

L'ÉMOI *de* HISTOIRE

15

"Les hommes qui ne font pas d'histoire
ne sont pas de leur temps"

Roland MOUSNIER



Vies d'artistes

BULLETIN DE L'ASSOCIATION HISTORIQUE DES ÉLÈVES
DU LYCÉE HENRI-IV

Subventionnée par la Ville de Paris

PRINTEMPS 1995

L'ÉMOI DE L'HISTOIRE

Revue éditée par l'Association historique des élèves du lycée Henri-IV
(loi 1901), subventionnée par la Ville de Paris.

Siège social : 23 rue Clovis - 75005 Paris - Tél. 42 23 27 13

Présidents d'honneur :

Georges DETHAN, conservateur honoraire des Archives des Affaires étrangères.

Etienne TAILLEMITE, inspecteur général honoraire des Archives de France.

Président : Vincent LEFEVRE, élève en classe préparatoire de chartes au lycée Henri-IV.

Vice-présidente : Christel PARISSÉ, étudiante à l'Université Paris-IV.

Vice-président : Daniel KELLER, élève en classe préparatoire de chartes au lycée Henri-IV.

Secrétaire général : Pierre CAROUGE, élève de l'École nationale des chartes.

Secrétaire adjointe : Marie-Astrid ZANG, élève en classe préparatoire de chartes au lycée Henri-IV.

Trésorier : Hugo BILLARD, élève en classe préparatoire de chartes au lycée Henri-IV.

Archiviste : Hélène BOUQUIN, élève en classe préparatoire de chartes au lycée Henri-IV.

Responsables de publication :

Édouard BOUYÉ, élève de l'École nationale des chartes.

Joël HUTHWOHL, élève de l'École nationale des chartes.

Arnaud de MAUREPAS, ingénieur d'Études à l'université de Paris IV-Sorbonne.

Anciens présidents :

Olivier ANDRU, président fondateur (1985-1986);

Arnaud de MAUREPAS (1986-1989);

Édouard BOUYÉ (1989-1993).

Copyright Association historique des élèves du lycée Henri-IV

Imprimerie Commode : 29, rue Neuve-Sainte-Catherine - 13007 Marseille

Dépôt légal : 1er trimestre 1995

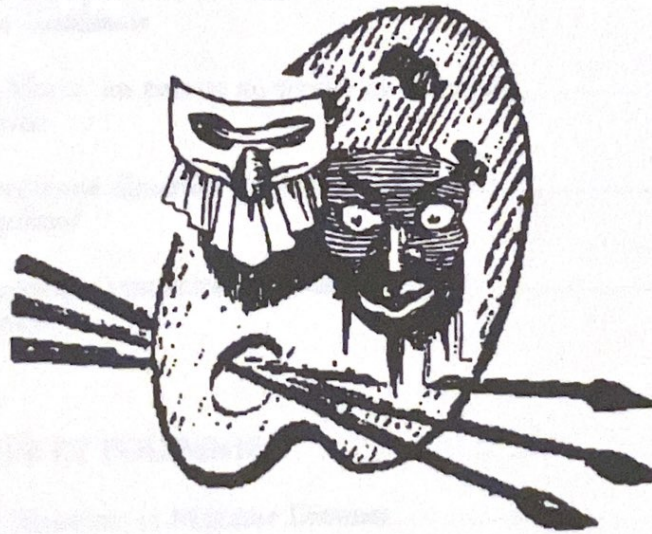
ISSN 0992 - 3314

L'ÉMOI *de* HISTOIRE

15

“Les hommes qui ne font pas d’histoire
ne sont pas de leur temps”

Roland MOUSNIER



Vies d'artistes

BULLETIN DE L'ASSOCIATION HISTORIQUE DES ÉLÈVES
DU LYCÉE HENRI-IV

Subventionnée par la Ville de Paris

PRINTEMPS 1995

SOMMAIRE

EDITORIAL



| | |
|---|-----|
| Editorial, par Edouard Bouyé | 7 |
| | |
| I - THALIE ET TERPSICHORE | |
| Marie Laurent : une comédienne de son temps | 11 |
| <i>par Joël Huthwohl</i> | |
| Jean-Denis Malclès : peinture et théâtre | 36 |
| <i>par Tifenn de la Godelinais</i> | |
| Gustave Adolf Mossa, un peintre au service du carnaval | 51 |
| <i>par Christel Parisse</i> | |
| Fabiène Mai, ancienne directrice du théâtre de Tertre | 58 |
| <i>par Valérie Engelhard</i> | |
| Le théâtre en occitan : rencontre avec Raoul Nathiez | 71 |
| <i>par Christel Parisse</i> | |
| | |
| II - EUTERPE ET POLYMNIE | 77 |
| Entretien avec Monsieur et Madame Dionnet | 79 |
| <i>par Amaury Lefébure</i> | |
| « Déracinée » : entretien avec Edmée Grégorian | 84 |
| <i>par Edouard Bouyé</i> | |
| Renée Cardot, entre poésie et musique | 89 |
| <i>par Nicole Lignac</i> | |
| « L'innocence émerveillée » : entretien avec Elsa Henriquez | 94 |
| <i>par Edouard Bouyé</i> | |
| Un siècle de musique : entretien avec Robert Soëtens | 102 |
| <i>par Bérengère de Casabianca</i> | |

EDITORIAL

PAR EDOUARD BOUYÉ

De l'automne 1993 au printemps 1995 : l'hibernation de L'Émoi de l'Histoire a pu sembler longue. Les revues étudiantes sont bien souvent a périodiques ; il arrive également qu'elles soient éphémères.

Or l'Association perdure. Nous fêterons ses dix ans cet été. Grâce à l'opiniâtreté chartistine, grâce à votre fidélité, grâce à la bienveillance du lycée, grâce, enfin, à la liste désormais impressionnante des conférenciers et auteurs d'articles qui nous ont fait confiance.

L'année 1989 avait été marquée par la venue au lycée de Jean-Baptiste Duroselle ; le 20 avril, dans la Salle des médailles, il avait évoqué pour nous Clemenceau. Je me rappelle la clarté et la force de ses propos. Et le mot qu'il nous avait envoyé en 1993, pour décliner l'invitation à la "Rencontre historique" (séance de dédicace organisée au lycée le 20 octobre 1993), montrait déjà la grande lassitude de la maladie qui l'a terrassé. Ces quelques mots rendent au nom de tous hommage au grand historien de la politique étrangère de la France et de la Grande Guerre.

L'année 1994 a également vu la disparition de Gilbert des Lyons, fidèle membre de notre conseil, qui donnait une partie du temps de sa retraite à l'Association. Plein de ressources, d'idées, il ne reculait jamais devant la tâche, et accueillait les nouveaux membres du bureau avec grande gentillesse. Veuillez Madame des Lyons et toute sa famille trouver ici l'expression de nos plus amicales condoléances.

Nous adressons, par ailleurs, toutes nos félicitations à Marc Fumarioli pour son élection à l'Académie Française, le jeudi 2 mars 1995.

Vies d'artistes : naissance et développement de vocations musicales, littéraires, picturales peu connues du grand public. Rencontre de Clio et de ses soeurs Euterpe, Polymnie, Terpsichore et Thalie. Destins qui se croisent parfois, mais qui croisent et accompagnent, en tous les cas, ce qui a compté depuis 150 ans au royaume des arts. Renée Cardot, René Dionnet, Edmée Grégorian, Elsa Henriquez, Fabienne Mai, Robert Soëtens : six artistes du groupe Fra Angelico (Conférence de Saint-Vincent de Paul de l'École du Louvre) qui ont accepté de répondre aux questions de leurs jeunes visiteurs. Autour d'eux, pour compléter le panorama, une incursion dans le théâtre du XIXème siècle (Marie Laurent) et dans la littérature nissarde (Gustav Adolf Mossa et Raoul Nathiez). Et, avec Jean-Denis Malclès, peintre et décorateur de théâtre aussi bien pour les Frères Jacques que pour Jean Anouilh, Clio achève pour nous cette éclectique visite de famille.

AMÉRIE LAURÈNE
UNE COMÉDIENNE DE SON TEMPS

I

THALIE ET TERPSICHORE



MARIE LAURENT, UNE COMÉDIENNE DE SON TEMPS

PAR JOËL HUTHWOHL

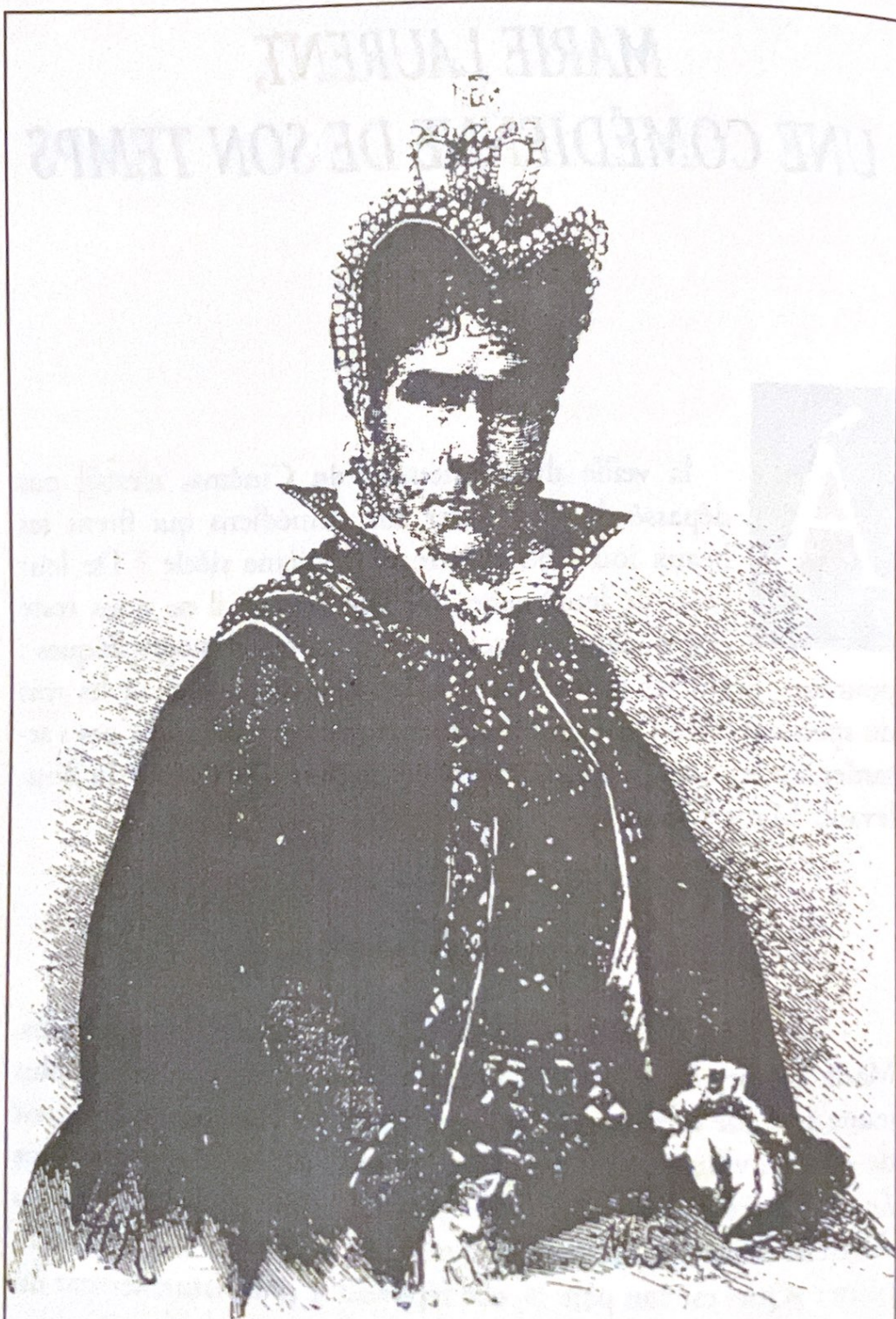


À la veille du Centenaire du Cinéma, n'est-il pas dépassé de s'intéresser aux comédiens qui firent les beaux jours du théâtre au XIX^{ème} siècle ? De leur voix, de leurs gestes, de leur regard, il ne nous reste que quelques témoignages écrits ou photographiques ; pourtant, avant les frères Lumière, ces comédiens étaient les rois du spectacle. Aussi, avant de tourner la page, pourquoi ne pas s'attarder sur les quelques lignes de la biographie d'une reine du Boulevard, Marie Laurent ?

L'enfant de la balle

Née à Tulle en 1825 dans une famille de comédiens, Marie Luguët se devait de faire carrière au théâtre. Dès son plus jeune âge, elle accompagna ses parents sur les planches, et les suivit de ville en ville. A trois ans, elle donne sa première réplique dans *Le Soldat laboureur*¹ ; elle n'avait pourtant pas encore bien saisi la différence entre réalité et fiction puisqu'à la question de son partenaire : « Quel est ton père ? », elle répondit le plus naturellement du monde : « C'est monsieur Luguët. » Son inexpérience fut vite vaincue puisqu'elle n'eut pas peur de jouer, dans *Les Lions de Mysore*,

¹ Voir la liste des pièces de son répertoire en annexe III.



Marie Laurent en Marie Tudor - Dessin d'après une photocopie d'Étienne Carjat. Bibliothèque nationale de France, département des Arts et Spectacles.

avec un serpent autour du cou, son premier boa. Elle obtint en 1838 ses premiers rôles à Genève dans *La Fille de l'Air*, où elle jouait Colin, un petit lutin, et dans *La Fée Carabosse*. A Rouen, elle aborda un répertoire plus sérieux avec, au Théâtre des Arts, *Un Hidalgo du temps d'Isabelle* et, au Théâtre français, *Paul et Virginie* qu'elle interpréta avec son frère. Toulouse lui offrit ensuite l'occasion de montrer son talent ; elle y chanta l'opéra et l'opéra comique ; elle joua Hedwige dans *Guillaume Tell* et remplaça avec bonheur la partenaire de Bocage dans *Lucrèce*. Dans cette pièce, elle incarna Tullie, qui lui valut son premier vrai succès. Avant de quitter le Languedoc, elle joua Marguerite de Bourgogne dans *La Tour de Nesles* : cette première rencontre avec l'oeuvre de Dumas allait déterminer une grande part de son répertoire futur.

Forte de ces expériences, Marie partit ensuite pour Bruxelles où elle créa le personnage principal dans *Marie-Jeanne ou la femme du peuple* d'Adolphe Dennery. Pour parfaire son jeu, elle n'hésita pas à solliciter les conseils de la grande actrice parisienne Marie Dorval qui créait le rôle au même moment et qui se trouvait être sa belle-soeur. Cette dernière devait lui proposer cette formule limpide : «Le rôle a six cents lignes et six cents effets.» Son amitié avec la grande comédienne romantique influença probablement beaucoup son jeu qui devint presque parfait dans l'attendrissant et le pathétique. Pour être juste, il faut aussi évoquer l'héritage de Mademoiselle George dont le personnage énergique et terrible réussit si bien dans la tragédie, puis dans le drame qui allait être la spécialité de Marie Luguët. Le public eut tout à fait conscience de cette filiation durant la carrière de l'actrice. Bien plus tard, au comble de son succès, elle a pu lire dans *L'Éclipse*² cette analyse sévère : «Marie Laurent appartient, en effet, quelque peu à la famille de cette pauvre et grande Marie Dorval qui disait avec tant de raison : «Je ne suis pas belle : je suis pire.» Marie Lau-

² 13 février 1870, article de Paul Mahalin. BNF, Arts et spectacles, Coll. Rondel, Rt 8558.

rent est pire dans toute l'acception du mot, la majesté, la séduction, le prestige lui manquent [...] En revanche, comme la maternité lui sied ! Comme elle la comprend et quels effets prodigieux elle en tire ! Ses hurlements, ses sanglots, [...] ses colères léonines, cavernieuses et gutturales [...] tout cela est sans contredit d'une actrice supérieure et a dû faire tressaillir d'aise l'ombre de George dans la région vague où elle flotte [...]» Bruxelles fut aussi le lieu de la rencontre et du mariage avec le baryton Laurent sous le nom duquel elle est connue. Lille et Marseille accueillirent à leur tour l'actrice qui y suivit son virtuose de mari. A la fin des années 1840, Marie Laurent avait déjà derrière elle une carrière de dix ans en province. Ses prédispositions naturelles, son entourage familial, la fréquentation du milieu des grands artistes romantiques et surtout une pratique ininterrompue de la scène concouraient à faire de Marie Laurent une comédienne de talent, mais, sans l'intervention déterminante de Vizontini, nouveau directeur de l'Odéon, sa carrière parisienne n'aurait peut-être pas été possible.

L'Odéon

Marie Laurent avait été présentée vers 1840 par son père au directeur du Théâtre de l'Odéon, et y avait fait une brève apparition. Elle y revint en 1847 après avoir été engagée en même temps que son frère Henri Luguet par Vizontini, avec qui elle avait travaillé à Marseille. Elle commença le 30 septembre 1847 dans *Isabelle de Castille*, un drame de Jules Bajet, mais la pièce ne remporta pas l'adhésion du public. Ce n'est qu'avec *Faute d'un pardon* de Paul Foucher et Alexandre Jarry, le 17 novembre suivant, que le succès apparut, «succès de larmes»³, mais succès tout de même. Marie Laurent réussit très bien en effet dans les rôles déchirants propres à émouvoir le public ; c'est ainsi qu'elle joua Mégarine

³ P. Porel, H. Monval. *L'Odéon 1782-1853. Histoire administrative, anecdotique et littéraire*. Paris, Lemerre, 1876-1882.

dans *La fille d'Eschyle* de Joseph Autran, pièce qui devait être jouée au Théâtre Historique, boulevard du Temple, mais que Vinentini a accueillie à l'Odéon pour conjurer la faillite. Mégarine aimée de Sophocle doit pourtant le quitter car le devoir l'appelle auprès de son père : cette situation impossible a offert à Marie Laurent l'occasion de beaux effets mélodramatiques. Parmi les pièces de cette époque, il faut relever *Le Chariot d'Enfant* de Méry, Nerval et Bocage, où Marie Laurent jouait la courtisane Vasantasena, que la vue d'un enfant bouleverse et qui se réhabilite par le dévouement. En novembre 1849, *François Le Champi* valut aussi un beau succès à Marie Laurent, ainsi qu'un compliment flatteur de l'auteur, George Sand : «Madame Laurent a créé le type de la femme honnête et bonne, de la mère à la fois austère et tendre ; jamais on n'a moins joué un rôle, jamais on ne l'a mieux fait sentir.» A l'Odéon, Marie Laurent choisit définitivement son répertoire ; elle se consacra presque entièrement à de longs drames en cinq actes, et abandonna définitivement les velléités qu'elle avait eues à Toulouse de chanter. Elle confirma sa fidélité à Marie Dorval et Alexandre Dumas en reprenant *Mademoiselle de Belle-Isle* en décembre 1847 et *Antony* en janvier 1848. Dans cette dernière pièce, elle eut donc le plaisir d'entendre cette réplique finale tant attendue du public : «elle me résistait, je l'ai assassinée !» C'est aussi l'époque où Marie Laurent créa beaucoup de pièces nouvelles : sur quinze pièces recensées entre 1847 et 1852, seules quatre sont des reprises. C'est dire la place faite aux auteurs contemporains dans le répertoire de la comédienne. En quatre saisons à l'Odéon, malgré un séjour à Bruxelles pendant les événements de 1848, Marie Laurent acquit un tel renom sur la place de Paris que l'Odéon ne put la retenir face aux offres des autres scènes.

La Lionne du Boulevard

En effet, à l'ouverture de la saison 1851-1852, Marie

Laurent quitta le Théâtre de l'Odéon pour les théâtres privés. Pour la comédienne, ce fut la grande époque du Boulevard : de la Porte-Saint-Martin, où elle passa quatre saisons de 1856 à 1860 puis trois de 1870 à 1873, au Théâtre de l'Ambigu, où elle resta huit ans de 1862 à 1870, en passant par Le Vaudeville, La Renaissance, La Gaîté et Le Théâtre Historique, Marie Laurent faisait courir tout Paris. Elle joua des dizaines de pièces très populaires. Elle incarna volontiers des femmes du peuple, une fruitière aux Halles dans *La Poissarde* ainsi que *La Meunière* ou *La Bouquetière des Innocents* ou encore *La Reine des Blanchisseuses*. Mais elle continua aussi à pratiquer le drame historique avec, par exemple, *L'Imagier de Haarlem* ou *la Découverte de l'Imprimerie*, *La Czarine*, *Lucrèce Borgia* ou *La Sorcière ou les États de Blois*. Entre tous, elle affectionnait les rôles de mères : *Les Mères Repenties*, *La Marâtre* ou *La Voleuse d'Enfants*. Quant au mélodrame, elle le perpétua avec talent dans *Les Nuits de La Seine* ou *Trente ans ou la Vie d'un Joueur* où elle donna la réplique au grand Frédérick Lemaître. Sa voix forte, ses gestes amples et son regard très expressif réussissaient à merveille auprès du grand public. Mais ses qualités ne faisaient pas nécessairement l'unanimité, et certains artistes et critiques distingués trouvaient que décidément Marie Laurent donnait un peu trop dans les effets faciles, suggérant à demi-mot que son répertoire était cantonné à des rôles sans grande inspiration littéraire. *Le Trombinoscope* d'octobre 1873⁴ ne la ménage d'ailleurs pas à propos de *La Poissarde* : « Elle fouilla ce rôle plébéien avec une conscience inouïe. On ne saura jamais les sacrifices qu'elle fit dans la vie privée pour se préparer à rendre ce personnage. Ce qu'elle alla elle-même marchander de maquereaux à La Halle, le matin, pour étudier sur le vif les gestes et les intonations du métier est inconcevable. » Toutefois il faut souligner la capacité extraordinaire de cette comédienne à incarner des rôles très variés. Elle savait donner vie aux femmes du peuple aussi bien qu'aux reines, dans

⁴ Coll. Rondel, Rt 8556.

