à Shyllock, mais l'a trouvée exacte dans son rôle de grande dame un peu roide. Les actrices de cinéma ont perverti le goût du public par leurs extravagances hystériques. Le recteur de Stowe School en Angleterre a bien voulu nous faire savoir que sans doute aucun Shakespeare a écrit tous ses rôles féminins en vue de les faire tenir par des garçons ou des jeunes gens. Le théâtre anglais, si licencieux à dater du règne de Charles II, paraît chaste et pur au milieu du XVI^e siècle, remarque Guizot. La plupart des auteurs anglais font remarquer qu'il n'était pas permis aux femmes de jouer au théâtre en Angleterre avant la Restauration des Stuarts en 1660. Mieux que quiconque, le poète lauréat actuel des Anglais, John Masefield, à la fin du chapitre II de son livre sur Shakespeare (6^e éd., Londres, 1930), expose ce qu'il faut penser de ce fait :

« Du temps de Shakespeare, on ne permettait pas aux femmes de monter sur la scène. *Des garçons tenaient les rôles des femmes*. Au dire de quelques-uns, la perfection du jeu en aurait souffert. Au contraire ! Presque tous les enfants savent se mouvoir sur la scène avec beaucoup de naturel : fort peu d'hommes et de femmes en sont capables. Faire tenir les rôles de femmes par des garçons a peut-être endigué d'une certaine façon l'art de Shakespeare : ses femmes se meuvent dans un registre de pensée et d'émotion que des enfants comprendront toujours. Cela s'explique par leur santé de bon aloi. Pas une trace en Shakespeare de l'héroïne moderne, de la femme vulgaire dans ses trémolos,

de la femme pâmée dans ses migraines. Les gens de ses pièces sont vivants et de bon cœur. Ils mènent une vie vigoureuse et sont fatigués quand ils vont se coucher. Jamais ils n'oublient qu'ils sont hommes. Et jamais ils ne nous laissent oublier qu'ils sont tout de même divins. »

On a remarqué que dans le *Juif de Venise*, Portia et Nérissa, à l'acte V^e, prennent le déguisement de jeunes avocats. Est-ce pour ne point trop fatiguer ses garçons, que le poète, un moment, leur rend les habits de leur sexe ? On a relevé, en effet, d'autres cas, dans Shakespeare, de femmes se déguisant en hommes : Imogène dans *Cymbeline* (acte III), *Julia* dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (acte II), *Viola* dans *La nuit des Rois* (acte I), *Rosalinde* dans *Comme il vous plaira* (acte II)...

Et qu'on ne vienne pas dire que ce fut là une infirmité de Shakespeare. Il n'est que d'ouvrir une introduction quelconque aux études classiques, pour apprendre que chez les Grecs (et je ne pense pas qu'on ose faire d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle des barbares !), les acteurs furent toujours des hommes. « Les trois acteurs principaux d'une pièce étaient dits protagoniste, deutéragoniste, tritagoniste. Tous étaient du sexe masculin. Le protagoniste prenait le rôle le plus important ; le deutéragoniste le second rôle, qui était généralement celui d'une femme. Le tritagoniste prenait plusieurs rôles... » (Gow et Reinach : *Minerva*).

Il ne faut pas oublier en effet que le théâtre repose sur un certain nombre de conventions, facilement acceptées, et que le travestissement de quelques acteurs en est une.