Marie Tudor, par exemple. Dans *Les Contes d'Hoffman* qu'elle joua à l'Odéon en mars 1851, elle entraînait tour à tour dans le personnage de quatre femmes aussi différentes que l'Olympia de *l'Homme de Sable*, une fille mécanique et la Julietta des *Aventures de Peter Sehlemihl* qui est une courtisane enivrante et perfide. Les personnages les plus inattendus ne l'effrayaient pas : elle n'hésita pas à se mettre dans la peau d'un homme pour incarner Jack Sheppard dans *Les Chevaliers du Brouillard* de Dennery et Bourget en 1857. Cheveux ras, culotte et habit Louis XIII donnaient à notre comédienne une allure toute masculine. Ainsi coiffée et vêtue, forte des leçons de gymnastique et d'escrime qu'elle avait prises, elle put escalader les fenêtres et donner de l'épée comme un homme. *Le Trombinoscope* au ton toujours acerbe se fit moins ironique pour analyser cette expérience : « dans ce rôle, ses qualités naturelles trouvèrent un libre essor. La sonorité masculine de son organe, ses traits durs, son talent de gymnasiarque, etc., l'aidèrent à rendre ce personnage avec une effrayante vérité ». Sa performance a aussi éveillé l'enthousiasme de Fulgence Ridal⁵ qui écrit : « au troisième acte surtout, elle était superbe quand Jack feint l'ivresse, elle avait un cri splendide au moment où Jonathan insulte sa mère. Elle se montrait excellente comédienne quand, femme jouant un travesti, elle se déguisait en femme et conservait sous la jupe l'allure d'un homme ». Elle annonçait dans ce rôle les performances de Sarah Bernhardt dans *Lorenzo* ou *l'Aiglon*.

A travers ces quelques exemples se dégagent les principaux traits du talent de Marie Laurent, bien au-delà de la comédienne du Boulevard telle que le public l'appréciait au cœur du XIX^{ème} siècle. Elle avait la capacité d'incarner véritablement les personnages et, en leur donnant ainsi corps et voix, de les rapprocher du public, si bien que les spectateurs prenaient entièrement part à l'intrigue et devenaient très sensibles aux passions vécues sur

⁵ Coll. Rondel, Rt 8557.

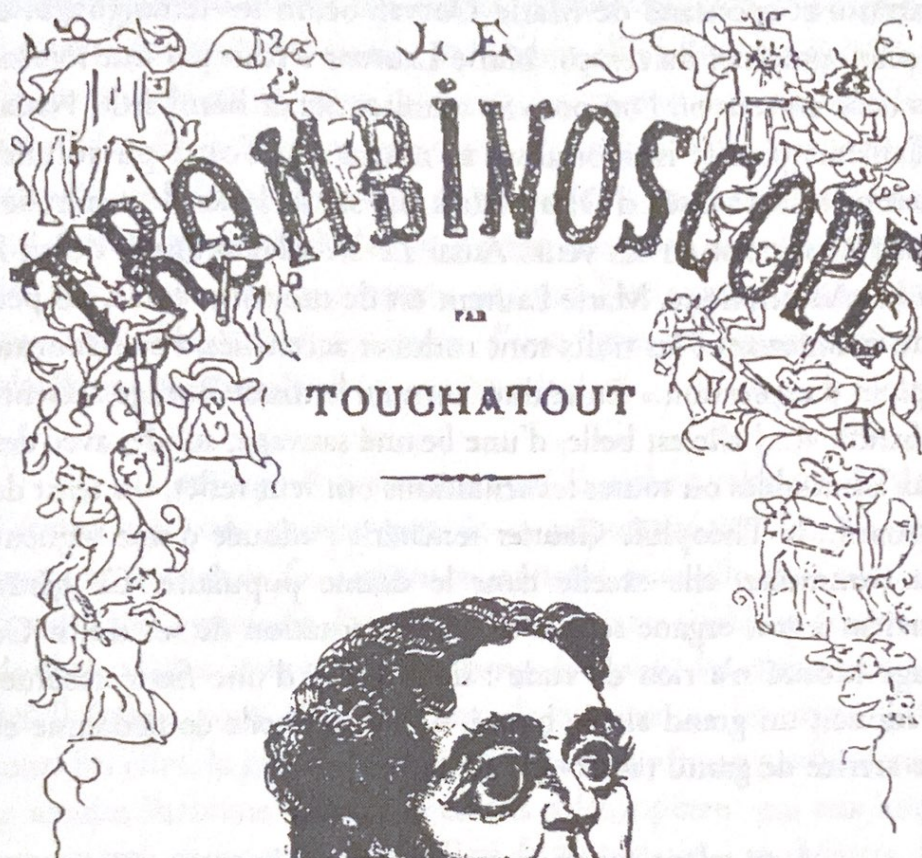
scène. Un autre trait caractérisait le jeu de l'acteur dans le drame : les sentiments y avaient une part prépondérante et étaient exprimés avec force, voire avec excès. Cet héritage romantique devait plus à Marie Dorval qu'à l'exubérance calculée d'une Mlle Mars. On retrouve en effet chez Marie Laurent cette adhésion intime et naturelle à son personnage dont faisait preuve l'interprète de *Chatterton*. Dans le domaine sentimental, Marie Laurent ne réussit jamais mieux que dans le rôle d'une mère ; elle fit d'ailleurs en 1891 une conférence sur le sujet⁶ où elle affirmait : «rien n'est plus beau, plus complet, plus varié que ce sentiment unique : l'amour d'une mère !» Elle décrivait tour à tour la mère tendre et douce de *François le Champi*, la mère vaillante et populaire en quête de son enfant dans *Marie-Jeanne* et la terrible Lucrèce Borgia tuée par son propre fils. Sous le regard de A. Delilia dans *La Silhouette* en 1882⁷, le lecteur trouve le même écho sur les préférences de l'actrice, avec beaucoup d'humour : «la statistique, qui n'est pas une imbécile, a calculé que la carrière artistique de Marie Laurent comprenait : 2.923 *Mes enfants ! Où sont mes enfants ?*, 1.517 *On ne sait pas ce que renferme le coeur d'une mère*, 393 *Misérable, rends-moi ma fille ou mon fils !*, 222 *Mon enfant ! Mon enfant ! Ah ! Ma tête s'égaré !* ».

Au service de ces interprétations, Marie Laurent développa un savoir-faire multiple ; elle mit en jeu toute sa personne, voix, corps, costume, regard pour exprimer la diversité ou la complexité des personnages. Dans une notice biographique⁸ qui lui est consacrée à la fin des années 1860, l'auteur la décrit d'ailleurs ainsi : «[...] son talent est à double tranchant ; elle séduit et elle terrifie ; ses yeux sont selon qu'elle le veut, pleins de haine et de douceur ; elle a le sourire tour à tour de l'amante et de la mère ; elle sait rugir et supplier, pleurer ou maudire.» Voilà tout le style à la fois

⁶ Coll. Rondel, Rt 8554.

⁷ Coll. Rondel, Rt 8558.

⁸ Coll. Rondel, Rt 8557.



MARIE LAURENT (MARIE-LUGUET, dite), artiste dramatique française, née à Tulle, en 1826. — D'une famille de comédiens, elle montra, dès le berceau, une vocation irrésistible pour le théâtre. Douce d'un organe puissant, d'un geste plein d'ampleur et d'un regard d'une grande énergie, elle faisait déjà tressaillir sa nourrice en lui déclamant : *Garles!... qu'on m'obéisse!... allez!... caca popo.* — Dès l'âge de trois

Bibliothèque nationale de France,
département des Arts et spectacles

contrasté et spontané de Marie Dorval. Selon les témoignages et les photographies du temps, Marie Laurent n'était pas une femme très belle au sens où l'on pouvait admirer Sarah Bernhardt. Nadar a d'ailleurs préféré immortaliser sa nuque que l'on a pu admirer récemment au Musée d'Orsay. Mais elle savait jouer de sa physiologie et surtout de ses yeux. Aussi *Le Trombinoscope* la décrit-il ainsi : «Au physique, Marie Laurent est de moyenne taille, un peu forte maintenant ; les traits sont rudes et accentués, l'oeil énorme et plein d'expression.» En réalité, comme le disait Bocage à George Sand⁹, «[...] elle est belle, d'une beauté sauvage, solide, avec des yeux admirables où toutes les sensations ont leur reflet, un teint de tzigane [...]» Théophile Gautier renchérit : «douée d'une vigueur peu commune, elle excelle dans le drame populaire. Ce genre convient à son organe sonore et à l'accentuation de ses traits. Ce visage bronzé n'a rien de rude : il est plein d'une fierté résolue, qu'adoucit un grand air de bonté. C'est une belle comédienne et une actrice de grand talent».

A ce talent puissant et vrai, Marie Laurent ajouta une science du costume légendaire. Nous avons déjà évoqué la métamorphose qu'elle opéra pour *Les Chevaliers du Brouillard*. Par ailleurs, les dessins de l'époque la montrent sous des jours très variés ; elle est aussi bien parée de bijoux, pour incarner *Marie Tudor*, que couverte de tissus multicolores jusque dans les cheveux dans *Theodora*. Une photographie de la fin de sa carrière, quand elle jouait dans *La Terre*, témoigne qu'elle porta aussi les habits les plus simples ; ce fut certainement le cas dans de nombreuses pièces populaires. Mais il semble que cette diversité des tenues aille plus loin que la simple adaptation aux rôles ; c'est ce que suggère en tout cas l'auteur de sa notice. Il raconte que «le soir même de la répétition générale [de *La Voleuse d'Enfants*], elle se fait apporter des oripeaux, s'en affuble, dessine les plis et d'un pinceau trempé

⁹ 6 juillet 1904, *Le Gaulois*, Coll. Rondel, Rt 8553.

de brou de noix, donne elle-même les tons voulus¹⁰». Nous voyons à travers cet exemple qu'elle participait elle-même à l'élaboration de ses costumes, et cette initiative lui permit de transformer les habitudes de la draperie classique en enfilant des costumes plus souples, plus travaillés, voire plus moulants pour des personnages qui devenaient ainsi plus réels. A cette évocation, son biographe ne put retenir un élan de lyrisme : «et voici l'ère ouverte d'une jambe qui saille, d'un genou qui perce, d'une ligne qui tranche ; l'ère du plastique vrai dans le classique beau [...]»

Ces capacités dramatiques si riches valurent à Marie Laurent une très grande part de sa popularité qui fut d'ailleurs mises en vers dans *Le Théâtre en sonnets*¹¹, mais elle était aussi une femme très appréciée dans le monde, «d'une affabilité charmante doublée d'une réserve de bon ton.» De plus, les événements de 1870 furent pour elle l'occasion de montrer sa bonté au grand jour. En effet, la guerre et la Commune marquèrent profondément la vie des Parisiens, et les comédiens n'échappèrent pas aux bouleversements provoqués par le siège de la capitale. Les théâtres, fermés pour la plupart, ne donnaient plus au public ni aux troupes le divertissement nécessaire en ces temps difficiles. Les comédiens ne restèrent pas pour autant les bras croisés, et Marie Laurent, imitant Sarah Bernhardt à l'Odéon, monta à La Porte-Saint-Martin une infirmerie où elle fit preuve d'un grand dévouement qui fut célébré par Gustave Lafarge¹².

Mère Laurent

Le 6 janvier 1873, Marie Laurent, revenue à l'Odéon,

¹⁰ Ce costume a été immortalisé dans un pastel d'Eugène Girard au Théâtre d'Application.

¹¹ Voir annexe II

¹² Voir annexe III.

incarna Klytaïmnestra dans une nouvelle pièce de Leconte de Lisle, *Les Erinnyes*¹³. Cette création marqua un tournant dans la carrière de la comédienne ; elle abandonnait le drame pour la tragédie. C'est en effet une tragédie antique en deux parties et en vers que le chef de file du Parnasse contemporain a écrit, en rupture totale avec le romantisme et le mélodrame. L'accompagnement musical avait été confié à Jules Massenet. Le clou du spectacle se situe au moment où, dans la joie du retour de la guerre et l'incrédulité générale aux mauvais présages de Cassandra, Klytaïmnestra sort du Palais, la robe tachée de sang, une hache à la main, après avoir vengé sa fille Iphigénie en tuant Agamemnon. Voilà une des apparitions les plus réussies de Marie Laurent qui s'écriait alors : «*Moi, moi, je l'ai frappé ! C'est moi ! La chose est faite. / Ah ! Ah ! J'ai très longtemps rêvé à cette heure-ci.*» Et la première partie se termine sur ces vers triomphants : «*J'aime, je règne et ma fille est vengée. / Maintenant que la foudre éclate au fond des cieux : / Je l'attends, tête haute et sans baisser les yeux !*» La deuxième partie raconte le retour d'Orestès. Rencontrant Elektra, sa soeur, il la questionne : «*Quelqu'un vient. Dis-moi, soeur ! Cette femme qui sort / Du palais, grande, blanche et pareille à la mort / Quelle est-elle ? Quel est son nom ? Toi qui m'est chère / Réponds-moi. Tout mon coeur a frémi.*» Elektra : «*C'est ta mère.*» Orestès devant le crime de sa mère finit par la tuer ; et les Erinnyes envahissent la scène.

Il est facile d'imaginer quels effets Marie Laurent a dû tirer d'un rôle aussi terrifiant où se mêlent amour maternel et haine conjugale. Sa voix puissante et son regard si expressif lui permirent de rendre avec vigueur à la fois la douleur et la détermination du personnage. Le moment où Klytaïmnestra apparaît après le meurtre a certainement provoqué une terrible stupeur dans le public d'autant plus que, selon les dires de Marie Laurent

¹³ Paris, Lemerre, 1889.

elle-même¹⁴, l'auteur avait pris «une joie d'enfant à ensanglanter lui-même [ses] bras.» Dans ses confidences, elle ajoute : «*Les Erynnies* ont été mon plus grand et mon meilleur succès peut-être ; en tous cas, un de ceux que j'ai le plus aimé.[...]. Tout le premier acte sauvage, cauteleux, perfide, féroce et superbe, où les effets se produisent presque à chaque vers, à chaque mot.»

La critique se fit d'ailleurs l'écho de ce succès. *L'Entracte*¹⁵ estima que Marie Laurent fut «positivement sublime» et conclut en ces termes : «Depuis bien longtemps nous n'avions assisté à un pareil triomphe, à cette prodigieuse exhibition des plus rares et des plus précieuses qualités tragiques.» Aussi Félix Duquesnel, alors directeur de l'Odéon, n'hésita pas à confier à l'actrice dès le mois suivant un grande pièce du répertoire classique, *Phèdre*. C'était la première fois que la comédienne abordait ce rôle, mais les qualités dont elle avait fait preuve en janvier ne se démentirent pas. *L'Entracte*¹⁶ rappelle, à cette occasion, les succès de Mademoiselle George : «comme [elle], madame Laurent aura passé par le drame sans perdre aucune de ses qualités souveraines. Ni la pureté du débit [...], ni la correction du geste, ni la majesté de l'attitude. [...] C'est une tragédienne qui se révèle et qui vient combattre au premier rang.»

Ces compliments, somme toute très conventionnels, ne cachent qu'à demi le débat qui avait lieu à l'époque sur le jeu de Marie Laurent. L'auteur en effet, sans masquer son admiration sincère pour la performance, redouble surtout de louanges à l'idée que ce soit une comédienne venue du drame le plus populaire qui réussisse si bien dans *Phèdre*. D'ailleurs Marie Laurent n'a-t-elle pas simplement profité de la pénurie de tragédiennes après la dis-

¹⁴ 31 mai 1901, Rt 8557.

¹⁵ Mercredi 8 janvier 1873, article d'Achille Denis.

¹⁶ Samedi 8 février 1873, article d'Etienne Desgranges.

parution de Mademoiselle George et avant les grands succès de Sarah Bernhardt ? La polémique est alimentée par *Le Trombino-scope* qui lance : «le rôle de Klytaimnestra, dans cette pièce aussi odéennuyeuse que possible, fut pour Marie Laurent un triomphe complet. [...] Ce qui semble hors de doute, c'est qu'aucune des artistes poinçonnées [...] n'eût interprété ce personnage avec autant de force, de puissance et de vérité que Marie Laurent. Ceci dit, nous sommes tout prêts à convenir [...] que chez Marie Laurent le coup de pied dans la queue de la robe n'a pas ce moelleux et cette grâce minaudière qui fait... les sociétaires du Théâtre Français.» Le fond du problème est dans cette boutade : pourquoi Marie Laurent n'a-t-elle jamais été engagée au Théâtre Français, malgré ses succès ? Il est vrai que la comédienne triomphe dans les drames avec tous les excès que cela suppose, mais elle n'eut aucun mal à partager les planches avec Sarah Bernhardt dans *Theodora* à la Porte Saint-Martin en 1884. Dans un entretien au *Figaro*¹⁷, elle explique les épisodes de ses relations avec la première scène théâtrale subventionnée. La seule véritable occasion qui s'est présentée à elle est celle de 1849. Elle venait de remporter un très vif succès dans *François Le Champi* à l'Odéon, salle subventionnée comme la Comédie Française ; Ponsard, alors administrateur, la sollicite pour la Comédie Française, mais George Sand la réclame pour *Claudie* à la Porte Saint-Martin ; Marie Laurent cède aux pressions de l'auteur qui lui avait valu tant de réussite et refuse d'entrer au Français. *Claudie* fut finalement joué sans Marie Laurent et, dès lors, comme elle le dit : «les portes de la Comédie Française, un moment entrebâillées, restèrent obstinément closes !» Renoncer au Théâtre Français pour le boulevard était un véritable affront à la fière institution. Les propositions qui vinrent ensuite, en particulier après *Les Erinnyes*, furent sans lendemain. En 1873, Perrin, l'administrateur qui avait succédé à Ponsard, ne voyait en elle que la poissarde. Marie, chez qui le prestige du Théâtre Français avait tout de même beaucoup d'impact, se fit encore quelques illusions

¹⁷ 17 février 1888.

en 1880, mais Perrin lui préféra mademoiselle Favart. Elle apprit sa déconvenue par le journal. «Oh, alors, dit-elle, j'eus un vrai chagrin [...], un chagrin d'enfant qui me fit fondre en larmes dans cette voiture, comme une petite fille.»

Il est clair à travers ce récit que les vraies raisons de la mise à l'écart de Marie Laurent résident dans sa renommée boulevardière, sans oublier le fait qu'elle n'a pas fait son apprentissage au Conservatoire. Dans cette affaire, des deux grandes scènes de théâtre subventionnées, l'Odéon semble bénéficier d'une indépendance plus grande que la maison de Molière. Pourtant, il est peut-être réducteur de dire que Marie Laurent n'est pas devenue sociétaire simplement parce qu'elle n'en n'avait pas le profil. L'analyse de son répertoire durant les dernières années de sa carrière donne, à ce titre, un éclairage intéressant. Elle n'a jamais cessé de jouer les grands drames comme *L'Aieule* de Dennery et Edmond, et elle proclame très haut son attachement au genre. Voici ce qu'elle en dit lors de sa conférence sur les mères au théâtre : «Eh ! Non, le drame n'est pas mort ! Et il ne mourra pas, il ne peut pas mourir : car c'est la vie, car chaque jour le transporte pour nous dans la vie privée, et parfois d'une terrible manière, hélas ! car il est partout, et, remarque assez importante, on le joue encore partout !...» Mais si l'on veut bien y regarder de près, elle s'est essentiellement consacrée, au-delà du genre du drame, à des auteurs de son temps. Après Leconte de Lisle, c'est Émile Zola, Victorien Sardou, Georges Ohnet, Paul Déroulède, Jules Verne, Pierre Loti et même Victor Hugo revisité par Paul Meurice ou inédit.

C'est peut-être finalement le principal trait du caractère artistique de Marie Laurent que d'être de son temps. Elle a été romantique avec Hugo et Dumas, mais elle n'hésita pas, après 1870, à prendre part aux tentatives nouvelles : le retour au classicisme et à l'antique avec Leconte de Lisle, ou l'expérience réaliste de Zola. Ce dernier, dans sa préface à l'adaptation au théâtre de

Thérèse Raquin, se place résolument en rupture avec le drame romantique et le mélodrame, et plaide pour «une large et simple peinture des choses» sans décorum ni complications inutiles. Il a trouvé en Marie Laurent les ressources dramatiques pour mener à bien son essai : «Madame Marie Laurent a véritablement créé le rôle de madame Raquin ; j'y suis personnellement pour peu de chose et c'est elle qui a trouvé tout cet abominable personnage du quatrième acte, cette figure du châtiment implacable et muet, ces deux yeux vivants cloués sur les coupables et les poursuivant jusqu'à l'agonie [...], ce rôle sera une de ses créations les plus surprenantes.» L'échec de *Thérèse Raquin* ne découragea pas la comédienne de continuer à promouvoir les tentatives de Zola puisqu'elle créa en 1888 le rôle de Maheude dans l'adaptation théâtrale de *Germinal* par W. Busnach. Elle participa aussi à *La Terre* et au *Ventre de Paris*.

Il ne faut pas toutefois exagérer le caractère novateur du répertoire de Marie Laurent. Georges Ohnet se coule dans le moule du mélodrame et Victorien Sardou est surtout un continuateur de Scribe et de Dumas fils. Paul Meurice réussit, quant à lui, dans l'adaptation de romans à succès au théâtre, romans qu'il sélectionne chez Hugo et George Sand par exemple.

La part d'originalité est peut-être à aller chercher dans les oeuvres inédites de Victor Hugo rassemblées dans son *Théâtre Libre* ; Marie Laurent incarna en effet la margrave, dans *La grand mère* en 1898, qui découvre avec attendrissement la famille clandestine de son fils. *L'Hetman* sort aussi Marie Laurent du répertoire classique des boulevards ; ce drame en cinq acte de Paul Déroulède doit surtout son succès à l'actualité et aux sentiments patriotiques qu'elle exalte. L'action se déroule au XVII^{ème} siècle en Pologne ; elle met en scène la Marucha qui interprète avec éloquence de vibrants hymnes guerriers. La presse admira, une fois

de plus, la performance de l'actrice : «elle était d'une sauvagerie superbe et absolument sublime lorsqu'elle terminait par cette dernière strophe : «*Qu'importe les morts ! La Liberté vit ! / Un peuple est sauvé ! La Patrie est grande ! / Ne mesurons pas la perte à l'offrande / C'est un ciel de gloire où Dieu les ravit / Qu'importe les morts ! La Liberté vit !* »¹⁸ Après la défaite de 1870, les sentiments de revanche trouvèrent dans ces mots un écho vigoureux. Ce rôle montre encore que Marie Laurent n'était pas enfermée dans le monde imaginaire du théâtre, mais qu'elle était proche des sentiments de ses contemporains. Il faut souligner aussi, parmi ses expériences, sa participation aux pièces de Pierre Loti, *Les Pêcheurs d'Islande* et *Judith Renaudin*.

Marie Laurent fit ses adieux à la scène en 1889 en jouant *Les Erinnyes* à l'Odéon. Mais les adieux au spectacle ne sont jamais que des au revoir, et l'on peut encore dénombrer sept pièces jusqu'en 1902. Elle conserva donc un grand prestige dans la profession et a gardé, tout au long de sa carrière, qui coïncide presque exactement avec sa vie, la faveur du public. Sa gloire était, de plus, couronnée par sa générosité, puisque c'est elle qui fonda l'Orphelinat des Arts où elle faisait de fréquentes visites aux fillettes ainsi recueillies. En 1901, toute la famille du théâtre lui rendit hommage à l'Opéra où Marie Laurent redonna encore le deuxième acte des *Erinnyes*. Le grand Mounet-Sully récita un texte de Catulle Mendès et Réjane, au nom de l'Orphelinat des Arts, un texte d'Auguste Dorchain. Marie Laurent mourut le 5 juillet 1904 et fut enterrée au cimetière Montmartre. Ce fut encore un concert de louanges orchestré pour l'occasion par le commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, Adrien Bernheim. *Le Trombinoscope* suggérait une autre fin pour la comédienne quelques années plus tôt : « enfin Marie Laurent meurt le... 19... au moment où la

¹⁸ *Camées artistiques*, 20 août 1881, article de Félix Jahyer.

ville de Paris, ayant remarqué la puissance de son regard écrasant, et renonçant au système très onéreux des rouleaux compresseurs, allait lui proposer 30.000 francs par an pour se promener deux heures par jour sur les boulevards, et aplatir le macadam en le regardant...»

En parcourant la vie de Marie Laurent, une conclusion s'impose : elle fut une comédienne de son temps ; non seulement elle joua des auteurs contemporains, en suivant les évolutions dramatiques du moment, mais elle ne s'éloigna jamais de la vie quotidienne de son public. L'exemple le plus évident est certainement sa charité, mais il ne faut pas oublier ce qu'elle disait du drame et de son ancrage dans la réalité, ni son engagement en faveur du réalisme avec Zola. Elle n'a cherché la réussite que dans le présent sans s'occuper de la postérité, et ses mémoires ne sont restées qu'à l'état de projets. Ce sentiment devait être celui de beaucoup de comédiens, c'est donc aux chercheurs d'aujourd'hui d'essayer de reconstituer leur carrière, et celle de Marie Laurent n'en est qu'une parmi des dizaines.

Le théâtre est le monde de l'éphémère. Tenter de retrouver sa trace dans les documents d'hier est peut-être aller contre sa nature profonde qui ne lui donne vie que dans l'instant. Mais, parce que des comédiens ont un jour ému les hommes du passé, serait-il si aberrant de penser que l'écho de leurs tirades puissent, aujourd'hui encore, résonner dans nos imaginations modernes ?

ANNEXE I :

Marie Laurent

Des traits virils, de très beaux yeux,
Noirs diamants, d'où la colère
Aime à jaillir, gestes fougueux,
Un teint de mort, une lèvre amère,

Un sourcil sombre et violent,
Une voix peut-être grossière,
Mais sonore et vous empoignant,
Superbe aux haillons de misère

Dans l'injure et l'emportement
Ce qui s'exagère et se rend
Crûment, ce qui crie, et s'ose

Une actrice de boulevard,
Plus de tempérament que d'art ;
Une tragédienne en prose.

Le théâtre en sonnets, XLVII

ANNEXE II :

Une grande, très grande actrice,
Dont les triomphes éclatants
Sont si nombreux et si constants
Qu'on en saurait dresser la liste.
Elle a le geste large et le buste charnu,
L'oeil profond et la voix sonore,
Pour elle, l'insuccès est un mot inconnu,
L'orchestre l'applaudit et le titi l'adore.
Mais à tous les bravos semés sur son chemin,
Elle préfère encore, la Rachel populaire,
Le titre de cuisinière de l'ambulance Saint-Martin.

Gustave Lafarge

ANNEXE III :

Répertoire de Marie Laurent

Cette liste a été établie à partir de pièces relevées dans les articles de la Collection Rondel du département des Arts et des Spectacles de la BNF, Rt 8554 à Rt 8559. L'identification a été complétée par la consultation du catalogue des pièces jouées à Paris, par Charles Beaumont Wicks (le sigle PSM pour la Porte Saint-Martin lui est emprunté). Seules les premières représentations auxquelles a participé Marie Laurent ont été retenues. La liste, sans être exhaustive, donne un bon aperçu du répertoire de la comédienne qui a donc, durant les soixante-quatorze ans de sa carrière, joué au moins 93 pièces.

| | |
|----------------|--|
| 1828 | Le Soldat Laboureur |
| Vers 1833 | Les Lions de Mysore / <i>T. Nézel, F. Laloue, Villemot</i> |
| 1838 Genève | La fée Carabosse / <i>Lockroy, H. Coigniard, V. Massé</i> |
| 1840 | Favorite |
| 1843 Genève | La Fille de l'air |
| Vers 1844 | |
| Rouen | Un Hidalgo du temps d'Isabelle |
| Rouen | Paul et Virginie |
| Toulouse | Lucrèce / <i>F. Ponsard</i> |
| Toulouse | Madeleine, la grâce de Dieu / <i>A.-F. Thierry, A. Bourgeois</i> |
| Toulouse | Dix ans de la vie d'une femme / <i>E. Scribe, Terrier</i> |
| Toulouse | Puits d'amour / <i>E. Scribe, Leuven</i> |
| Toulouse | Guillaume Tell |

| | |
|--------------|---|
| Toulouse | La Tour de Nesles / <i>A. Dumas</i> |
| 1845 | |
| Bruxelles | Marie-Jeanne ou la Femme du peuple / <i>A. Dennery</i> |
| Vers 1846 | |
| Lille | Louise |
| Lille | Valérie / <i>E. Scribe, Melesville</i> |
| Lille | Horace / <i>Corneille</i> |
| Lille | Phèdre / <i>Racine</i> |
| 1847 | |
| 30/09, Odéon | Isabelle de Castille / <i>J. Baget</i> |
| 17/11, Odéon | Faute d'un pardon / <i>P. Foucher, A. Jarry</i> |
| 19/12, Odéon | Mademoiselle de Belle-Isle / <i>A. Dumas</i> |
| 1848 | |
| 24/01, Odéon | Antony / <i>A. Dumas</i> |
| 09/03, Odéon | La Fille d'Eschyle / <i>J. Autran</i> |
| 1850 | |
| 06/04, Odéon | Martyre de Vivia / <i>J. Reboul</i> |
| 13/05, Odéon | Le Chariot d'enfant / <i>Mery, G. de Nerval, Bocage</i> |
| 28/09, Odéon | Les péchés de jeunesse / <i>E. Souvestre</i> |
| 13/11 | Sapho / <i>P. Boyer</i> |
| 1851 | |
| 04/01 | Le Testament d'un garçon / <i>Desnoyer, E. Nus</i> |
| 15/01 | Ode à Molière / <i>T. de Banville</i> |
| 21/03, Odéon | Les Contes d'Hoffmann / <i>J. Barbier, M. Carré</i> |
| Odéon | Clothilde / <i>F. Soulié, A. Bossange</i> |
| 27/12, PSM | L'Imagier de Haarlem / <i>Merry, G. de Nerval, B. Lopez</i> |

- 1852
 30/01, PSM La Poissarde, ou Les Halles / *C. Dupeuty, P. Deslandes, E. Bourget*
 30/01, PSM Les Nuits de la Seine / *M. Fournier, E. Bourget*
- 1853
 18/01, Ambigu La Case de l'Oncle Tom / *Dumanoir, C. Dennery*
 20/10, Ambigu La Prière des Naufragés / *Dugué, A. Dennery*
- 1855
 Ambigu Trente ans ou la vie d'un joueur : *Ducange, Beudin, Goubaux*
 15/09, Odéon Maître Favilla / *G. Sand*
- 1856
 05/01, PSM Orestie / *A. Dumas*
 11/07, PSM Fils de la Nuit / *A. Dumas, G. de Nerval, B. Lopez*
- 1857
 ??/05 Shakespeare / *F. Dugué*
 10/07, PSM Les Chevaliers du Brouillard / *A. Dennery, E. Bourget*
- 1858
 15/04, PSM Les Mères Repenties / *Mallefille*
- 1859
 07/05, PSM Le Naufrage de La Pérouse / *A. Dennery, H. Thiéry, Jallais*
 28/06, PSM La Voie Sacrée / *E. Woestyn, A. Crémieux, E. Bourget*
 22/12, PSM La Tireuse de cartes / *V. Séjour, Mocquard*
- 1860
 Variétés La Reine des Blanchisseuses / *Rougemont, A. Dennery, Grange*
 ??/09, Vaudeville La Marâtre / *Balzac*
- 1862
 15/01, Ambigu La Bouquetière des Innocents / *A. Bourgeois, F. Dugué*

- 12/08, Ambigu Les Mystères du Temple / *V. Séjour*
- 1863
- 31/01, Ambigu François Les Bas Bleus / *P. Meurice*
- 01/08, Ambigu La Sorcière ou les Etats de Blois / *A. Bourgeois, J. Barbier*
- 17/10, Ambigu L'Âieule / *A. Dennery / C. Edmond*
- 1864
- 26/08, Ambigu Rocamboles / *A. Bourgeois, Ponson du Terrail, E. Blum*
- 11/11, Ambigu L'Ouvrière de Londres / *Hostein*
- 1865
- 06/05, Ambigu La voleuse d'enfants / *E. Grange, L. Thiboust*
- 28/10, Ambigu La Meunière / *A. Bourgeois*
- 29/12, Ambigu La Magicienne du Palais Royal / *X. de Montépin, J. Dornay*
- 1866
- ??/10, Ambigu Les Amours de Paris / *A. Dennery, L. Thiboust*
- 30/05, Ambigu La Czarine / *J. Adenis, O. Gastineau*
- 1868
- 21/06, La Gaité Les fugitifs / *A. Bourgeois, F. Dugné*
- 24/12, Ambigu La Princesse / *E. Plouvier*
- 1869
- 29/10, Ambigu Le Dompteur / *A. Dennery, C. Edmond*
- 1870
- ??/02, PSM Lucrèce Borgia / *V. Hugo*
- 1873
- 06/01, Odéon Les Erinnyes / *Leconte de Lisle*
- 07/02, Odéon Phèdre / *Racine*
- 06/06, Renaissance L'Oubliée / *Touroude*
- 11/07, Renaissance Thérèse Raquin / *E. Zola*

06/11, PSM Marie Tudor / *V. Hugo*

1874

03/12, La Gaité La Haine / *V. Sardou*

1875

04/12, Th. Histori. Régina Scarpi / *L. Denayrouse, G. Ohnet*

1876

22/05, PSM L'Espion du roi / *E. Blum*

21/12, Odéon Athalie / *Beauvallet*

1877

02/02, Odéon L'Hetman / *P. Déroulède*

21/09, Odéon Rodogune / *Corneille*

1878

??/12, La Gaité Rosemonde / *Alféri*

1879

27/11 Notre-Dame de Paris / *P. Meurice d'après V. Hugo*

1880

17/11, Châtelet Michel Strogoff / *J. Verne, A. Dennery*

1881

24/12, La Gaité Quatre-vingt-treize / *P. Meurice d'après V. Hugo*

1884

04/03, Ambigu Martyre / *A. Dennery, E. Tarbé des Sablons*

26/12, PSM Théodora / *V. Sardou*

1886

Jacques Bonhomme

1887

Le Ventre de Paris / *E. Zola*

1888

21/04, Germain W. Busnach, *d'après V. Hugo*

1893

18/02, Eden Théâtre

Pêcheurs d'Islande / *P. Loti, L. Tiercilin*

1898

06/05, Odéon La Grand-mère / *V. Hugo*

02/11, T. Antoine Judith Renaudin / *P. Loti*

1900

22/01, T. Antoine La Gitane / *J. Richepin*

1901

12/02, Ambigu La Chanson de pays / *J. Many*

1902

21/01, T. Antoine La Terre / *C. Hugot d'après E. Zola*

JEAN-DENIS MALCLÈS :

PEINTURE ET THÉÂTRE

PROPOS RECUEILLIS PAR
TIFENN DE LA GODELINAIS
Élève de l'École nationale des chartes

L'Émoi de l'Histoire - Dès votre enfance, vous avez été élevé dans un milieu artistique ?

Jean-Denis Malclès - Oui, par mon père, par ma mère, mon grand-père, mes oncles... Nous avons toujours évolué dans le monde artistique : peinture, sculpture, littérature. Évidemment, cela marque.

E.H. - Votre père était directeur de l'École Boulle. . .

J.-D. M. - Mon père était sculpteur et décorateur. Au retour de la guerre de 1914, il a été sollicité comme professeur de sculpture à l'École Boulle. Ensuite il a très vite été nommé directeur des études et des travaux. Et lorsque je suis entré à l'École Boulle, j'ai eu mon père comme directeur. Mais il n'y avait pas pour autant de passe-droit. Au contraire ! Car il se faisait un devoir d'être très objectif et de ne pas laisser voir un favoritisme quelconque.

E.H. - A l'École Boulle, comment se passaient les enseignements ?

J.-D. M.- Remarquez que l'École Boulle a beaucoup évolué depuis. Elle est devenue une école aux disciplines diverses. Mais de mon temps, il y avait deux sections : la section bois et la section métal. Pour ma part, j'étais dans la section bois, sculpture sur bois. On avait un enseignement artistique le matin et technique l'après-midi. Le matin, il y avait des cours d'histoire de l'art, de littérature, de dessin, de modelage, technologie, construction, architecture intérieure, perspective. L'après-midi, on travaillait dans l'atelier qu'on avait choisi. C'était la sculpture sur bois, l'ébénisterie, la

menuiserie en sièges ou la tapisserie pour la section bois. Pour la section métal, il y avait la ciselure, la gravure, le tournage... C'était un enseignement assez complet, car il vous ouvrait des horizons sur toutes les activités de la décoration et des arts pour l'étude des styles.

E.H. - Les enseignements répondaient à un esprit académique ou résolument moderne ?

J.-D. M. - Ils avaient un esprit résolument moderne, résolument créateur. On apprenait les bases classiques, pour la formation, afin de s'appuyer sur des fondements solides. Mais le travail que l'on avait à réaliser était vraiment d'invention. C'est justement parce qu'il était basé sur un enseignement classique que l'esprit d'invention avait une solidité. On avait de grands exemples.

E.H. - A l'École Boulle, avez-vous fait connaissance de futurs artistes célèbres ?

J.-D. M. - Oui, beaucoup de camarades se sont signalés. L'un d'eux, par exemple, a fait une carrière importante dans la céramique, c'est Jouve. D'autres, comme moi, ont dévié vers la décoration théâtrale, tel Jacques Noël, par exemple, ou F. Ganeau. D'autres élèves de promotions plus récentes travaillent actuellement dans le théâtre. Dans le monde de la décoration sous toutes ses formes, architecture intérieure, meubles, bijouterie ou orfèvrerie, beaucoup sont d'anciens élèves de l'École Boulle. Et moi-même, je suis souvent étonné d'apprendre que certains artistes, dont les travaux sont très appréciés, sont issus de l'École Boulle. Cela me fait très plaisir.

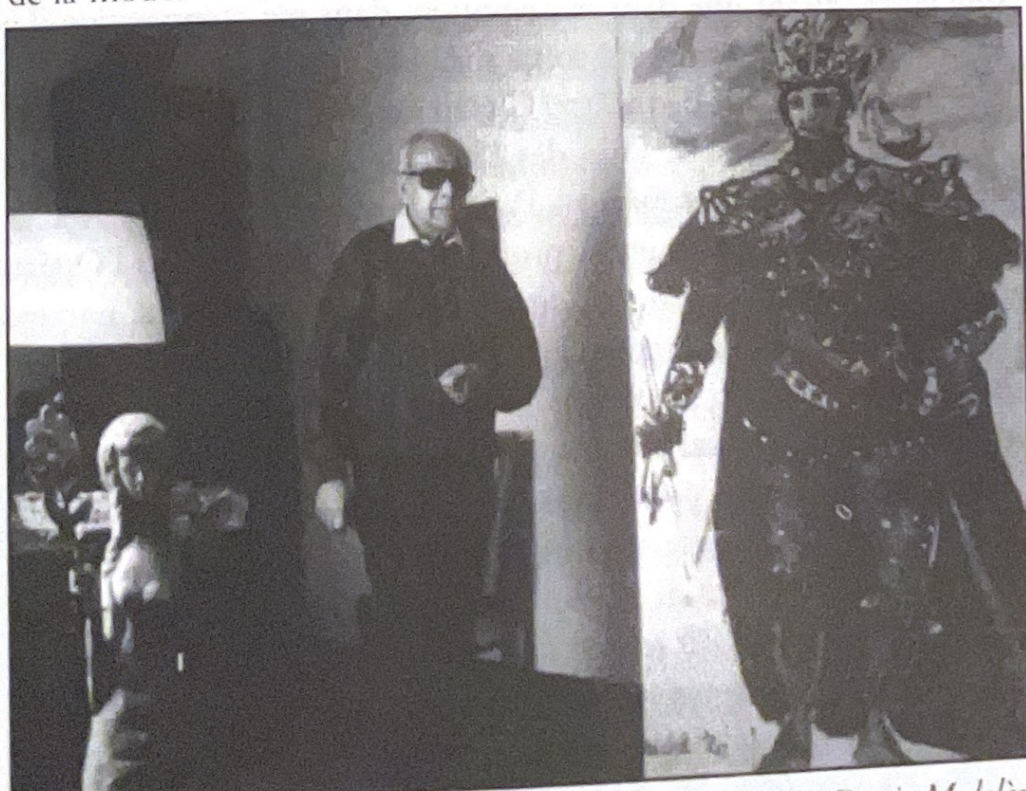
E.H. - Après l'École Boulle, vous êtes entré chez Ruhlmann... .

J.-D. M. - J'étais, dès la sortie de l'École, chez l'un des plus grands décorateurs de l'époque, dont les oeuvres se trouvent actuellement dans les musées ou sont très cotées dans les grandes ventes. Là j'ai travaillé d'une manière particulière, dont il me reste une méthode de travail. C'était merveilleux. On était comme dans un atelier, avec le patron, Ruhlmann, qui, comme un professeur, venait tous les soirs et corrigeait ce que nous avions fait. J'y ai appris beau-

coup de choses, notamment le contact avec la clientèle. Malheureusement, je suis entré chez Ruhlmann au moment des années difficiles, qui allaient se terminer par la grande crise de l'année 1934. Il y avait des troubles politiques, des bruits de guerre. Ce sont des années de jeunesse où l'on était toujours inquiet de l'avenir, où l'on se demandait ce qui allait se passer dans les mois et les années futures. J'ai été appelé au service militaire et c'est à cause de cela que je suis resté assez peu de temps chez Ruhlmann : un an et demi à deux ans.

E.H. - Après votre service militaire, vous avez continué dans la décoration ?

J.-D. M. - J'ai fait des petits boulots par-ci par-là, dans la décoration comme dans d'autres domaines. Mais je faisais surtout de la peinture. Assez rapidement j'ai été engagé comme dessinateur dans des ateliers de tissus de mode, soieries et cotonnades. J'étais salarié, payé à l'heure. C'était assez dur car on ne savait pas combien de temps on resterait dans ces ateliers qui étaient très liés aux caprices de la mode.



Jean-Denis Malclès

E.H. - Vous avez fait, par exemple, des tissus de Pierre Frey.

J.-D. M. - C'était pendant l'Occupation. J'ai fait la connaissance de Pierre Frey qui avait vu mes peintures. C'est toujours par la peinture que les gens m'ont connu. Pierre Frey, qui avait la volonté de créer quelque chose de particulier, m'a demandé de lui présenter des modèles de tissus d'ameublement. J'ai donc fait les premières collections de tissu de Pierre Frey.

E.H. - Quand trouviez-vous le temps de peindre ?

J.-D. M. - Le soir, le samedi et le dimanche. Le soir, nous allions, avec des camarades, dans des académies de peinture pour travailler d'après des modèles vivants.

E.H. - Quand a commencé votre carrière de décorateur de théâtre ?

J.-D. M. - J'avais exposé au Salon d'Automne deux peintures qui ont été remarquées par M. Jean-Louis Vaudoyer, conservateur au musée Carnavalet. Il faisait partie d'une commission d'achat pour l'État, par laquelle l'une de ces peintures fut acquise. Jean-Louis Vaudoyer était très intéressé par ce que j'avais présenté. Il m'a écrit une lettre, disant que dans ma peinture, dans ma composition il y avait un sens de la mise en scène théâtrale, et qu'il me verrait très bien faire des décors de théâtre. C'était en 1939, l'année de la guerre, et on en est resté là. Puis, dès 1941, démobilisé après la défaite de la France, je me retrouvais à Paris et je reprenais contact avec J.-L. Vaudoyer pour renouer ce projet. Il m'avait dirigé vers l'Opéra, mais il n'y avait pas eu de suite. Lorsque lui-même fut nommé administrateur à la Comédie Française, quelques mois plus tard, il fit appel à moi pour un décor. Je lui dois beaucoup, parce qu'il a été très fidèle. En raison des difficultés, il m'avait demandé de rafraîchir les décors pour *Fantasio* d'Alfred de Musset. J'ai donc retapé ces décors qui étaient très anciens, très fatigués. On les a présentés dans un cadre de scène de style gothique-romantique que j'avais imaginé. J'ai dû refaire deux des décors qui avaient disparu et j'ai réalisé tous les costumes. Ce fut ma première connaissance du théâtre. Cela m'a permis de connaître un plateau, la machinerie, les costières, les cintres, et tout le travail d'organisation

d'un décor et de réalisation des costumes depuis les plans, la peinture, la construction, jusqu'au montage sur le plateau avec les machinistes, les électriciens, le réglage des lumières. . . Pour les costumes, il y avait le choix des tissus, l'essayage, le travail avec le perruquier, avec le modiste, le bijoutier. . . Bref, tout ce qui entre dans la finition d'un spectacle, décors et costumes.

E.H. - N'avez-vous pas eu de mal à vous adapter à ce nouveau milieu ?