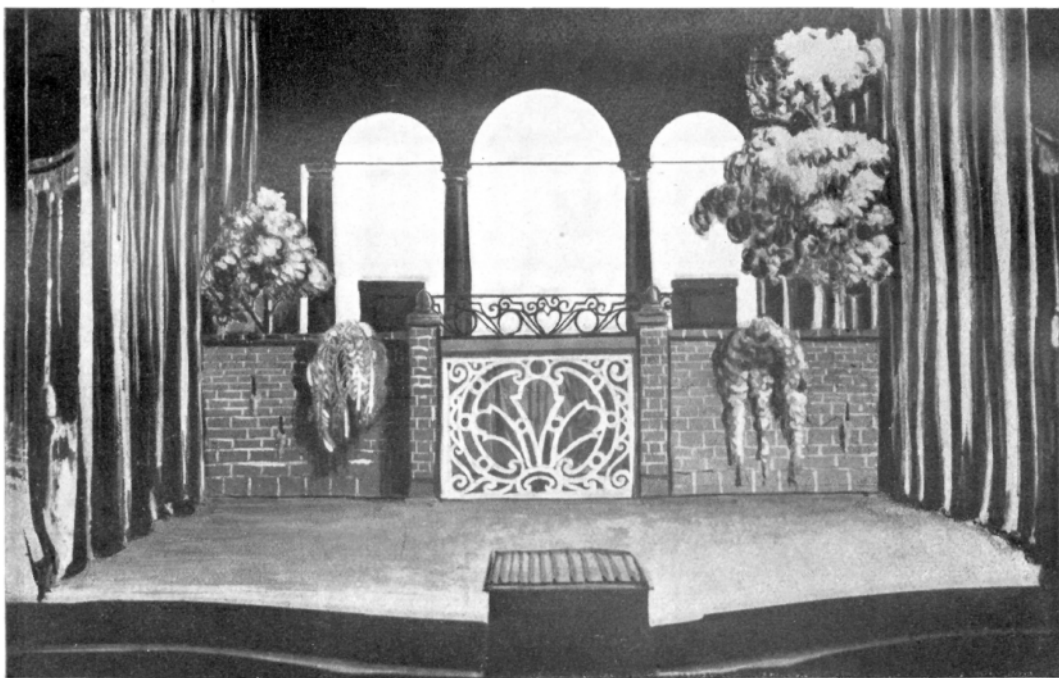
Aussi bien, plutôt que « d'accabler de jeunes audacieux, d'insister sur des défaillances inévitables, de manifester que l'humour et le lyrisme de Shakespeare ne vous touchent point, ne faudrait-il pas soi-même se montrer plus audacieux, créer avec de moindres éléments un accord aussi juste et aussi étoffé, essayer de comprendre ce que d'autres comprennent fort bien ? » (E. M.)

Pour moi — en m'excusant de la longueur de ces pages que la grippe insidieuse ne m'a pas donné le temps de réduire à mon gré —, je persiste à penser que le directeur de notre scène a bien fait de nous mettre en contact avec

Shakespeare, (1) cet homme « tour à tour simple, terrible, gracieux, pathétique, burlesque, mélancolique, profond, railleur, passionné, qui exprime tout sans contrainte et sans effort, avec la puissante liberté du génie. » (Larousse).

Léon DUPONT LACHENAL

(1) Ce n'est point d'ailleurs la première fois qu'on monte du Shakespeare à St-Maurice : les 2 et 9 juillet 1854 déjà, *Macbeth* était au programme ; la même tragédie y fut de nouveau les 9 et 16 juillet 1911 ; les 6 et 13 juillet 1924, c'était au tour des *Méprises*. En 1911 on se servit de la traduction en vers de Ducis, et il n'y eut pas de travesti, mais en 1924 les *Méprises* comptaient 4 rôles féminins ; en 1854, un syntaxiste, H. Pernet, représentait lady Macbeth. Il y aurait peut-être quelque intérêt à rechercher les courants qui firent tour à tour prohiber ou admettre chez nous les travestis : on notera en tout cas qu'en 1807, la première année du nouveau Collège, le rhétoricien Jean Dubosson jouait dans *Sémiramis* sous le nom de princesse Azéma. — Est-il besoin d'ajouter que cette note rédigée à la hâte, ne prétend pas être complète : il est fort possible que Shakespeare ait été au programme plus souvent encore !



Décor du 5^{me} acte dans le *Juif de Venise* au Théâtre de St-Maurice.