J.-D. M. - J'ai fait la connaissance d'un milieu particulier, non seulement avec le monde technique des décors et des costumes, mais surtout avec le monde des acteurs et des actrices. On travaille avec des personnages vivants qu'il faut habiller, maquiller, diriger. C'était une découverte de tous les jours sur le plan humain, dans les rapports avec les acteurs et leurs caprices. Parce qu'un acteur, c'est très capricieux et toujours inquiet (le décorateur aussi) ! J'ai donc débuté à la Comédie Française, et J.-L. Vaudoyer, toujours lui, m'a demandé les décors d'un spectacle qu'il avait imaginé et qui s'intitulait *Spectacle de farces*. Le rideau se levait sur la *Farce de Maître Patelin*. Venait ensuite le *Médecin volant* de Molière, puis une farce moderne, *Feue la mère de Madame*, de Feydeau. Je signale à ce propos que c'est J.-L. Vaudoyer qui, en 1942, a fait entrer, avec ce spectacle, Georges Feydeau à la Comédie Française. Ce spectacle de farces était composé sous la forme d'un théâtre de tréteaux, avec un petit castelet que j'avais construit. C'était un très joli spectacle, très frais par la musique qui avait été composée pour l'occasion. De plus cela permettait de présenter un panorama du théâtre français. Personnellement, je m'occupais du décor de la *Farce de Maître Patelin*, Madame Lalique faisait celui du *Médecin volant* et Madame Manuel celui de *Feue la mère de Madame*.

E.H. - Aviez-vous conscience, à l'époque, que vous resteriez toujours dans le décor théâtral ?

J.-D. M. - Tout ce que je sais, c'est que je prenais un grand plaisir à faire ce que je faisais là. Mais cela me laissait toujours des loisirs pour peindre. C'est avec ces spectacles à la Comédie Française, où je suis resté deux ou trois ans, que j'ai été connu par certains

théâtres privés ou animateurs de spectacles, telle la compagnie Grenier-Hussenot. C'est la première, qui, à la suite de ce qu'elle avait vu à la Comédie Française, fit appel à moi. On était en 1943. Elle préparait des spectacles pour un avenir «sans forme», pour l'après-guerre. La compagnie Grenier-Hussenot avait été créée par Jean-Pierre Grenier et Olivier Hussenot, qui sortaient des *Comédiens routiers* de Chancerel. Chancerel avait créé une troupe ambulante pour les jeunes qui voulaient faire du théâtre sous toutes ses formes, farce, pantomime, drame, mélodrame, chœur, chant... C'est de cette compagnie que sont sortis beaucoup de comédiens tels que Yves Robert, Rosy Varte, Jean Rochefort, Roger Carel, et j'en oublie. J.-P. Grenier et O. Hussenot avaient créé leur compagnie à Paris, où elle jouait dans les usines, les patronages et sur la place publique, en zone libre. On avait préparé un spectacle de farces, *Pour rire et pour pleurer*. Cela débutait par un mimodrame de Maurice Fombeure, intitulé *Orion le tueur*, avec des décors et des costumes de Raymond Peynet. On m'avait demandé de faire une parade. J'avais imaginé une roulotte de saltimbanques. Le spectacle était composé de plusieurs numéros, parmi lesquels on comptait un quatuor vocal de quatre garçons appelés les «Frères Jacques», qui chantaient et jouaient de temps en temps dans les patronages. Ils avaient chacun leur métier ; l'un faisait des études de peinture, un autre de la céramique, un autre du droit, et le quatrième travaillait aux postes. On les voyait très peu.

E.H. - C'est vous qui avez imaginé le costume des «Frères Jacques». Comment l'idée vous est-elle venue ?

J.-D. M. - C'est très difficile de dire longtemps après comment l'idée est venue. Les idées vous viennent, en matière de décoration et de théâtre d'un état d'esprit. A ce moment là, je commençais à travailler avec des danseurs pour des ballets. Or, quand ils répètent, les danseurs portent des collants un peu bricolés. C'est peut-être là ma première inspiration. Cela m'a mis sur la voie de ce costume : des collants, permettant, avec de simples accessoires (chapeaux, capes ou cannes), de tout jouer sans avoir à se déshabiller et

rhabiller. Cela permettait de jouer d'une certaine manière : je leur avais mis des gants blancs, ils étaient en collants et n'avaient pas de poche. Or les poches, c'est très commode : quand on ne sait pas quoi faire, on y met ses mains. Là ils étaient obligés de faire quelque chose avec leurs mains, ce qui les portait à un jeu plastique, accentué par la mise en scène de J.-P. Grenier. Ainsi sont nés les «Frères Jacques». Devant la roulotte, ils rejoignaient un peu les peintures de Picasso de l'époque rose ou bleue. Mais les costumes étaient minables parce qu'on n'avait pas d'argent. Ils n'étaient pas en soie mais en cretonne, pour le haut du corps, et pour le bas, on s'était servi de caleçons longs teints. Cependant ils ont eu beaucoup de succès et ont été sollicités par des cabarets à la mode à Paris. Je les ai modifiés en leur donnant une forme différente, qui n'a plus changé depuis : les jambes noires et le haut du corps de couleur, en soie.

E.H. - Puis vous avez travaillé pour Anouilh...

J.-D. M. - C'était en 1948. Claude Sainval et Roland Pietri, directeurs de la Comédie des Champs-Élysées, me demandèrent de présenter à Jean Anouilh un projet pour le décor d'*Ardèle ou la Marguerite*, qui devait être créé à la Compagnie de Champs-Élysées. Je ne connaissais pas Jean Anouilh, mais je connaissais son théâtre. Je me mis donc à rêver sur cette nouvelle pièce. La maquette enchantait Jean Anouilh. Il avait décrit un décor sommaire et j'avais imaginé ce double escalier qui accédait à une galerie centrale, et, au rez de chaussée, une vue vers le jardin. «C'est exactement mon univers», me dit Jean Anouilh. Ce premier contact fut très chaleureux ; ensuite j'appris à connaître l'homme. Il était sans cesse présent pendant la gestation du spectacle, les répétitions, le montage du décor, les éclairages, les essayages des costumes et même jusqu'à la conception des affiches. Incontestablement nous avions de grandes affinités. Nous nous trouvions d'accord sur beaucoup de choses sans avoir de longs discours à échanger. Je n'oublierai jamais le soir de la première répétition en costumes d'*Ardèle ou la Marguerite*. Nous observions le spectacle du fond d'une loge, lorsque, dans

l'obscurité, Jean Anouilh se pencha vers moi et me dit : « dorénavant, Malclès, vous serez mon décorateur ! » Il tint parole. C'était en 1948, et en 1981 (sa dernière pièce) je continuais encore à faire des décors et des costumes pour lui. Il a d'ailleurs écrit dans une préface à mon sujet : « vous donnez une pièce à lire à Malclès [...] Malclès lit la pièce et il faut croire qu'il avait fait le même voyage la même nuit à votre insu, il revient avec un dessin qui est la reproduction scrupuleusement exacte de ce lieu où vous n'êtes allé qu'une fois et où vous ne sauriez plus conduire personne. » (*voir encadré en fin d'article*). Voici très rapidement comment se passait le travail avec lui. Il lisait d'abord la pièce devant tous les comédiens réunis. C'était un merveilleux lecteur, jouant tous les rôles, faisant les bruitages. . . Ensuite nous parlions de la conception des décors, des proportions, des problèmes à résoudre. Et je filais dans mon atelier pour échafauder les premiers croquis, la plantation, mais toujours à l'échelle exacte de la scène, puis c'était la construction de la maquette, puis les plans, les mesures etc. ensuite la construction et la peinture, les costumes, l'échantillonnage des tissus, les essayages et les nombreux détails, trop longs à raconter ici (perruques, bijoux et tous les accessoires, ainsi que les éclairages qui exigeaient parfois de longues heures de travail, souvent la nuit).

E.H. - Quel décor réalisé pour Anouilh vous tient le plus à coeur ?

J.-D. M. - C'est difficile à dire. Peut-être Becket ou l'Honneur de Dieu, mais je citerai aussi l'Alouette car ce décor (cf. photo) a été pour moi un point de départ (décor abstrait) pour les décors de Becket. Pour cette pièce, il n'y avait pas un décor, mais quatorze. Et justement c'était le problème à résoudre : tous les changements de lieu se faisaient sans interruption. Le spectacle se déroulait comme les pages d'un livre à sa lecture, avec les changements d'éléments de décor que suivait la lumière.

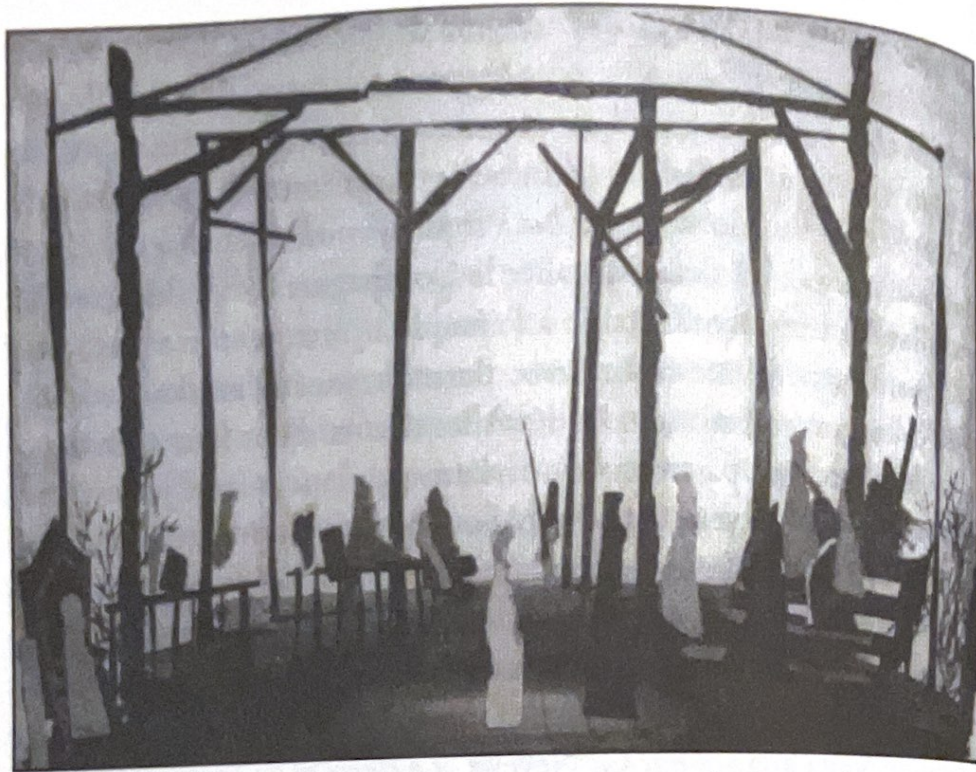
E.H. - Vous avez travaillé avec un homme qui fut aussi une grande figure du théâtre français, Jean-Louis Barrault.

J.-D. M. - Il fit appel à moi pour créer les costumes d'Occupe-toi d'Amélie en 1951 (Félix Labisse signait les décors). Travailler avec

J.L. Barrault a été pour moi synonyme de fête et tout de suite s'établit avec lui une vraie amitié, une certaine fraternité. Je garde de lui le souvenir d'un très grand artiste, mais surtout d'un remarquable artisan du théâtre, à chaque instant présent sur le plateau, par exemple lors du montage de *La Vie parisienne*. C'était au théâtre du Palais Royal, où s'était installée la Compagnie Renaud-Barrault, installation très inconfortable à l'époque : plateau en travaux, pas de cintre etc... Je me revois avec Barrault, au milieu de la scène, parmi les gravats, en train de rêver les décors. Pour leur montage, nous ne sommes pas sortis du théâtre pendant quatre jours ; on dormait sur le plateau, sur des ballots de tissu au milieu des châssis en désordre. Fougue de Barrault, enthousiasme de Barrault : un bonheur que nous partagions tous. C'était une folie qui avait réussi ! Avec Barrault, on a toujours travaillé dans cette folie : *La Répétition ou l'amour puni* de Jean Anouilh, *Le Chien du jardinier* de Lope de Vega adapté par G. Neveux, *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, *Le Voyage* de G. Shéadé, etc.

E.H. - Vous avez également créé des décors pour Marcel Aymé, Gide, Sartre. Quel souvenir en gardez-vous ?

J.-D. M. - Parler de Marcel Aymé, c'est dire l'admiration pour cet écrivain merveilleux, auteur de pièces superbes : *Clérambard*, un chef d'oeuvre, *La Tête des autres*, *Lucienne et le boucher*, etc. Il était d'une grande élévation d'âme dans sa façon de vivre, dans ses rapports avec les autres, toujours d'une grande douceur. Il était très modeste vis-à-vis des artisans du théâtre. En ce qui concerne les décors, il savait fort bien que l'univers qu'il décrivait ne pouvait avoir de poids que s'il s'appuyait sur des lieux vrais, réels. Alors le surnaturel, le merveilleux prenait toute sa valeur. J'ai fait aussi des décors pour des auteurs prestigieux tels que Gide pour *Les Caves du Vatican* à la Comédie Française en 1950, spectacle qui comptait vingt décors et une grande distribution. Je garde un souvenir excellent d'André Gide, un homme d'une grande élégance, très raffiné, toute la distinction d'une époque. Une parfaite entente avec lui et le metteur-en-scène Jean Meyer quant à la conception des décors



Le décor de l'Alouette

et des costumes. J'ai également fait les décors pour une pièce de Jean-Paul Sartre, *Nekrassov*, en 1955, au théâtre Antoine. Je me suis parfaitement entendu avec J.-P. Sartre, mais hélas, l'atmosphère pendant les répétitions était fort désagréable, la presse même s'était fait l'écho de ces querelles permanentes... une histoire trop longue à raconter ici.

E.H. - *Vous avez aussi travaillé pour l'opéra, en France et à l'étranger...*

J.-D. M. - En effet, j'ai fait de nombreux décors et costumes pour l'opéra et les ballets (de Roland Petit notamment), à l'Opéra de Paris, à la Scala de Milan, au Covent Garden de Londres, à l'Opéra de Hambourg etc., et pour le festival d'Aix-en-Provence. Travailler pour l'opéra et les ballets est le plus grand bonheur pour un peintre : l'imagination, la fantaisie, la poésie des espaces, la liberté dans la conception des décors et des costumes, avec naturellement toutes les contraintes qu'impose une scène de théâtre. Mais quel plaisir de voir sur scène la composition imaginée s'animer et vivre : une peinture vivante... Au festival d'Aix-en-Provence, le travail

était très différent de celui que j'avais fait à l'Opéra de Paris. A Paris, la machinerie était grandiose sur tous les plans, en raison des dimensions du plateau. C'était très enthousiasmant. A Aix-en-Provence, le plateau était en plein air. On se heurtait donc aux difficultés liées à l'exiguïté du lieu, à l'absence de cintre. Mais c'était merveilleux, car le décor était comme une bijouterie. J'ai fait les décors d'*Orphée*, de *Platée* et surtout de *La Flûte enchantée*. Pour ce décor, j'étais arrivé à faire douze changements de décor sans baisser le rideau. On passait d'un tableau à l'autre comme si l'on tournait une page de la partition, le tout sans interruption musicale.

E.H. - Et le cabaret.

J.-D. M. - Ce qui est amusant dans le cabaret, c'est qu'il sert de laboratoire pour le décorateur. Le lieu est minuscule et les conditions particulières. On fait un spectacle dans le bruit des verres... Cela fait jouer l'imagination de façon intéressante. J'ai aussi beaucoup travaillé en Allemagne, à Munich, à Berlin et à Hambourg, où j'ai surtout repris les pièces d'Anouilh sur lesquelles j'avais déjà travaillé en France. Puis j'ai voulu prendre un peu de repos, laisser la place à d'autres.

E.H. - Actuellement on joue, au théâtre de la Michodière, La Fille à la trompette, dont vous avez fait les décors.

J.-D. M. - Oui, j'ai été sollicité pour cette pièce de Jacques Rappal, par ailleurs auteur célèbre de *Célimène et le Cardinal*, un très beau spectacle. *La Fille à la trompette* m'a beaucoup plu. Cela se passe en 1920. Le lieu est assez bizarre, assez mystérieux. Il abrite un couple «fané». Le décor doit être à l'image de ses habitants, lui aussi fané, patiné par le temps.

E.H. - Comment avez-vous rendu cette atmosphère mystérieuse ?

J.-D. M. - Dans le vestibule, j'ai imaginé une fenêtre sous la forme d'un «bow-window» dans lequel passe une lumière qui irradie je ne sais quoi et qui effleure une sculpture d'ange. Celle-ci a les bras dans la position d'un joueur de trompette. La lumière éclaire plus ou moins l'ange, le frôle. Cela crée une atmosphère particulière. Puis le décor change. On passe dans la salle à manger, d'où l'on

continue à voir le vestibule et l'ange. A l'opposé, il y a un couloir qui conduit dans la chambre. La salle à manger est tendue de rouge, avec des meubles lourds et un lustre qui tombe comme une douche. Ce changement de lieu doit être très rapide et à vue.

E.H. - A la scène finale, le décor prend une dimension nouvelle et joue presque le rôle d'un acteur. . .

J.-D. M. - Oui, on revient dans le vestibule. Il se passe des choses, si bien que le décor va bouger et se transformer. Des pétarades éclatent, le décor est envahi par de la fumée. C'est l'enfer ! C'est ainsi qu'il faut voir la pièce.

E.H. - Cela a dû poser des problèmes techniques.

J.-D. M. - Au théâtre tout pose des problèmes. Cette trompette, c'était un problème. Il fallait déterminer le son qu'elle devait avoir. Les accessoires, les objets de la cuisine, le piano étaient des problèmes. En général, je suis très soucieux du choix des objets. Il fallait doser la fumée, régler la dose de matière.

E.H. - Quelle est, à votre avis, la place du décor dans un spectacle, dans sa réussite ?

J.-D. M. - La réussite, c'est lorsqu'un décor va de soi, lorsqu'on ne l'imagine pas autrement. Certaines pièces peuvent être abîmées par un décor mal compris, trop grand ou trop petit.

E.H. - Nous avons parlé du théâtre, mais vous avez aussi beaucoup peint. Votre peinture a influencé vos décors, mais vos décors n'ont-ils pas, à leur tour, influencé votre peinture ?

J.-D. M. - Avant de faire du théâtre, ce que je faisais avait un caractère funambulesque. Maintenant, ce que je peins est inspiré par la mise en scène, par la lumière du théâtre. Mes peintures, comme *La place Furstenberg*, par exemple, sont des toiles de théâtre. *Réceptions*, où l'on voit l'Opéra, les lampadaires du pont Alexandre III, est peinte sous forme théâtrale, comme *La Place des Vosges*.

E.H. - Vous faites de nombreuses expositions à Paris et en province.

J.-D. M. - Ma dernière exposition était sur Paris, comme son titre, *Paris mis en scène*, l'indique. La prochaine, sur Venise, aura lieu à Strasbourg. On y verra *La Dame de la nuit*, par exemple. Je me suis

inspiré des figures du carnaval de Venise. En dehors de cela, je fais aussi de l'illustration de livre.

E.H. - Comme celle de Bel Ami de Maupassant, par exemple.

J.-D. M. - Oui, je l'ai illustré de lithographies en couleurs ainsi que Les Fables de Jean Anouilh, le théâtre d'H. de Monterlant, Cyrano de Bergerac...

E.H. - La peinture, le théâtre, les décors de ballet et d'opéra, sans compter les illustrations de livres... A votre avis, d'où vient la si grande variété de votre carrière ?

J.-D. M. - D'une envie de faire... C'est intéressant lorsqu'on voit le point de départ des choses : deux peintures au Salon d'Automne en 1939 et tout part de là. Il y a des gens auxquels on doit beaucoup. Pour moi, c'est J.-L. Vaudoier.

E.H. De toute cette vie artistique, quel est le meilleur souvenir que vous gardez ?

J.-D. M. - J'ai toujours eu du plaisir en toute occasion. Certes, lorsqu'on est jeune, on fait beaucoup de choses qui n'amuse pas tellement. Un journal m'avait demandé de faire des dessins de bibliothèque. Ce n'est pas très rigolo, mais je l'ai quand même fait. J'ai aussi dessiné des éléments de serrurerie.

E.H. - Avez-vous préféré un genre à un autre ?

J.-D. M. - C'est un tout. Chaque genre m'a servi pour un autre. La peinture pour le tissu, le tissu pour les décors...

Paris, le 11 avril 1994.

« Le portait d'un peintre... Quelle tentation ! Il semblerait que c'est le moment de se venger. Nous aussi, nous savons faire « ressemblant », comme ils disent... Mais le moyen de se venger de Malclès ?

Vous demandez à ce qu'on appelle un décorateur en vogue à faire un décor et des costumes et vous voyez arriver chez vous un petit garçon silencieux et modeste, qui tire de son carton de quatre sous, les doigts tâchés d'encre et l'incertitude des mauvais élèves dans ses gestes, les plus ravissantes merveilles que vous avez pu rêver.

Vous donnez une pièce à lire à Malclès et vous savez bien, depuis toujours, que ce lieu où vous n'avez été qu'une nuit, en cachette, est indescriptible : ce n'est pas parce que vous direz qu'il y avait une porte à gauche et sans doute un escalier au fond ; même si vous ajoutez qu'il vous semblait bien que les tentures étaient rouges, que cela rendra les choses plus nettes... Malclès lit la pièce et il faut croire qu'il avait fait le même voyage la même nuit à votre insu, il revient avec un dessin qui est la reproduction scrupuleusement exacte de ce lieu où vous n'êtes allé qu'une fois et où vous ne sauriez plus conduire personne.

Le miracle pourrait en rester là. Quatre touches de gouache sur un papier cela s'apparente bien, en somme, aux petits signes cabalistiques de votre stylo glissant trop vite sur le papier, la nuit où vous avez fait le voyage... Mais Malclès a une autre vertu, la plus grande des vrais décorateurs de théâtre. Il convoque un jour quelques machinistes moustachus, qui ont du faire les grèves héroïques sous Fallières, un vieux monsieur chauve et rêveur en blouse blanche dont les pinceaux sont plus gros que les siens ; il s'enferme avec eux, on entend beaucoup de coups de marteau ; et la terrasse d'Elseneur, la salle basse où lady Macbeth a vu la tache sanglante sur sa main, la promenade bien sage où Arnolphe apprend que le petit chat est mort et que le ruban est donné, sont soudain là, aussi gentils que sur le dessin, mais bien solides, avec toutes les portes à l'endroit qu'il faut et les escaliers praticables.

Malclès rend les rêves solides.

C'est un extraordinaire talent bien rassurant pour les poètes. Lorsqu'il est passé on peut voir et toucher et ils peuvent dire : "Vous voyez bien que c'était vrai !" Et chaque fois que le monde arrive à croire un poète, il évite une énorme bêtise.

Jean Anouilh

Lettre de Jean Anouilh à Jean-Denis Malclès, publiée dans le catalogue de l'exposition Jean-Denis Malclès, Théâtres de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris 1990, p. 56.

GUSTAV ADOLF MOSSA, UN PEINTRE AU SERVICE DU CARNAVAL

PAR CHRISTEL PARISSÉ

Etudiante en anglais et en occitan à Paris-IV

L

ES Niçois célèbres ne sont pas rares, mais ils se laissent bien souvent éclipser par leurs voisins provençaux, dont la célébrité a atteint Paris ; Frédéric Mistral est connu grâce à *Mireio*, à son prix Nobel et comme «fondateur» du Félibrige en 1854, pourtant... et pourtant, alors que Mistral n'était même pas né, Joseph-Rosalinde Rancher menait déjà le combat pour préserver sa langue, la codifier et la promouvoir par la littérature. Toutefois, il est un Niçois dont le travail est connu, et reconnu internationalement, parce qu'il perfectionna le Carnaval de Nice dans la forme moderne qu'il conserve encore aujourd'hui. Mais, ce ne fut pas la seule oeuvre de ce génie trop souvent méconnu : Gustav Adolf Mossa.

Le 28 janvier 1883, Alexis Mossa (1844-1926), professeur à l'Ecole d'art décoratif (future Ecole des arts décoratifs de Nice), devient père. Madame Mossa vient de donner le jour à leur unique enfant. Le jeune Gustave va grandir au milieu des toiles et des pinceaux de son père, qui deviendra, officiellement, son professeur de 1897 à 1900. Cette courte période à l'Ecole d'art décoratif permettra au jeune Mossa de se perfectionner, car il est déjà rompu aux techniques classiques : Alexis, qui fut l'élève de Carlo Garacci et de Hercule Trachel, eut tout d'abord une influence «académique» sur son fils. Gustave fut également influencé par sa ville natale, où il trouva de nombreux sujets d'inspiration.



Le rattachement, définitif cette foi, de Nice est récent, et cela vaut à toute la région une attention particulière de la part de la République qui entend rendre bien française cette terre restée si longtemps italienne. Les particularismes de Nice sont nombreux. Rattachée à la France ou bien à l'Italie, qu'importe, ici, on parle nissart : ni provençal, ni italien, et encore moins français, simplement langue d'*oc* et de *si* qui berce tous les Niçois : petit peuple et grands bourgeois compris, parce qu'elle est leur langue et qu'ils sont fiers de la parler (maints récits de voyages signaient cette particularité en s'étonnant que les personnages importants de la région s'abaissent à une telle pratique). Aussi, les maisons neuves côtoient les vieilles bâtisses réputées insalubres de la Vieille ville, partie de la ville qui vous rappelle que l'Italie est toute proche. Il faut également compter sur le caractère cosmopolite de Nice : le climat est réputé, quelques Français y séjournent, mais ce sont principalement les Anglais et les Russes qui y viennent et se font

construire des demeures plus extravagantes les unes que les autres ; il est d'ailleurs à signaler que la communauté russe trouvera définitivement asile à Nice après 1917, et qu'elle apportera un style particulier qui s'intégrera parfaitement.

Nice n'était pas ce qu'elle est aujourd'hui ; passé Cimiez, le jeune Gustave se trouvait déjà dans la colline et la campagne, sous ce ciel bleu comme nulle part ailleurs... Au nord, les premiers villages de l'arrière-pays l'appelaient, accrochés à leurs montagnes, rescapés des temps anciens ; à l'est, les Alpes et l'Italie (en 1902, il visite avec son père Gênes, Pise, Sienne et surtout Florence ; en 1903, Padoue et Venise) ; à l'ouest, la Provence et au sud, la "mère" Méditerranée.

Tel est l'univers dans lequel Gustave Mossa a grandi. Alexis lui a fait découvrir les oeuvres du passé ; en 1900, ils se rendent à Paris pour l'Exposition Universelle. Gustave, déjà sensible au symbolisme agonisant, découvre l'Art Nouveau, avec les œuvres de Gallé ou de Guimard, ainsi que l'historicisme de reconstitutions plus ou moins archéologiques.

La première oeuvre symboliste de celui qui signera désormais Gustav Adolf Mossa date de 1904. Attiré par le pointillisme, il l'utilisera en complément pour parfaire les décors de ses toiles. Toutefois, certains spécialistes reprochèrent à Mossa d'avoir un dessin trop imprécis... L'étrangeté de son oeuvre symboliste a longtemps dérangé et dérange encore. Il trouve ses sujets notamment dans les oeuvres de Shakespeare, de Baudelaire, dans la littérature ou les légendes niçoises, italiennes, germaniques (il fut sensible au romantisme allemand), dans l'opéra, dans l'Antiquité grecque ou romaine... Sa période symboliste sera intense, mais brève : en 1911, il découvre les primitifs flamands et fait ses adieux définitifs au symbolisme. Mossa est également un illustrateur ; il

travaille sur les œuvres de Rancher, de son ami Marie-Barthélémy Marengo, de Delrieu, de Francis Gag et de bien d'autres. Il réalise des aquarelles de paysages, niçois ou italiens principalement, et des scènes réalistes au pastel. Il est surtout «l'Ymagier» du Carnaval. En 1873, son père avait inventé le *corso*, fastueux et complexe. Gustav Adolf reprend la structure des chars carnavalesques ; dans sa période symboliste, le Carnaval, monde à l'envers, monde de transgression, permet à l'artiste de donner libre cours à ses fantasmes personnels, nés de ses lectures ou de ses références culturelles. C'est la naissance du Roi éphémère et de Madame Carnaval. Jusqu'à sa mort, Mossa prendra part aux préparatifs carnavalesques. Mais Mossa ne traite pas que de sujets «légers». En 1914, il est mobilisé ; blessé à Ypres, il est renvoyé chez lui pour une longue convalescence et il commence une série sur la "Der des der" : *Songeries de la guerre* (1915), suivie des *Très tristes heures de la guerre* et *Visions de guerre* (1916) qui eurent beaucoup de succès à Paris.

En 1918, sa femme Charlotte-Andrée, née Naudin, le quitte après dix ans de mariage, mais c'est en 1919 qu'il subit une perte bien plus cruelle pour lui : sa mère meurt ; c'est un choc terrible pour Gustav Adolf qui avait été choyé et adoré par sa mère. Il se remarie en 1925 avec Lucrèce Roux qui quittera ce monde en 1955. C'est en 1956 qu'il épouse sa nouvelle muse : Marie-Marcelle Buttelli, qu'il rebaptisera "Violette". Une autre responsabilité artistique allait bientôt lui échoir : Alexis devient le conservateur du musée des Beaux-Arts (devenu musée des Beaux-Arts Jules Chéret en 1928). Alexis meurt en 1926, son fils le remplace. Qui mieux que Gustav Adolf Mossa pouvait travailler à l'enrichissement et à la mise en valeur de ce musée ? Mossa se montre à la hauteur de la tâche.

Les œuvres du peintre Mossa prouvent qu'il fit de solides études classiques au Lycée de Nice, mais elles n'en sont pas les seules preuves, car Mossa fut aussi un écrivain. Si nous ne

devons pas oublier ses nombreux articles et études détaillées, il attachait néanmoins plus d'importance à la poésie et au théâtre ; il écrivit la majeure partie de son oeuvre en nissart. Ses oeuvres les plus connues sont :



— *Lou nouvé o sia lou pantai de Barb'Antò* (Nice, 1921). Mystère de Noël qui n'a rien en commun avec la provençale pastorale Maurel ; les personnages prennent vie grâce aux dictons, proverbes et légendes de nos montagnes. Il l'écrivit en collaboration avec Barthélémy Marengo.

— *La Nemaïda* (Nice, 1923). Comédie en cinq actes, basée sur le poème du même nom composé par Rancher, pour le centenaire de l'oeuvre.

— *L'anticàri* (Nice, 1930).

Les oeuvres de Mosa connurent un tel succès qu'il créa le théâtre de "Barba Martin", rendant ainsi hommage à Eugène Emmanuel et montrant la pérennité du théâtre niçois ; Mossa écrivait ses pièces, les mettait en scène et réalisait, bien évidemment, les décors...

Dans son théâtre, il accueillit Francis Gag, aujourd'hui une des plus importantes figures du théâtre niçois, mais aussi Messieurs Genari et Borea. Mossa connaît sa langue, et ses problèmes de graphies : différences entre les graphies "anciennes", italiennes, de l'arrière-pays, francisantes, mistraliennes... Dans sa pièce *La Tina* figure une note : il donne pour *boutiha* (bouteille), vingt-cinq orthographes différentes et ajoute, comme un clin d'oeil, "e segur n'oublidi" ("et j'en oublie sûrement").

Mossa peignait et écrivait à "la niçoise". Enfant de Nice, il aimait à chanter son pays. Le Musée Chéret, perché sur sa colline, dans le quartier des "Baumèta", devint la seconde maison de Mossa. Vers la fin de sa vie, Mossa recevait ses amis, mais également ses visiteurs, dans son bureau au musée comme s'il eût été dans son salon. Victime de problèmes cardiaques, il nous quitta le 25 mai 1971.

A ceux qui veulent un peu de soleil, je propose un voyage chez les nombreux auteurs niçois dont les oeuvres sont éditées, pour la plupart, avec une traduction en regard¹. Si vous passez par Nice, il y a bien sûr le Carnaval, mais son règne est éphémère, tandis que, toute l'année, depuis le 21 juin 1991, vous pouvez visiter aux Ponchettes la galerie-musée Alexis et Gustav Adolf Mossa. J'ai choisi de vous parler de Gustav Adolf Mossa car il était intimement lié au Carnaval qui a fait, en partie, la réputation de Nice dans le monde, mais la plupart des Niçois qui sont inspirés par une muse ne restent pas indifférents à ses soeurs. Nice a de nombreux trésors ; ils sont bien souvent cachés dans ses collines escarpées.

Le 6 mars 1994.

¹ Voir aussi le catalogue de l'exposition tenue au Pavillon des Arts : *Gustav Adolf Mossa, L'oeuvre symboliste 1903-1918*. Paris-Musées, 1992.

SLAVIC MYTH

THE HISTORY OF THE SLAVIC MYTHS

By
M. P. SHARPE
M.A., F.R.S.
Professor of Slavonic Studies

The history of the Slavic myths is a subject which has attracted the attention of scholars for many years. The myths of the Slavs are a rich and varied collection of stories and legends which have been passed down from generation to generation. The study of these myths is not only of interest to those who are concerned with the history of the Slavic peoples, but also to those who are interested in the history of the human mind.

The myths of the Slavs are a reflection of the life and thought of the people who created them. They are a record of the beliefs and customs of the past, and they are a source of information about the Slavic mind.

The study of the Slavic myths is a task which requires a knowledge of the Slavic languages and a familiarity with the history and culture of the Slavic peoples. It is a task which is both challenging and rewarding.

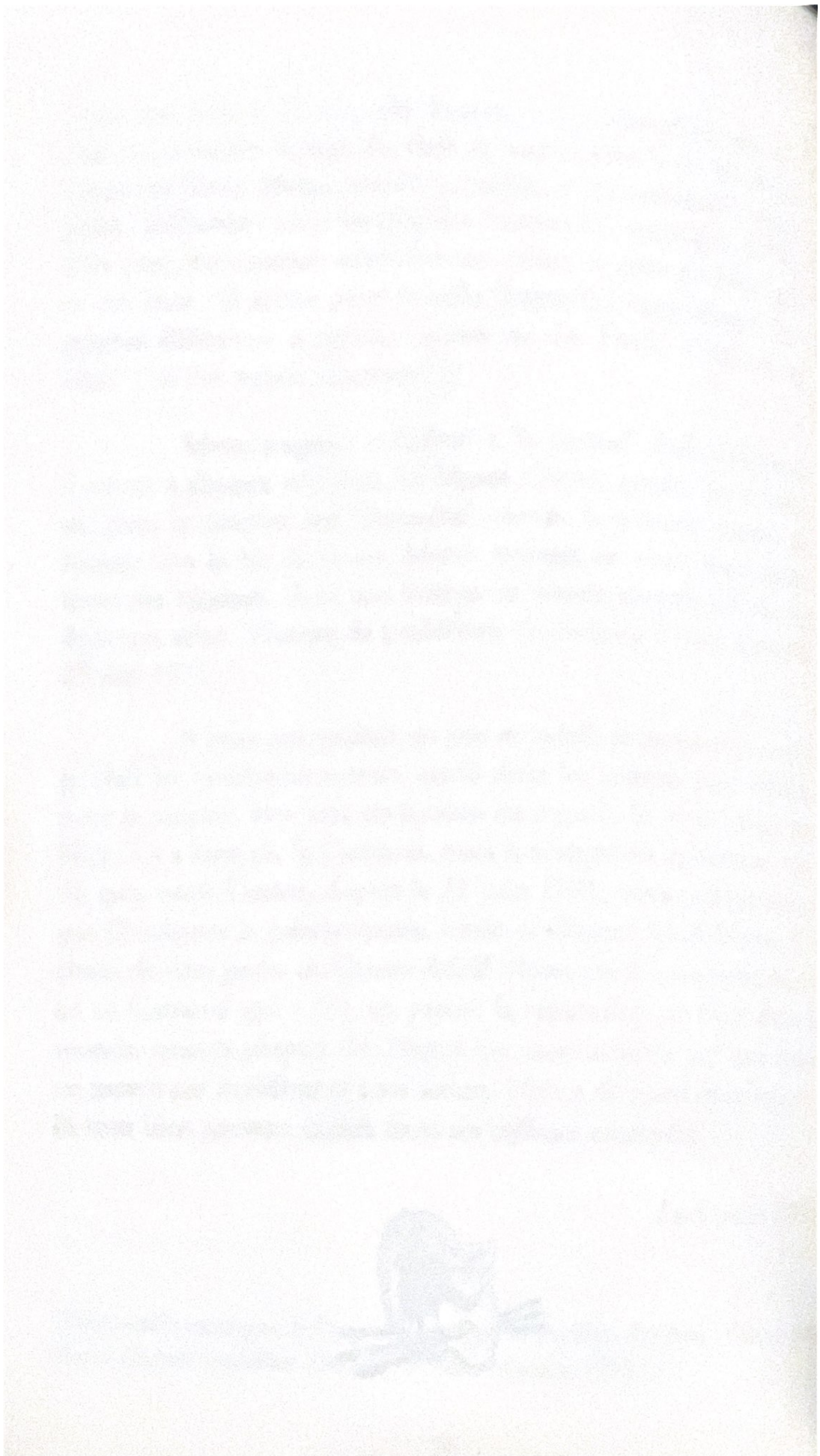
The myths of the Slavs are a treasure which has been handed down to us by the people who created them. They are a source of inspiration and a source of knowledge.

The study of the Slavic myths is a task which is both challenging and rewarding. It is a task which requires a knowledge of the Slavic languages and a familiarity with the history and culture of the Slavic peoples.

The myths of the Slavs are a reflection of the life and thought of the people who created them. They are a record of the beliefs and customs of the past, and they are a source of information about the Slavic mind.

The study of the Slavic myths is a task which requires a knowledge of the Slavic languages and a familiarity with the history and culture of the Slavic peoples. It is a task which is both challenging and rewarding.





FABIENE MAI,
ANCIENNE DIRECTRICE DU THÉÂTRE DU TERTRE

*PROPOS RECUEILLIS PAR
VALÉRIE ENGELHARD
Membre de l'Association Fra Angelico*

L'Émoi de l'Histoire - Qui vous a donné le goût du théâtre ?

Fabiène Mai - J'avais en moi le goût de la représentation et du théâtre puisque j'ai commencé à jouer seule, au dortoir du couvent, derrière les rideaux, à Caen où j'étais en pension à St-Jean Eudes, à l'âge de 9 ans.

E.H. - Aviez-vous parlé de cette passion aux religieuses, aux professeurs, aux camarades ?

F. M. - Non, pas du tout, je faisais mon petit cirque toute seule. Comme cela, mine de rien, par plaisir.

E.H. - Vos camarades étaient-elles pour vous un public ?

F. M. - Un public inconscient, moi seule était consciente. Ayant lucidement échafaudé mon scénario, je montais la première au dortoir. Dans cette pièce s'allongeait au centre une double rangée de lits, faisant cellules par deux rideaux, un au pied, l'autre à la tête, soutenus en l'air par de longues barres. Si bien que nous les fermions et n'avions plus que la largeur d'une table de chevet pour nous déshabiller. Vite, je me mettais dans ma chemise de nuit et, laissant volontairement mon rideau du bout du lit ouvert, je donnais à mon visage une expression angélique pour susciter les réflexions de mes camarades. Voilà déjà mon côté comédienne en route.

E.H. - Vos parents étaient-ils comédiens ?

F. M. - Mes parents montaient des pièces de théâtre en amateur. A 14 ans, j'ai commencé à jouer avec eux.

E.H. - Que jouiez-vous ?

F. M. - Je jouais dans une pièce du Français, *Blanchette* d'Eugène Brieu.

E.H. - Après ?

F. M. - J'ai continué à jouer pour le plaisir de la création et en même temps pour être remarquée. J'ai passé des concours de danse avec toujours des prix.

E.H. - Que s'est-il passé après les concours de danse ?

F. M. - Je me suis inscrite aux Beaux-Arts de Caen et à Paris, rue d'Ulm à l'école d'Architecture. Mon père voulait que je sois architecte.

E.H. - Les Beaux-Arts, dans quelle section étiez-vous ? La sculpture ? La peinture ?

F. M. - Dans le dessin. Mais moi je ne voulais pas suivre cette voie et j'ai raté le concours. Tout ce qui est mathématiques, cela ne m'intéresse pas.

E.H. - Quels étaient vos projets à ce moment là ?

F. M. - J'ai décidé de faire du théâtre. Je suis allée au Cours Viriot, c'était à Paris dans le 17ème arrondissement. Roger Gaillard y était professeur. C'était un comédien du Français, il m'a fait travailler *L'annonce faite à Marie*. J'ai passé le concours de fin d'année au mois de juin.

E.H. - Roger Gaillard vous a donné des leçons particulières ?

F. M. - Non, mais il voulait absolument que je joue le rôle de Mara et pour faire la réplique à une fille qui était très bonne comédienne, et qui devait être normalement le 1er prix. Il fallait une Mara. J'ai eu dans le jury Ludmilla Pitoëff qui m'a dit que je ferai carrière.

E.H. - Une fois votre examen en poche, il a fallu trouver un contrat.

F. M. - Je suis partie en vacances puis j'ai eu une convocation pour le théâtre Hébertot. Comme je n'étais pas sûr d'être reçue, j'ai répondu que je viendrais les voir à mon retour. Lorsque je me suis présentée, ils avaient déjà une Mara. Mais comme Paul Claudel n'avait pas encore choisi, on m'a demandé de travailler le rôle pour éventuellement le jouer devant lui s'il ne voulait pas

de l'autre personne.

E.H. - *En quelle année était-ce ?*

F. M. - En 1958.

E.H. - *Avez-vous joué ce rôle ?*

F. M. - Non, Claudel avait choisi l'autre. Après, j'ai tiré le cordon de sonnette, comme tout le monde, pour faire du cinéma.

E.H. *Quels contrats avez-vous eu ?*

F. M. - Tout d'abord, j'ai interprété le rôle d'une salutiste (Armée du Salut). C'était dans *Madame et son clochard*. Le film était amusant avec Pierre Destailles, le chansonnier. J'y chantais un cantique.

E.H. - *Où aviez-vous tourné ?*

F. M. - Dans un studio à Paris, c'était peut-être à Joinville, à St-Maurice ou à Billancourt. Qu'importe : vous savez, dans les tournages, on ne retient pas toujours l'endroit où l'on tourne.

E.H. : *J'imagine que vous avez eu d'autres souvenirs. En avez-vous eu de drôles, de pénibles ?*

F. M. - Oui, avec Claude Autant-Lara. J'avais Grégoire Aslan comme partenaire et Autant-Lara était une vraie peau de vache. Il traitait sa femme comme un chien. C'était atroce de subir ça. C'est Grégoire Aslan qui m'a consolée, qui m'a prise par le cou. Je crois que c'est mon seul mauvais souvenir de tournage.

E.H. - *Pour quel film était-ce ?*

F. M. - *Le bon Dieu sans confession.*

E.H. - *Avez-vous revu plus tard ces films dans lesquels vous avez tourné ?*

F. M. - Non, je crois que j'ai vu très peu de mes films.

E.H. - *Parce que cela ne vous amuse pas particulièrement ?*

F. M. - Je ne me trouve jamais bonne, parce que je me dis toujours «tu aurais dû faire ci ou ça, tu aurais pu faire ci ou ça». C'est extrêmement agaçant.

E.H. - *Et puis après ?*

F. M. - J'ai fait un certain nombre d'autres films. Ce qui est amusant, c'est que j'ai tourné dans *Prison de femmes*. J'avais une scène avec Danièle Delorme et je vais tourner au mois de mai de nou-

veau avec elle.

E.H. - *C'est donc 30 ans plus tard. Quel est le titre du film ?*

F. M. - *Madame le Proviseur.*

E.H. - *Quel rôle allez-vous jouer ?*

F. M. - *Une patiente de clinique.*

E.H. - *Donc votre carrière continue ?*

F. M. - *Oui.*

E.H. - *Comment cela se passe-t-il ? Vous êtes sollicitée par un agent ?*

F. M. - *Oui. Maintenant, la plupart du temps je fais un casting sur rendez-vous et non pas avec une centaine de candidats à passer les uns après les autres.*

E.H. - *Vous êtes passée du cinéma au théâtre. Avez-vous pu faire les deux à la fois ?*

F. M. - *C'est difficile. J'ai fait du théâtre. En 1959, j'ai rencontré Pierre Arnaudeau, un jeune metteur en scène qui cherchait une comédienne. J'ai été présentée par un camarade de cours. Il voulait un théâtre, nous avons loué le Ranelagh, notre compagnie s'appelait «La scène libre.» Nous y avons créé notre premier spectacle, *La Guerre Blonde*, de Roger Boussinot, et signé un contrat pour 4 ans avec 3,65 francs en poche. Monsieur Ginot était propriétaire du Ranelagh à l'époque, un homme charmant. Nous y avons donc joué *La Guerre Blonde*. Puis nous avons prit possession et dirigé le au théâtre du Tertre pendant 17 ans.*

E.H. - *A partir de quelle année ?*

F. M. - *1959.*

E.H. - *Et le Ranelagh ?*

F. M. - *Nous y étions responsables de deux spectacles, *La Guerre Blonde* et *L'homme au javelot*. Après notre départ, une autre équipe a pris la place. Radio Luxembourg occupait la scène le jour et nous jouions le soir. Comme il était difficile de répéter dans la journée, cette radio occupant toute la place, nous répétions dans les sous-sols. Nous montions en vitesse le décor et le redémontions de la même façon pour pouvoir laisser la place libre après la représentation.*

E.H. - *Comment choisissiez-vous les autres comédiens ?*

F. M. - Vous savez dans le métier, quand on est dans un cours on trouve toujours autour de soi des comédiens.

E.H. - *C'est vous qui les sélectionniez ?*

F. M. - Non, c'est Pierre Arnaudeau. Parce qu'il était metteur en scène. André Naudin jouait avec nous dans *La Guerre Blonde* et *L'homme au javelot* ; il est maintenant bruiteur attitré à la télévision.

E.H. - *Et au Tertre, comment cela s'organisait-il ? Vous aviez des contacts avec les auteurs ?*

F. M. - Non, fort peu, parce que Pierre Arnaudeau, très littéraire, préférait monter des pièces anciennes pour éviter de payer des droits d'auteurs, tandis que dans le domaine public, il y avait seulement des droits qui correspondaient aux représentations.

E.H. - *Toujours avec le même groupe que celui du Ranelagh ? Vous aviez créé une petite troupe ?*

F. M. - Non. Créer une troupe, cela veut dire les payer, régulièrement. Il est préférable de donner des cachets. Il est certain que bien souvent ce sont les mêmes comédiens parce qu'il est plus sécurisant de jouer avec les gens que l'on connaît. Nous avons eu bien des déboires avec des comédiens qui venaient de l'extérieur. Mon gros succès au théâtre du Tertre a été *La dame au petit Chien* de Tchekhov.

E.H. - *C'est votre plus grand souvenir ?*

F. M. - Oh oui !

E.H. - *Cela a duré des mois et des mois ?*

F. M. - En fait elle a été reprise cinq fois, j'ai eu cinq partenaires différents.

E.H. - *Et puis, il y a eu aussi Mademoiselle Julie d'Auguste Strindberg.*

F. M. - Oui, avec Nadine Alari. A ce propos, j'ai un très bon souvenir de Marcel Aymé qui m'a fait, sur le rôle de Christine, une merveilleuse critique. Il était notre voisin et passait souvent me voir, nous bavardions, c'était des moments plein de chaleur.

E.H. - *Et entre temps ?*

F. M. - Entre temps, j'ai joué pas mal, et bien souvent des rôles de

composition, très enrichissants pour l'acteur. Par exemple la pièce de Luigi Pirandello, *Tout pour le mieux*, avec la grande comédienne Jeanne Provost, spectacle pour lequel Pierre Arnaudeau a eu le prix international de la jeune critique. Les derniers spectacles montés furent deux pièces américaines contemporaines de John White : *Ombres* et *Les punaises*, deux rôles totalement opposés que j'ai joués avec un réel plaisir.

E.H. - Vous étiez à la fois une comédienne à temps complet et la gestionnaire du théâtre.

F. M. - Hélas, oui. Pierre Arnaudeau choisissait les pièces, moi je m'occupais de l'administration, de la gestion, de la « politique des trous » !

E.H. - Cela devait vous prendre énormément de temps.

F. M. - C'était très absorbant, c'est-à-dire que j'ai vécu dans le théâtre et pour le théâtre pendant 17 ans. Je rentrais me coucher chez moi, c'était tout. Au théâtre nous faisons tout, les décors, les costumes. Le théâtre en soi est une chose passionnante, formidable, nous nous investissions totalement. Évidemment faire l'administration, les costumes... Ce n'est pas toujours facile d'être à la hauteur le jour de la générale pour commencer un spectacle, surtout quand on n'a pas le temps d'apprendre le texte ; après cela se rode. Un jour, j'ai joué entièrement au souffleur.

E.H. - Comment cela se passe-t-il dans ces cas là ?

F. M. - Je ne savais pas le texte, je n'avais pas eu le temps de l'apprendre mais il fallait tout de même se lancer. Le spectacle était parti, il était présenté, la critique était là, il fallait jouer, pas d'erreur.

E.H. - Quelle était la pièce ?

F. M. - Romersholm d'Ibsen, dans le rôle de la gouvernante. Je l'ai bien jouée puisque tout le monde m'a fait des compliments. Je connaissais la pièce parce que je l'avais tapée à la machine. Quand on est seule pour la première fois devant un public, le trac est là, et si l'on ne sait pas le texte sur le bout de la langue, on panique. Il suffit alors de créer son personnage sans hésitation.

E.H. - Qui recevait les critiques ?

F. M. - Celui qui faisait le contrôle.

E.H. - *Vous ne les receviez pas après, ils ne venaient pas poser des questions ?*

F. M. - Non. C'est très rare. Ce ne sont jamais les grands qui font cela, mais les critiques moindres qui ont de la sympathie pour l'équipe. Il vaut mieux ne pas les accrocher pour leur demander leur opinion. C'est très mauvais.

E.H. - *Aviez-vous le temps de prendre quand même un peu de vacances ?*

F. M. - Très peu, parce que nous jouions l'été. Il y avait peu de théâtres ouverts, c'est pourquoi en principe le choix de la pièce était toujours très favorable au grand public.

E.H. - *Était-ce agréable ?*

F. M. - Très agréable l'été. J'aimais bien ; d'abord parce que la température était plus clémente. En hiver, on chauffait très mal car cela nous coûtait les yeux de la tête. Un jour il a fallu partir, le terrain du Moulin de la Galette, comprenant la Théâtre du Tertre, ayant été vendu.

E.H. - *Et donc à ce moment-là vous avez dû partir ; où êtes-vous allée ?*

F. M. - Nulle part. J'ai complètement arrêté parce que partir les poches vides, que faire. J'ai joué à la Cartoucherie *Les soupirants* de François Joxe en Avignon avec l'équipe Art-scène. J'ai créé, de Witkiewicz, *Moi, Guyball*. Depuis un certain temps je fais partie d'une troupe de Sarcelles, moitié amateur, moitié professionnelle, qui monte un spectacle par an.

E.H. - *Comment s'appelle cette troupe ?*

F. M. - Elle n'a pas de nom, c'est le «Théâtre Populaire de Sarcelles».

E.H. - *Quelle genre de pièces montent-ils ?*

F. M. - *Antigone* de Brecht, *La Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee William, *Oncle Vanja* de Tchekhov et, l'année dernière, *La belle Rombière* de Guillaume Hanoteau.

E.H. - *Et cette année ?*

F. M. - Je ne sais pas encore.

E.H. - *Qui s'en occupe ?*

F. M. - Le directeur de la MJC, Jacques Salomé.

E.H. - Comment sont les gens, l'atmosphère ?

F. M. - Très sympathique... des vacances en somme. En général nous répétons le samedi jusqu'en juin. En juillet, nous partons et pendant trois semaines nous reprenons les répétitions pour jouer huit fois à la fin du mois. C'est agréable de rester dans le métier. Je devrais faire une création collective, *El Coheccito*, au festival du Val d'Oise en octobre. D'ici là, répétition tous les dimanches.

E.H. - Vous avez joué au cinéma, au théâtre, est-ce différent ? Que préférez-vous ?

F. M. - Je préfère le théâtre, le contact direct avec le public ; au cinéma il faut être prête à «action», être dans la peau du personnage à la seconde. J'aime aussi travailler sur la concentration immédiate.

E.H. - Mais on peut recommencer.

F. M. - Bien sûr, parce qu'il est nécessaire que tout le monde soit dans la même situation. Je préfère la première prise, j'y vais à fond, après cela devient plus fabriqué.

E.H. - C'est curieux, tout à l'heure vous avez dit à propos de la générale au théâtre que cela ne se met en place qu'au bout de la nième représentation. Cela serait-il donc différent ?

F. M. - Pour moi c'était différent parce que je n'étais pas prête le jour de la générale, c'est tout. Maintenant, quand je joue, je suis au même niveau que les autres, je ne m'occupe de rien d'autre que mon rôle. Mais quand vous préparez une générale et qu'un quart d'heure avant d'entrer en scène : «Fabiène où est ma chemise ? Fabiène ci, Fabiène ça», ce n'est pas possible. Comment voulez-vous être concentrée, vraie, juste ? Tandis que lors d'un tournage il faut rester avec son personnage, fuir les personnes qui vous accaparent, vous n'avez que vous à assurer .

E.H. - Parce que vous n'avez pas le côté matériel à gérer comme au théâtre où vous étiez un peu la femme à tout faire.

F. M. - Oui, bien sûr. Je me souviens par exemple : *La dame au petit chien* de Tchekhov, l'avoir jouée un mois, sans problème, très détendue... passée la première représentation, parce que nous n'avions pas la hantise de la générale... en plein mois d'août. Il faut

dire que nous avons répété, tous les trois, Alain Quercy le metteur en scène, Max Vialle mon partenaire et moi-même, pendant un mois en vase clos ; ayant pour unique conversation Tchekhov, ses idées, son oeuvre. Nous arrivions à 9h au théâtre, y préparions notre petit déjeuner, comme les deux autres repas de la journée d'ailleurs, les répétitions duraient jusqu'à minuit. Mais nous descendions en vitesse faire nos provisions rue Lepic. C'est fantastique une expérience de ce genre, ce travail de création à tous les niveaux, personnages, décors, musique, costumes ; j'ai réalisé mes robes et accessoires moi-même. Le jour du premier lever de rideau, le trac était présent, mais aussi les personnages, il ne manquait rien, tout était en place, sauf un rideau intermédiaire que nous n'avions pas et que le réel succès de cette première nous a permis de pouvoir acheter. Malheureusement nous avons dû arrêter... le théâtre était, pour des raisons financières, loué en septembre pour 30 représentations. Forts de notre résultat nous avons décidé de continuer en octobre et de faire la générale qui nous avait manqué. La reprise fut aussi bonne. Malheureusement, ce jour de générale un dernier signolage... et crac c'est la catastrophe, le chanvre du rideau de scène en deux !!! Je suis la seule sur place à pouvoir réparer, retortiller les deux bouts... c'est long, fatigant. Mon charmant petit coiffeur est venu sur place spécialement, il attend, me prend en retard. J'abandonne ma tête entre ses mains, cela me repose de l'effort fourni... hélas ! son travail terminé j'ouvre les yeux. Horreur ! Dans la glace je vois *La Parisienne* de Becque... que faire ? rien... ce n'est plus *La Dame au petit chien*, il est trop tard de toute façon. Mais je n'ai pas pu jouer cette pauvre provinciale russe, dans une ville d'eau avec cette coiffure, j'ai tout raté, je n'ai pensé qu'à la tête que j'avais qui ne correspondait plus au personnage .

E.H. - *Cela vous a complètement troublée, déstabilisée.*

F.M. - Oui, mais je n'ai pas voulu lui faire de la peine et me décoiffer. Il avait mis trop de coeur, cette gentillesse admirative, cela aurait été trop cruel. D'autant qu'il aurait fallu beaucoup de temps pour les explications. Sans l'histoire du rideau, sans doute, je me

serais permise de le lui faire refaire lui-même. J'ai su que Pierre Fresnay perdait son texte si un accessoire n'était pas à sa place. Les comédiens sont très fragiles.

E.H. - La suite ?

F. M. - Le lendemain, tout était reparti mais la générale était ratée. Cela ne nous a pas empêché de jouer trois mois de suite et de reprendre ce spectacle deux ans après encore. Je rejouerais ce rôle avec amour si ce n'était une question d'âge.

E.H. - Avez-vous d'autres auteurs qui vous ont soutenue, qui vous ont portée comme Tchekhov ?

F. M. - Oui, Pirandello, mais pas aussi fort. Il est vrai que je n'ai pas joué un rôle aussi important dans ses pièces. Pour Tchekhov, c'est toute une histoire, celle du manuscrit. J'étais en train de faire mon bilan et n'avais le temps de recevoir personne. L'adaptateur de la nouvelle force ma porte, un homme désagréable et prétentieux me tend une brochure : «C'est pour vous cela» ; avec toutes sortes de compliments pour son oeuvre. Froidement je lui dis que je le lirai et je pense que je serai sans pitié pour sa pièce. Je l'ai lu, ce fut le coup de foudre... Pierre Arnaudeau venait de monter *Âmes solitaires* de Géhart Hauptmann, il avait un très bon comédien, Max Vialle. Je lui tends le manuscrit «tenez, lisez cela, montons la pièce tous les deux, pour nous faire plaisir, nous dirigeant l'un l'autre, il n'y a que deux personnages.» Il lit et me répond «Tchekhov ! Cela ne me regarde pas.» Je lui réponds : «Mais si essayons, chacun se dira ce qui ne va pas.» Une première répétition, une seconde, une troisième toujours aussi timides. C'est alors qu'un ancien partenaire passe me dire bonjour, Alain Quercy. Explication de notre présence sur le plateau. L'essai de monter en travail réciproque la fameuse *Dame au petit chien*. Alain nous demande : «Puis-je assister à votre répétition ?» «Bien sûr» ; il commence à nous guider... Je saute sur l'occasion : «Alain, mettez-nous en scène.» «Mais je ne peux pas, je pars demain en vacances avec ma petite amie !» Deux voix ensemble : «Ne partez pas, ne partez pas.» Très tard le soir le téléphone sonne : «Je reste», il avait mordu... c'est ça le théâtre !

C'était parti pour le succès.

E.H. - *Allez-vous au théâtre, au cinéma ?*

F. M. - Je vais rarement au cinéma, je n'aime pas sortir seule ; il y a très peu de films qui m'intéressent, qui m'attirent. Je ne supporte ni la violence, ni le suspense. De temps à autre j'ai l'occasion d'en voir à la télévision certains qui me plaisent. J'aime aller au théâtre. J'y vais surtout avec des amis, pour voir aussi des camarades jouer.

E.H. - *Qu'avez-vous vu en dernier ?*

F. M. - Trois pièces en cinq jours, trois succès. Au Saint-Georges, les *Poissons rouges* de Jean Anouilh avec Daniel Ceccaldi. J'avais vu la pièce à la création avec Jean-Pierre Marielle... le souvenir est meilleur. *Le dîner de cons* avec Claude Brasseur, c'était bien. Mais ce qui me reste en tête c'est *Le Visiteur*, une pièce forte, où mon cerveau continue son travail les jours suivants. Je suis allée deux ou trois fois au Rond-Point, parce que j'aime beaucoup Francis Huster. C'est un charmant camarade, qui a joué au Théâtre du Tertre. Je viens de le voir dans *Hamlet*, il m'a bien plu, c'est un comédien habité. J'ai vu *Knock* avec Michel Serrault, j'ai été déçue. J'ai aussi été voir Marie-Christine Barrault au Saint-Georges. Je crois que je suis très difficile, je sors rarement d'un spectacle bouleversée.

E.H. - *Quels sont vos grands souvenirs de théâtre en tant que spectatrice ?*

F. M. - *Cinna* avec Jean Vilar, à Chaillot, je pleurais, j'étais transportée d'admiration. *Britannicus* avec Jean Marais, au Français ; il était si bien. Un souvenir très ancien, *La Célestine* avec Marcelle Genia, quelle comédienne c'était ! La première saison du *Théâtre des Nations* à Sarah Bernhardt. Deux spectacles m'ont laissé une impression inoubliable : *Œdipe-Roi*, j'étais sans voix, comme la salle comble, applaudissant à tout rompre. *Le Diable et le Bon Dieu* de Jean-Paul Sartre en allemand, je me suis surprise à éviter de tousser, pour ne pas perdre le texte... Je ne connais pas l'allemand !!! C'était d'une qualité, d'une puissance, à vous couper le souffle. En vérité, ce fut cette année-là mes plus beaux moments de théâtre.

E.H. - *Est-ce le contact avec les spectateurs qui fait passer le trac ?*

F. M. - Oh non, ce sont eux qui le donnent, cette incertitude de soi face à une masse d'examineurs, la sûreté vient de la tête au moment où le personnage vous habite ; il existe vraiment, dès lors que le texte prend possession de vous ; il peut se passer n'importe quoi sur le plateau, votre personnage évolue tout seul ; c'est quelques fois formidable. Avec *Mademoiselle Julie* de Strindberg, il m'est arrivé deux aventures : Raymond Loyer était d'une sensibilité, d'une exigence incroyable, la moindre chose et c'était la catastrophe. Je jouais le rôle de la cuisinière, je devais mettre dans son assiette des rognons ; j'avais résolu le problème avec du pain d'épices coupé en carré. De loin ça faisait le même effet et fondait dans la bouche. Un jour je l'ai oublié et il s'est mis en colère, mais en situation ; j'ai trouvé la solution, mais je ne sais plus quoi ! La deuxième fois en débouchant sa bouteille de vin, il a enfoncé le bouchon ; il me la tend et dit «Tiens arrange ça» ; je suis sortie en coulisse, d'un coup sec j'ai jeté un peu de vin, ce qui a fait sortir le bouchon. Une fois il manquait la chaise devant la cuisinière, je devais m'y asseoir au cours du jeu. Tout en disant mes répliques, je réfléchissais. Je réalisais sa place à la cour derrière la porte du décor, je devais choisir un échange de répliques entre mes deux partenaires, pour sortir tranquillement la chercher et puis rentrer, en leur répondant naturellement. Pour un acteur c'est une grande sécurité sur le plateau ; bien que le trac s'installe un moment. C'est tout de même une épreuve où le cœur bat plus fort. Je regrette de ne pas avoir fait le journal du Tertre, il y avait de quoi faire un bon bouquin.

E.H. - En auriez-vous eu le temps ?

F. M. - Non, je n'aurais pas eu le temps. Je l'aurais pris, pour noter seulement les faits marquants de la journée. Un dimanche au Théâtre du Tertre, nous avons reçu de jeunes musiciens indiens, le concert a débuté à 17 h, nous y sommes restés jusqu'au-delà de minuit. Dans les dernières heures, je n'étais plus sur terre mais dans un monde fantastique d'élévation spirituelle. Jamais je n'oublierai. J'ai vécu des heures passionnantes à construire, peindre des décors avec des riens, réutilisant d'anciens matériaux. J'ai fait des cos-

tumes, même Renaissance, sans savoir comment les couper, travaillant jusqu'à quatre nuits sans dormir dans la même semaine. J'ai eu des peurs, des joies, des larmes, la désillusion venant des humains, souvent. Avec la chaleur merveilleuse d'une chatte théâtrale qui attendait les applaudissements pour monter sur le plateau recevoir des bravos dans la lumière des derniers projecteurs.

E.H. : Avez-vous la télévision et y regardez-vous des pièces de théâtre ?

F.M. : Rarement, car j'ai horreur de ce genre de pièces.

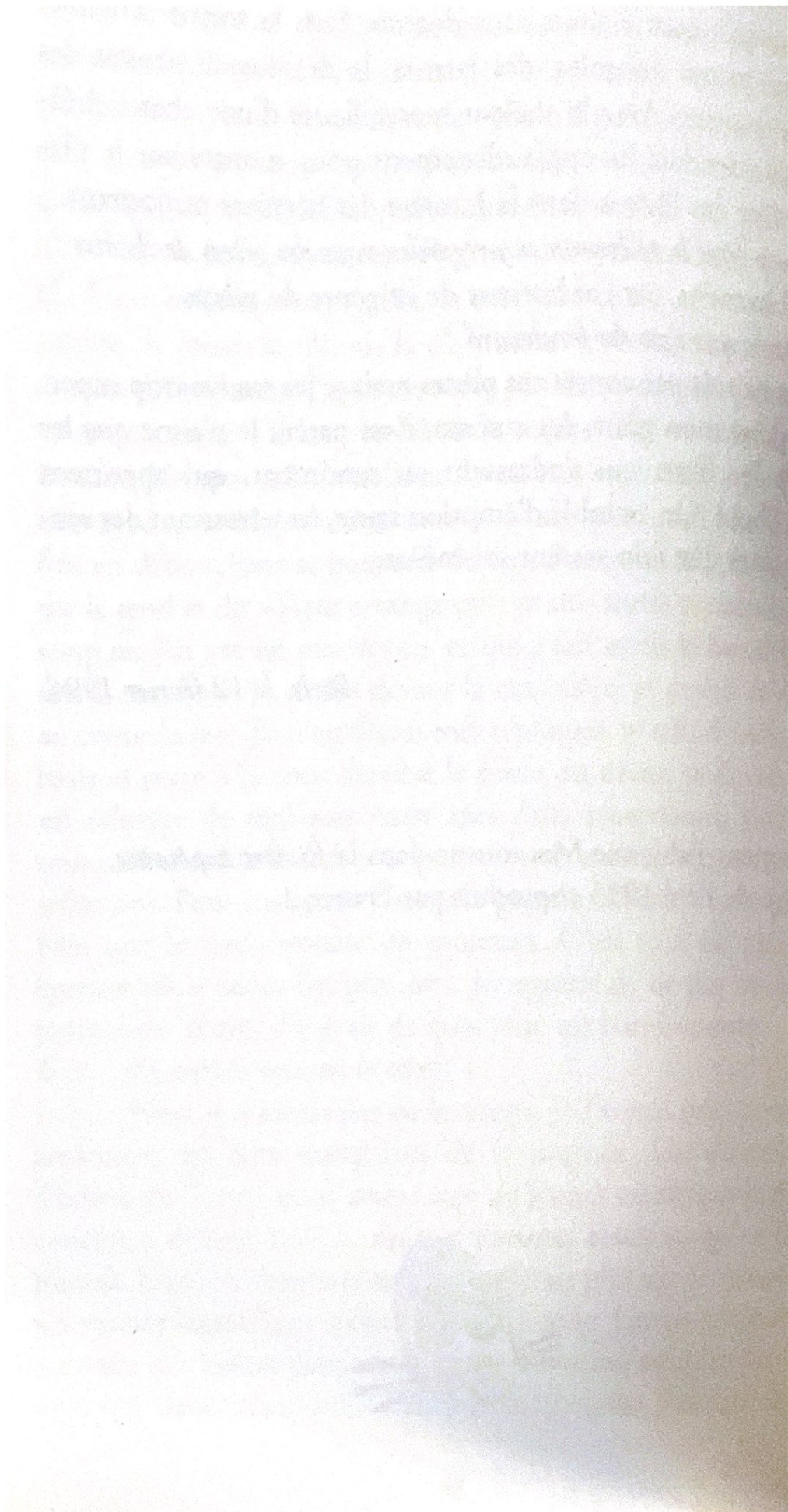
E.H. : Parce que c'est du boulevard ?

F.M. : Je ne suis pas contre ces pièces mais je les trouve trop superficielles pour mon goût. Au cinéma, c'est pareil, je n'aime que les pièces et les films qui s'adressent au sentiment, qui apportent quelque chose. On tremble d'émotion saine, en y trouvant des sentiments forts que l'on ressent soi-même.

Paris, le 12 février 1994.

Actuellement Fabienne Mai tourne dans la *Rivière Espérance*, feuilleton de l'été 1995 coproduit par France 2.





LE THÉÂTRE EN OCCITAN :

RENCONTRE AVEC RAOUL NATHIEZ

PROPOS RECUEILLIS PAR
CHRISTELLE PARISSÉ

L

ORSQUE je suis arrivée à Nice, j'ai eu la chance d'être invitée à une représentation du *Córou de Berra*, chorale traditionnelle niçoise dirigée par Michel Bianco. Je n'étais pas en train de m'éloigner du but de ma visite, puisque le *Córou* s'est récemment produit au dernier *Cachafuèc dóu Sourgentin* (fête qui marque la fin du premier trimestre des cours de niçois du *Sourgentin*).

C'est avec le souvenir de leurs chants (niçois, provençaux, piémontais, italiens ou français) que je me rendis chez Raoul Nathiez, professeur de nissart au collège Risso, directeur de la rédaction de la revue culturelle, nissart-français, *Lou sourgentin*. Avec sa troupe *Lou Ródou nissart*, Monsieur Nathiez a présenté sa dernière pièce *Trenta nóu - quaranta* (Trente neuf - quarante), les 9 et 10 avril 1994 au théâtre Francis Gag.

L'Emoi de l'Histoire - Quel a été l'accueil réservé à votre dernière pièce ?

Raoul Nathiez - C'est difficile d'être modeste dans ces cas-là : nous avons eu deux salles combles, nous avons refusé du monde... Ça s'est bien passé ; Les applaudissements ont été un gage de réussite... d'émotion surtout, d'émotion parce que, parmi mes pièces, je crois que ça a été une pièce particulière ; c'est une pièce qui a une partie autobiographique, dramatisée pour les besoins du théâtre, mais les gens l'ont ressenti parce qu'ils ont revécu pour beaucoup une période difficile : une journée en 39, une journée en 40.

E.H. - *Comment avez-vous commencé à écrire des pièces de théâtre ?*

R. N. - Il faut trouver une inspiration. Dans le cas de 39-40, pour vous donner un exemple, l'idée m'est venue dans la période qui a précédé la guerre du Golfe ; je me suis trouvé dans une situation analogue, même s'il est difficile de faire des comparaisons, à celle que j'avais vécue en 39, j'étais tout jeune, mais enfin... La réflexion que je me suis faite, c'est que nous nous préparions à une guerre et que nous continuions à vivre la vie de tous les jours. C'est la conjonction de ce train-train et puis de cette angoisse qui naissait qui ont fait naître l'idée. Après je l'ai écrite sur un an, ce qui ne signifie pas que j'écris tous les jours, mais progressivement les choses se mettent en place, le scénario s'organise...

E.H. - *Et votre première pièce ?*

R. N. - La première que j'ai écrite, qui n'est pas la première que nous avons jouée, c'est *La guerra dei truieia si fara pas*. Elle est né d'une réunion de famille amusante ; nous fêtions avec ma femme nos 25 ans de mariage, nous avions des amis ici et, pour nous égayer, ma femme et une de ses amies, Madame Ranucci, qui est d'ailleurs un des piliers de notre troupe, avaient imaginé de jouer une des scènes de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux et, comme elles se préparaient... et qu'elles ne venaient pas, j'avais improvisé en niçois leurs répliques et ça avait provoqué des rires ; alors je m'étais dit : "Pourquoi pas ?" Et quelque temps après je commençais à écrire *La guerra dei truieia si fera pas* (*La guerre des truies n'aura pas lieu*), dont j'ai joué sur Troie et truie ; c'est la première fois d'ailleurs et la seule, où j'ai écrit une pièce à partir d'un titre, parce que je l'avais, et il me fallait ensuite organiser toute la pièce autour de lui ce qui était, à la limite, un défi au bon sens : pourquoi se battre pour des truies ; et puis en fait je me rends compte que souvent les gens se battent pour des truies, c'est à dire pour des raisons économiques.

E.H. - *En parallèle de votre activité théâtrale, vous donnez des cours de nissart. Depuis combien de temps ?*

R. N. - Onze ans. C'est la onzième année... pour adultes, parce que

pour "élèves", il y aurait 17 ans de cela. Ces cours de niçois sont la source de la création de la troupe de théâtre, parce qu'au départ ce sont ces gosses-là qui faisaient partie de la troupe, au moins une partie qui voulait faire du théâtre, plus quelques collègues de Roland-Garros, collègue où la troupe est née. Les cours de nissart, c'est peut-être quelquefois un peu abstrait, mais demander à des gosses d'organiser un spectacle, c'est bien plus motivant.

E.H. - Combien y-a-t-il de membres dans votre troupe ?

R. N. - Il y en a toujours autour de 35 ; il y a certaines personnes qui sont là pour jouer un tout petit rôle et après elles repartent, mais, autour d'un noyau essentiel, nous sommes un bonne trentaine.

E.H. - Malgré quelques répliques en français, la majeure partie de vos oeuvres est en niçois. Avez-vous toujours parlé niçois ?

R. N. - Malgré des interdictions... oui. Oui, parce que je l'entendais parler. D'ailleurs, l'image de ce langage naissant chez moi, on la trouve dans ma pièce 39-40 ; cela correspond à la pratique des langages ; c'est une pièce qui n'est pas totalement en niçois : quand les parents parlent à l'enfant, ils parlent en français et exigent qu'il réponde en français et dès l'instant où ils commencent à parler entre eux, ils parlent niçois ; même la grand-mère qui ne parle que le niçois exige du gosse qu'il parle français... Et un jour je me suis aperçu que je connaissais le niçois, ce qui ne veut pas dire qu'on ne se perfectionne pas...

E.H. - ...vous êtes de Nice...

R. N. - Oui, rue du Four, vieille ville... Je suis allé à l'école du Port.

E.H. - Vous êtes actuellement directeur de la rédaction du "Sourgentin" ; comment a commencé cette aventure ?

R. N. - Au début, je n'y ai pas participé, parce que j'étais professeur au collège Roland-Garros : ce sont des collègues de Risso qui ont démarré l'aventure du *Sourgentin*, disons qu'il y a eu 3 personnes à l'origine : Malaussena, Vincentin, Casiglia ; ils ont décidé d'éditer un bulletin interne au cours de niçois. Ils ont commencé à 300 exemplaires à la ronéo et 26 ans après, nous en sommes à ce qu'est le *Sourgentin* actuel. Au début, tout était manuel

et des collègues venaient nous aider à l'assembler... Maintenant, on ne peut plus assurer une production de 3500 exemplaires totalement à la main.

E.H. - Pour moi qui suis expatriée à Paris, c'est vraiment l'âme du pays qui arrive par la poste.

R. N. - Dans le courrier des lecteurs, on retrouve cette impression : les lettres les plus émouvantes ne viennent pas de Nice, elles viennent d'ailleurs...

E.H. - En plus des gens qui habitent Nice et peuvent donc trouver le Sourgentin chez leur marchand de journaux, il doit y avoir un grand nombre d'abonnés qui ont besoin d'avoir un lien avec le pays ?

R. N. - Oui, mais nos abonnés sont notre garantie de survie, car dans les librairies, selon le numéro, les ventes vont du simple au double, on ne peut pas se fonder là-dessus ; quelquefois ça double, sans qu'on puisse d'ailleurs le prévoir.

E.H. - J'ai déjà vu quelquefois l'émission "Vaqui" à laquelle vous allez participer cette semaine (diffusée par France 3, cette émission est totalement réalisée "en provençau" et fait en moyenne 30 % d'audience, c'est à dire autant que les grandes émissions diffusées à 20 h 30 et touche donc également une population autre que les provençaux ou niçois de souche). Lorsque je suis arrivée, un ami du "Còrou de Berra", Stéphane Lombardo, m'a appris que le samedi 16 avril 1994 il y avait eu une manifestation sur la Canebière car le nouveau directeur de France 3 Méditerranée (son prédécesseur, à qui l'on doit les excellents résultats d'audience des émissions "régionalistes" a été limogé) songe à supprimer l'émission.

R. N. - Ils ont une audience remarquable qui correspond aux fameuses normes de l'audimat et malgré tout ils veulent la déprogrammer...

E.H. - Pensez-vous que la langue se perd ?

R. N. - Ça diminue, le niveau de langue diminue... La langue, c'est comme une voiture : si vous la laissez au garage, elle pourrit seule... Evidemment, il y a des "moments" : quand il y a des représentations théâtrales, c'est plein. Mais il se passe quand même des phénomènes curieux pendant le spectacle : les gens parlent entre

eux ; non par manque d'intérêt, au contraire, mais il y a des niveaux de langue différents et certains demandent des explications à d'autres. C'est une habitude qu'on prend ; en jouant, on ne les entend plus. Après, mais c'est différent, ils commentent le spectacle, comme on le fait pendant un film. Le théâtre pour nous, c'est ça, ce qui est très vivant, d'ailleurs. Mais en ce qui concerne le niveau de langue, on se rend compte que les gens sont "rassurés", à la limite, quand tout n'est pas en niçois. Il y a une évolution actuellement dans les créations théâtrales : c'est qu'on essaye de se rapprocher de la vérité ; la vérité, par exemple, pour 39-40, c'est cette alternance de français et de niçois dans une même famille... et c'est ce qui rassure les gens. Ils se disent : "si je ne comprends pas à un moment donné, je me rattraperai plus tard". Et ça ne date pas de mes créations personnelles : dans la dernière pièce de Gag, *La marche à la crèche*, il y a une alternance de français et de niçois ; il avait déjà senti la chose... Ne serait-ce que le titre, dès le titre : *La marche à la crèche*, ce n'était plus *Calèna* en 62, ça fait quand même 30 ans, c'est comme ça. Je me rends compte que les pièces où il y a une alternance ressemblent plus au réel et ont plus de succès, elles sont mieux suivies... Les sources d'inspiration peuvent être très variables ; pour les sketches *Lu dich de cada jou*, *Lou pati*, etc. Ils me viennent parce que les gens me mettent hors de moi ; je suis consterné ; alors, plutôt que de m'énerver, j'écris. Ce n'est pas pour réformer les choses mais au moins pour me soulager. Ça, c'est une source d'inspiration constante.

Nice, avril 1994.

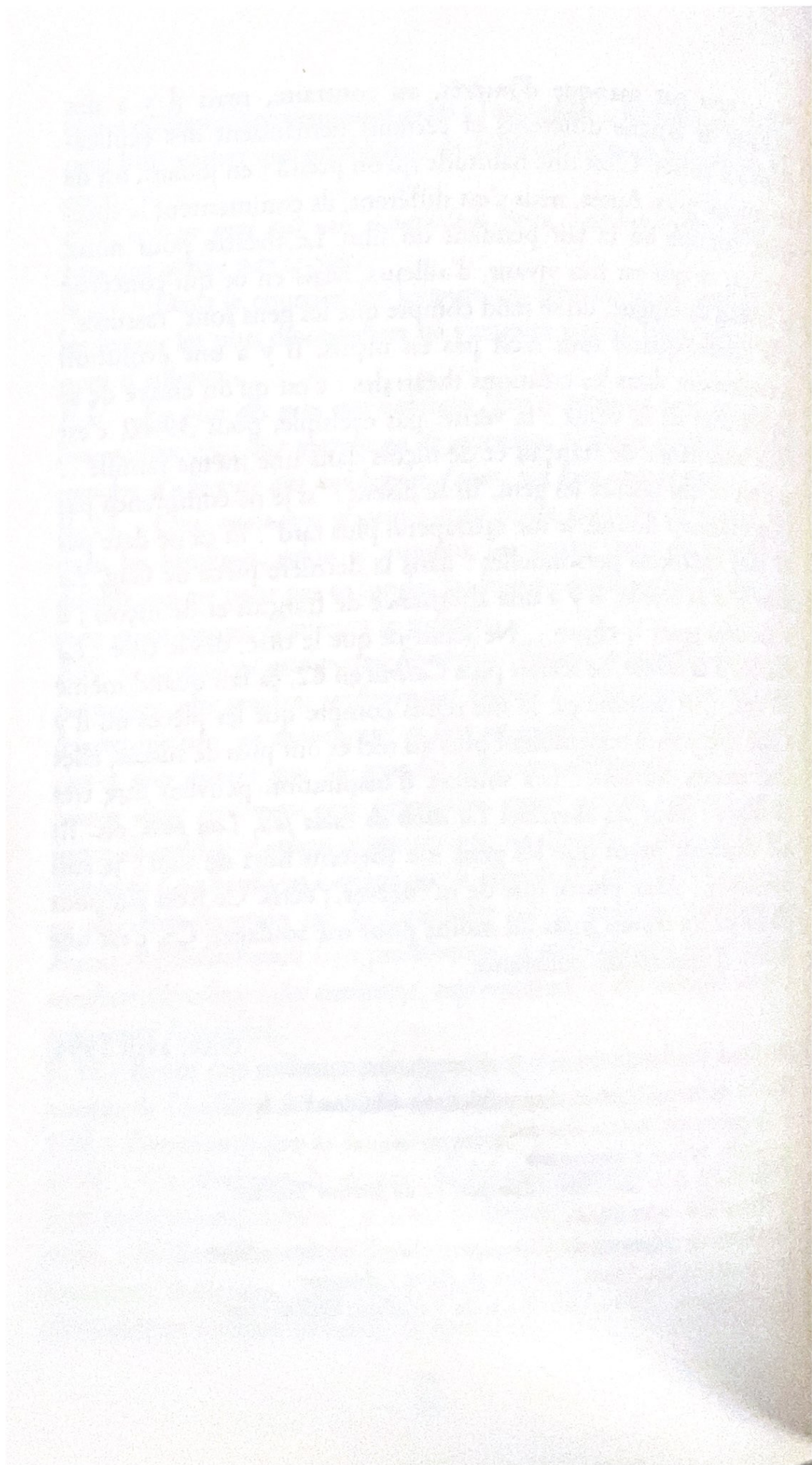
Œuvres de Raoul Nathiez disponibles aux éditions E.L.S. :

- *La guerra dei truia si fara pas*
- *Castèu, baloun e limounada*
- *La nuech de la San Pèire / Lou pati / Lou pitchin Tournet*
- *Trente nou - quaranta.*

Répertoire de chansons du pays niçois, chez Z'édicions : *Mira*

Disque édité chez Arion : *Courou de Berra - Peluenia*

Lou Sourgentin : 70 avenue Milon de Véraillon, 06300 Nice



ENTRETIEN
AVEC M. ET Mme DIONNET

II

EUTERPE ET POLYMNIE



II

ESTER ET POLYMER



ENTRETIEN

AVEC M. ET Mme DIONNET

PROPOS RECUEILLIS PAR
AMAURY LEFEBURE
Conservateur en chef du château de Fontainebleau

FORMATION

M. Dionnet : «Je suis né à La Rochelle en 1909. Enfant, j'aimais me promener sur le port, j'étais attiré par la lumière, les reflets, les couleurs... [...] Je faisais partie d'une chorale à la cathédrale et je me souviens avec émotion du jour de la fête des Saints-Innocents où en chaire, j'eus, non pas à chanter, mais à lire un texte devant toute l'assemblée. J'aimais cette ambiance religieuse... ma vocation pour la peinture religieuse est peut-être née là. [...] Au lycée, on s'était rendu compte que je dessinais bien».

Aussi sur les conseils de ses professeurs, René Dionnet quitta le lycée Fénelon de La Rochelle pour se former auprès du peintre rochelais Louis Suire (né en 1899), chez qui il resta trois ans. A dix-huit ans René Dionnet s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux. Il se passionna alors pour les écrits sur l'art, les recherches techniques, les recettes anciennes. Premier prix de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, René Dionnet obtint une bourse de trois ans pour venir étudier aux Beaux-Arts de Paris. Il s'inscrivit alors dans l'atelier de Lucien Simon (1861-1954), maître de Henri Jannot, Yves Brayer et Georges Rohner, où il devait rester de 1932 à 1934. En 1933 il épousa Suzanne Daunas (née à Rochefort en 1911), dont le frère André-Georges Daunas, également peintre, avait été son condisciple et ami aux Beaux-Arts de Bordeaux. Il

exposa avec succès alors à la Société nationale des beaux-arts. M. et Mme Dionnet habitaient à l'époque 24 avenue Malakoff à Paris. A l'issue de ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris, René Dionnet obtint une bourse pour séjourner six mois en Italie. De ce voyage, en 1936, M. et Mme Dionnet revinrent profondément marqués par l'art du Quattrocento, et tout spécialement par la découverte à Florence du couvent de San Marco décoré par Fra Angelico. Par contre la peinture italienne baroque leur parut «véritablement indigeste !... C'était comme si tout s'était arrêté à la fin de la Renaissance».

FORMATION

CARRIÈRE

En 1939, M. et Mme Dionnet s'installèrent dans le charmant atelier qu'ils occupent toujours, villa Emile-Meyer dans le XVII^e arrondissement. La guerre vint interrompre la carrière de M. Dionnet qui, n'étant pas mobilisable, ne trouva pas de travail après la commande de deux toiles marouflées pour le tribunal de commerce de Niort, exécutées en 1939-40. Tombé malade, il ne put, par la suite, que trouver des cours de dessins à donner. Après la guerre, M. Dionnet put se remettre à l'oeuvre. Ses recherches sur la peinture murale et l'amitié de Robert Rey, directeur général des Beaux-Arts, lui procurèrent des commandes officielles, notamment pour des édifices religieux : «le mur d'une église est fait pour chanter la gloire de Dieu... trouve-moi des murs» proposa M. Dionnet à R. Rey. C'est ainsi qu'il décora le tombeau d'Ozanam rue de Vaugirard, la chapelle Sainte-Geneviève, rue Claude-Lorrain dans le XVI^e siècle. Il utilisa une technique aussi rare que difficile, celle de la peinture à la cire, et montra aussi à l'occasion sa maîtrise du travail de l'or. M. Dionnet garde un merveilleux souvenir du chantier de la chapelle Sainte-Geneviève, qui lui fit rencontrer le chanoine Manceron : «il venait m'encourager... nous discussions...»

D'autres grandes commandes de peintures murales suivirent : pour les soeurs de l'ordre de la Mère de Dieu, rue de Calais dans le IXème (« je travaillais dans une ambiance merveilleuse... chaque jour une petite soeur m'apportait mon repas... j'entendais de loin les offices »), pour l'église Saint-Martin-des-Champs, pour l'évêché de Besançon, pour l'église de Taugon (Charente-Maritime), pour une école maternelle à Choisy-le-Roi (aujourd'hui détruite), pour l'église Sainte-Jeanne-de-Chantal, sa paroisse, que construisait son ami l'architecte André Blanc. « Nos amis n'étaient pas tous artistes... mais tous cultivés, passionnés par l'art. Nous étions très liés à L.-J. Fontanarosa (1912-1975) que je connaissais depuis l'atelier de Lucien Simon ».

C'est l'époque où Mme Dionnet fut prise à son tour par le désir de peindre : « à l'occasion de vacances en Bretagne, je découvris face aux paysages qui s'offraient à moi, le besoin de m'exprimer et c'est tout naturellement la peinture que je choisis alors comme moyen d'expression, la peinture à l'huile et la gouache. J'avais du temps, les enfants étaient grands. » A partir de ce moment, Mme Dionnet peignit régulièrement et participa à des expositions de groupe en province et à Paris. La défaveur que connut à la fin des années soixante l'art religieux priva M. Dionnet de commandes importantes. Il se tourna alors vers la peinture de chevalet, plus spécialement la peinture d'icône dont il étudia la technique auprès d'un ami peintre grec. Il se tourna aussi vers l'enseignement et donna des cours de dessin au cours Sornas, rue des Bons-Enfants dans le 1er. Il devint à la même époque dessinateur d'anatomie à la faculté de médecine, où il noua de nombreuses amitiés, avec le professeur Delmas par exemple.



IDÉES SUR L'ART

M. Dionnet demeure très attaché aux choix de sa jeunesse et à la peinture monumentale : Fra Angelico et Ucello restent ses maîtres. Mais il cite Titien, Delacroix. Par contre «Boucher ne m'émeut pas». Pour le XX^èm siècle, M. Dionnet est là aussi fidèle à sa jeunesse et à ses camarades d'atelier, au premier rang desquels il place Fontanarosa. Mme Dionnet est plus éclectique, et porte son choix aussi bien sur les grottes de Lascaux («on a fait autre chose mais on a pas fait mieux») que sur l'art roman, Renoir, Van Gogh. Par modestie elle ne se prononce pas sur le XX^ème : «je ne le connais pas assez... les modes aveuglent souvent.»

Tous deux continuent aujourd'hui à peindre ; et l'atelier de la villa Emile-Meyer est plein d'esquisses des grandes commandes passées et de toiles récentes. Un demi-siècle s'est écoulé depuis que M. et Mme Dionnet s'y sont installés et «toujours nous peignons avec bonheur.»

Paris, automne 1991.

Depuis l'automne 1991, René Dionnet est mort ;
Madame Dionnet a quitté l'atelier.



« DÉRACINÉE »

ENTRETIEN AVEC EDMÉE GRÉGORIAN

PROPOS RECUEILLIS PAR EDOUARD BOUYÉ

Edmée Grégorian est née à Ploesti, petite ville située à 60 kilomètres de Bucarest, peu de temps après la Première Guerre mondiale. Nous la retrouvons ce soir, auprès de son mari, dans un petit appartement de la Porte de Versailles, pour évoquer une vie ponctuée d'exils cruels et de vifs plaisirs de l'esprit.

L'Emoi de l'Histoire - A quoi ressemble le Bucarest de votre adolescence, juste avant la Seconde Guerre mondiale ?

Edmée Grégorian - C'est une ville à la vie culturelle mouvementée, où les théâtres jouent toutes sortes de pièces françaises, roumaines, allemandes, anglaises ou américaines, où des peintres aussi brillants que Isser (qui partira ensuite vivre à Paris), Grigorescu ou Tonitza exercent leurs talents. De grands chefs d'orchestre, aussi, tels Georges Georgesco, ou Cilibidache (rencontré des années plus tard à Paris, à l'hôtel Drouot).

E. H. - Qui vous a donné ce goût pour la littérature et les arts ?

E. G. - Ma mère avait un sens artistique très développé. Pianiste, elle jouait Brahms et Liszt d'une façon qui nous enchantait ; mes tantes étaient aussi pianistes et cantatrices. Mais notre mère nous a aussi initiées à la lecture ; elle commandait pour nous les livres de la Bibliothèque rose : la comtesse de Ségur, Hector Malot, George Sand, Jules Renard ; et aussi les frères Grimm, en allemand. Mais la littérature d'enfance roumaine avait aussi sa place : les contes d'Ion Creangà, ou ceux de Panait Istrati.

E. H. - Des souvenirs de vacances ?

E. G. - Mes parents avaient une maison à la montagne, à Sinaia,

près de la résidence des rois de Roumanie ; c'est là, aussi, que j'ai beaucoup lu.

E. H. - *Quels auteurs roumains avaient du succès au moment de la guerre ?*

E. G. - Il y avait Sadoveanu, sorte de Balzac roumain. Tudor Arghezi est mon poète préféré ; sous les nazis, il était toujours en prison ; comme il a ensuite bien vécu sous les communistes, on l'a accusé de collaboration. C'était un poète vigoureux et délicat, que j'ai traduit en français¹. Et puis il y avait Carageale ; je suis convaincu qu'il a servi de source d'inspiration à Ionesco. Traduit, il reste très roumain ; la *Lettre perdue*, une histoire de lettre adressée par un candidat à sa maîtresse, perdue juste avant la campagne électorale pour les élections municipales, est très bonne. Mais en français, elle ne donne pas grand chose. Jouée en France, elle n'a guère eu de succès.

E. H. - *Depuis quand écrivez-vous ?*

E. G. - Des poèmes, depuis mon enfance. Mais je les ai perdus, et ils ne m'ont guère été utiles pour ceux que j'ai écrits ensuite. Je me rappelle néanmoins quelques passages.

E. H. - *Avez-vous été publiée dès l'époque ?*

E. G. - Oui, dans des revues comme *Dimineata Copilor*, dans les années 30. Je me rappelle un poème intitulé *Lucifer*, et qui avait eu un certain succès. J'ai publié aussi une traduction de Neruda, et de Baudelaire, en 1945.

E. H. - *La guerre survient...*

E. G. - Les Allemands étaient là, bien sûr. Mais nous n'avons pas eu à souffrir comme en France, car Antonescu avait fait un pacte avec les nazis. Je m'étais marié en 1935 ; mon mari, malade, est vite revenu de la guerre. Je n'ai alors, en tous les cas, rien publié.

E. H. - *Puis les Soviétiques arrivent.*

E. G. - On pensait qu'avec les communistes arrivait la liberté. Le stalinisme a été épouvantable ; les gens disparaissaient la nuit. Nous avons été forcés de recevoir un ingénieur, venu de Moldavie avec sa femme. Grâce à Dieu, c'était des gens sympathiques, et qui

¹ Quatre-vingt-cinq poèmes, publiés en 1977 en édition bilingue (roumain-français), aux Editions Minerva.

savaient à quoi servait une baignoire... Ma tante, elle, avait reçu trois ménages, avec des enfants, qui sont d'ailleurs toujours dans la maison. Durant cette période, j'ai écrit des poèmes ; mais ils étaient peu favorables aux communistes, et, par peur des perquisitions, je les ai déchirés.

E. H. - *Quand êtes-vous partis en Argentine ?*

E. G. - Ma soeur Yolanda avait épousé un Argentin. Etant peintre, elle avait fait le portrait d'Eva Peron. Pour le prix, celle-ci est intervenue auprès de la Croix-Rouge pour faire venir les parents en Argentine. En 1950, ils y sont donc partis, laissant tout : on leur a permis de prendre 40 kg par personne, sans possibilité d'emporter des objets de valeur.

E. H. - *Et vous ?*

E. G. - Pendant dix ans, on a refusé de nous laisser partir. Puis nous avons fait la demande pour le Brésil, qui a curieusement été acceptée. Mais nous sommes en fait allés à Vienne. On nous a fait signer un papier stipulant que nous n'aurions plus le droit de revenir, et que nous perdions la nationalité roumaine.

E. H. - *Et à Vienne, qu'avez-vous fait ?*

E. G. - Nous étions recommandés par des amis roumains auprès de Madame Waldbrunner, la femme du président de l'Assemblée nationale autrichienne. Nous avons passé chez elle trois mois qui m'ont laissé de bons souvenirs. Puis nous sommes partis pour l'Argentine en juillet 1961, c'est-à-dire en plein hiver. A Vienne j'ai écrit deux pièces de théâtre : *la Balançoire* et *l'Escalier mécanique*.

E. H. - *Quel accueil avez-vous reçu en Argentine ?*

E. G. - A Bucarest, j'avais fait des études de lettres. Mes parents étant des bourgeois, je n'étais pas « d'origine saine », et n'avais pu enseigner. Après avoir étudié l'espagnol, je suis devenue professeur de français au Studio Albert Schweitzer, sorte d'université libre où l'on enseignait toutes les langues. Une sorte d'Alliance française, mais il y avait aussi une Alliance française, avec une bonne bibliothèque où j'allais. Nous avons reçu la nationalité argentine (en) 1963. Mon mari, qui avait travaillé au ministère du pétrole à Bucarest, a trouvé une place de contremaître dans une usine, puis il s'est occupé d'une agence de voyages avec son beau-frère.

E. H. - *Qui avez-vous connu en Argentine ?*

E. G. - Il y avait Antonio Porcha, être d'exception, philosophe, auteur d'*Aphorismes*, que j'ai traduits en roumain ; Ernest Sabbato, que j'ai aussi connu personnellement. On lisait bien sûr Victoria Ocampo et Luis Borges. J'ai publié des poèmes dans des revues.

E. H. - *Pourquoi êtes-vous venus en France ?*

E. G. - La *junte militar* n'avait guère apprécié certains de mes poèmes. Alors que nous étions en France pour consulter un médecin, en 1974, on est venu me chercher chez moi, à Buenos Aires. Ma famille m'a prévenue ; nous avons demandé l'asile politique. On a vérifié mes connaissances en langue française, et nous avons été pris en charge par le gouvernement français. Ma soeur nous a envoyé peu-à-peu nos affaires, et nous ne sommes jamais retournés en Argentine.

E. H. - *Ainsi, vous avez tout laissé deux fois.*

E. G. - Vous comprenez le titre donné à un de mes recueils : *Déracinée*. Je n'ai même qu'une infime partie de ce que j'ai publié ou traduit. Je ne peux cependant qu'avoir des mots de reconnaissance pour l'Argentine et la France.

E. H. - *Nous avons évoqué quelques uns de vos travaux.*

E. G. - Parlant le roumain, le français, l'allemand, l'espagnol, l'italien et l'anglais, j'avais quelques facilités pour la traduction. Ce qui est curieux, c'est que j'arrive à bien écrire des langues que je ne parle plus habituellement. J'avais aussi traduit, étant en Roumanie, les sonnets de Hölderlin en français. Et j'ai publié deux recueils à Paris.² Aujourd'hui, avec mes problèmes de cataracte, j'ai du mal à lire et à écrire. Mais j'ai ici des poèmes inédits en français. J'ai eu un « diplôme d'honneur », accordé par le Cercle des Poètes français, à un concours, à Reims, avec une lettre de félicitations du Président Léopold Senghor et de Pierre Seghers. Je suis très reconnaissante à la France de m'avoir recueillie, et aux merveilleuses personnes que j'ai eu le bonheur de connaître ici.

(Edmée Grégorian me tend une chemise rouge ; nous regardons

² *Déracinée*. Paris : 1976, Editions Saint-Germain-des-Prés. Illustration de Yolanda Jaime. *Après le concert*. Paris : s. d. Illustration de Yolanda Jaime.

ensemble ces feuilles dactylographiées. Le choix est difficile. Elle écarte d'emblée les poèmes « engagés » écrits en Argentine : « J'ai appris à me taire », dit-elle simplement. Notre préférence se porte sur une poésie un peu triste, mais vraie et belle.)

On tue chaque jour ceux que l'on aime³

On tue chaque jour peu à peu
Ceux que l'on aime,
Sans se douter qu'on les approche
Du dénouement suprême.

Inconsciemment un mot, un geste,
Élargit la blessure,
On oublie l'offense et on rit
Ignorant la morsure.

Un mot n'est qu'une image qui passe,
Rien qu'un caprice du vent,
Mais qui, hélas, a l'effet d'une balle
D'une pierre jetée dans l'étang.

Les ondes de l'eau s'apaisent, se calment,
Mais la pierre reste au fond fixée
Et souvent on n'arrive plus à l'arracher.

L'implacable destruction des chers
T'obsède sans avouer la peur,
Mais c'est toi-même qui l'accélère.
Inconsciente cruauté du coeur !

Paris, le 26 janvier 1995.

³ Edmée Grégorian avait aussi écrit ce poème en allemand ; il est perdu, mais elle se rappelle deux vers, qui formulent la même idée :

«Ein hartes Wort ist schnell gemeint, / der andere aber geht und weint.»

comparable ces feuilles dactylographiques. Le choix est difficile. Elle
écrit d'habitude les poèmes « enragés » écrits en Argentine : « J'ai
appris à me taire », dit-elle simplement. Notre présence se porte
en une poésie un peu triste, mais vraie et belle.)

On tue chaque jour ceux que l'on aime,

On tue chaque jour peu à peu

Ceux que l'on aime,

Sans se donner du ou les approcher

De dénoncement suprême.

Inconsciemment un mot, un geste,

Élargit la blessure,

On oublie l'offense et on rit

Ignorant la morsure.

Un mot n'est qu'une image qui passe,

Rien qu'un caprice du vent,

Mais qui, hélas, a l'effet d'une balle

D'une pierre jetée dans l'étau.

Les ondes de l'eau s'apaisent, se calment,

Mais la pierre reste au fond fixée

Et souvent on n'arrive plus à l'arracher.

L'implacable destruction des chers

T'obsède sans avouer la peur,

Mais c'est toi-même qui l'accélère.

Inconsciente cruauté du cœur !

Paris, le 26 janvier 1992.

Émile Grégoire avait aussi écrit ce poème en allemand ; il en perdait, mais
dit se rappeler deux vers qui formaient la même idée :
"Im Inneren Wort im schnell Gemüht, / der wunde aber kein und weint."

ENTRETIEN AVEC RENÉE CARDOT

PROPOS RECUEILLIS PAR

NICOLE LIGNAC

Présidente de l'Association Fra Angelico

L'Emoi de l'Histoire - Est-ce que dans votre famille vous avez compté des artistes ?

Renée Cardot - Oui, des amateurs, des poètes et des peintres. Le frère de ma mère était peintre, mais je ne l'ai pas connu ; il peignait des paysages. Quant à mon père, il s'amusait à faire des vers burlesques pour les copains.

E.H. - Et vous ? Vous avez été tentée très jeune par la poésie ?

R.C. - J'ai commencé à douze ans ; j'écrivais sur les fleurs, les oiseaux puis, vers quinze ans, je me suis mis à l'Histoire pendant mes études au cours Fénelon. Je me suis intéressée d'abord à Louis XVI et Marie-Antoinette ; ensuite ce furent les rois du Moyen Age : saint Louis, Philippe Le Bel, Louis X Le Hutin...

E.H. - En fait, vous êtes une autodidacte ?

R.C. - J'ai travaillé seule si l'on veut. J'écoutais les autres poètes et j'apprenais l'art du vers régulier et surtout de l'alexandrin. J'ai utilisé parfois l'octosyllabe en prenant modèle sur Victor Hugo, mais je lui préfère Lamartine.

E.H. - Comment vous vient l'inspiration ? Pendant vos lectures ?

R.C. - Cela arrive plutôt tout seul quand je me sens en possession de mon sujet ; il m'est arrivé d'écrire quarante vers dans la matinée. Maintenant c'est plus difficile ; par exemple, j'ai travaillé sur saint Bernard et je suis resté en panne, je n'avais plus du tout le coeur à travailler ; certaines strophes étaient inachevées. Lorsque j'ai retrouvé mes vieux cahiers, j'ai pu reconstituer ce qu'il manquait.

E.H. - *Au fond, vous écrivez par amour pour un personnage ? Vous vous laissez porter par sa personnalité ?*

R.C. - Oui, oui. J'ai l'intention d'écrire ensuite sur saint Augustin, c'est très difficile... Je commence par prendre des notes et je ne mets à écrire qu'ensuite.

E.H. - *Mais il m'a semblé que, dans votre vie d'artiste, il y avait aussi la musique...*

R.C. - J'ai fait le Conservatoire de Troyes ; j'hésitais au début entre le piano et l'orgue, mais le piano est dans le monde tandis que l'orgue appartient à Dieu. Mon professeur était l'organiste de Saint-Martin de Troyes, Jean-Sébastien Béron. C'était un grand amateur de Bach. Finalement je n'ai jamais vraiment pratiqué l'orgue, j'ai surtout joué de l'harmonium.

E.H. - *Vous avez toujours chanté ?*

R.C. - Étant enfant, mon père m'apprenait des airs d'opéra comme Faust, mais j'ai aussi pris des cours au Conservatoire de Troyes. J'ai aussi fait du chant choral, j'ai travaillé *Le Messie* de Haendel.

E.H. - *Quand vous êtes arrivée à Paris, vous avez pu continuer sur le même rythme ?*

R.C. - Mon parrain habitait place de La Bonneterie qui est desservi par Saint-Nicolas, j'allais à la chorale avec ses filles. Plus tard, je suis allé dans ma paroisse à Bourg-La-Reine.

E.H. - *Vous chantiez pour l'anniversaire des Orléans ?*

R.C. - Ah, oui ! *Le Requiem* de Fauré... [elle se met à chanter le *Dies irae*]. C'est un morceau magnifique. La comtesse de Paris m'en était très reconnaissante. Elle m'avait offert une étoile en petit gris. Je l'ai connu à la sortie d'une messe à la chapelle de Dreux. Il y avait plusieurs messes pour Louis XVI, j'en ai chanté une à Versailles où je faisais un petit solo. La comtesse me téléphone toujours pour me demander de mes nouvelles, elle est très bonne et très vivante.

E.H. - *Vous parlez souvent de Jacqueline de Romilly ?*

R.C. - Nous n'avons des rapports que par téléphone et à travers "Les Poètes Français". J'aimerais beaucoup la connaître.

E.H. - Qu'est-ce qu'étaient "Les Poètes français" ?

R.C. - Cela se passait après la guerre, en 1946. Nous avions des réunions deux fois par mois à la brasserie Zimmer, à la Porte d'Orléans. L'un des présidents que j'ai le mieux connu était André Dumas, mais il y avait aussi M. de Rignier. On y récitait des vers, j'ai surtout dit des vers du Moyen Age, évidemment. J'aime aussi la peinture médiévale comme Fra Angelico, c'est religieux, c'est spirituel. Mon attirance pour la spiritualité me vient en partie de mon oncle, l'abbé Cardot, qui travaillait sur saint Bernard et saint Augustin.

E.H. - Revenons aux "Poètes Français" ; quelle ambiance régnait dans ce groupe ?

R.C. - Une ambiance très cordiale où chacun s'écoutait. Certains faisaient même des poèmes sur la mangeaille. C'est là que j'ai connu Jeanne Lenglin et Caecilia Vellini, une actrice de l'Odéon. Elle avait joué *L'Aiglon*, une très belle voix appréciée des "Poètes Français".

E.H. - Vous parlez aussi souvent de Mauriac, n'est-il pas de votre famille ?

R.C. - Par mon père, si. Je corresponds encore avec Jean Mauriac qui habite Malaga ; j'ai aussi connu François, son père, à qui j'ai fait lire mes vers, mais à une époque où il ne voyait plus beaucoup, et il n'a pu les faire éditer. Il m'a fait don de toute sa collection de livres de poche.

E.H. - Comment commencez-vous à écrire un poème ? Attendez-vous l'inspiration ou bien êtes-vous plus volontariste ?

R.C. - Quand j'ai de l'inspiration, je prends des notes et ensuite je les travaille. Pour moi l'inspiration vient de Dieu.

E.H. - Vous semblez donc écrire dans un certain état d'harmonie avec vous-même. L'inspiration ne vient-elle pas aussi quand on est révolté ?

R.C. - Être révolté, cela ne m'arrive pas, un peu déprimée parfois.

E.H. - Finalement, quand vous écrivez, avez-vous envie de laisser chanter votre âme ou bien essayez-vous de donner un message ?

R.C. - J'écris pour le plaisir mais aussi suivant mes connaissances. J'ai été beaucoup inspirée par les Antiquités gréco-romaines du

musée du Louvre et en particulier par la Victoire de Samothrace.
E.H. - Vous aimez ce qui est enthousiasmant plutôt que les Classiques.

R.C. - J'aime aussi Racine et Phèdre. Il est mon auteur préféré en Tragédie. Pour la poésie, c'est Lamartine, *La Chute d'un ange*, *Les Cèdres du Liban*.

E.H. - Et dans les poètes contemporains?

R.C. - Je les connais partiellement ; j'aime bien Hérédia parce qu'il est moderne. Je vous réciterais bien quelques vers à propos du Liban : "Il est profond, il est superbe / Car il recèle en lui son secret / Que les penseurs, l'archéologue et le savant / Poursuivent dans la grande loi cabalistique / Hantise du cosmos, effroi mystérieux" ... J'ai eu pour ce poème un prix de l'Académie des poètes de Tours. Comme décoration, j'ai eu aussi la médaille de bronze des "Poètes Français". J'ai d'ailleurs publié dans la *Revue des Poètes*.

E.H. - Et aujourd'hui, sur quoi travaillez-vous ?

R.C. - Des sujets religieux et spirituels, saint Jean de La Croix ou Thérèse d'Avila. J'écoute beaucoup de musique aussi, César Frankl, en particulier. Il a été organiste à sainte Clotilde. J'allais aussi l'entendre à Notre-Dame presque tous les dimanches.

E.H. - A part la musique et la poésie, quels sont vos centres d'intérêt ?

R.C. - J'ai été à Rome et Jérusalem. En France, je connais Le Havre, et la Bretagne sur quoi j'ai écrit quelques poèmes. Je connais bien Roscoff. J'y allais quand j'étais jeune ; c'était la période de la plus heureuse de ma vie.



« L'INNOCENCE ÉMERVEILLÉE »

ENTRETIEN AVEC ELSA HENRIQUEZ

PROPOS RECUEILLIS PAR EDOUARD BOUYÉ

L'entretien se déroule dans un appartement de Montparnasse, dont une partie sert aussi d'atelier à Elsa Henriquez. Dans la pièce où nous parlons, des souvenirs : une petite toile représentant un poisson, signée Django Reinhardt ; un homme mélancolique, attablé devant un verre, signé Savitry ; un collage de Jacques Prévert ; une toile d'Helba Huara. Avant d'égrener ses souvenirs, Elsa Henriquez me montre les toiles qu'elle peint en ce moment : une chasse à la baleine qui attend encore l'équipage de ses canots ; une famille de toréadors sous un rideau dont il manque les plis ; une carriole tirée par un petit cheval à la Chagall dans un paysage aux douces teintes de pastel.

L'Émoi de l'Histoire - Quels sont vos premiers souvenirs d'enfance en Argentine, avant de venir en France ?

Elsa Henriquez - Je suis née en Argentine. Ma mère, Helba Huara, était une danseuse très réputée ; sa carrière l'obligeait à me confier à sa mère, qui était une femme très simple. Dans le petit village où nous habitions, je récitais le rosaire auprès d'elle. Je me souviens également de l'école de religieuses : nous étions en robe bleue marine, avec un chapeau de paille.

E. H. - Le répertoire de votre mère ?

Elsa H. - Ma mère a commencé par être danseuse de flamenco, de malambo, une danse régionale argentine. Au Pérou, elle interprétait des danses folkloriques : les Indiens venaient avec une chaise sur le dos pour la voir ! Mais elle dansait aussi sur Bach, ou sur Satie. Ses tournées l'amenaient au Brésil, en Patagonie, à New York.

C'était une aventurière, une artiste extraordinaire qui créait des danses et cousait elle-même ses robes de velours et de perles.

E.H. - Quand êtes-vous venues en France ?

Elsa H. - Dans les années 30 ; j'avais 14 ans. Nous sommes arrivées avec mon beau-père, le journaliste Gonzalo More, fils d'un Anglais et d'une Indienne. Nous habitons Montmartre. Ma mère plaçait la danse avant tout. Elle a travaillé à Gaveau, à la Gaîté-Montparnasse, à Récamier, à l'Alliance française, à Pleyel. Elle me faisait appeler « sa nièce » ; et, pour les papiers, j'étais la fille de mon beau-père ! Puis nous sommes allés habiter à Montpamasse. Malheureusement ma mère a été vite malade, et le cancer lui a fait perdre son enthousiasme.

E. H. - Quand Savitry entre-t-il dans votre vie ?

Elsa H. - Savitry devait filmer ma mère pour les Actualités cinématographiques ; en venant, il est tombé sous le charme... le mien ! Il était très sentimental, un peu paternel, il avait quatorze ans de plus que moi. Le milieu familial étant un peu oppressant, à vivre auprès de ma mère, il m'a emmenée vivre chez lui, comme une fiancée ; très correct envers moi, il m'avait donné une chambre à part. C'était rue Jean-Dolent, non loin de la prison de la Santé. J'ai gardé des photos de l'époque : Savitry avait photographié une exécution capitale, ou bien la tentative d'évasion d'un prisonnier.

E. H. - Et vous commencez à peindre.

Elsa H. - Oui, dès l'arrivée en France. Je faisais des choses fraîches, de petit format, d'après nature. On m'a parfois dit que cela ressemblait à Chagall, que je n'avais jamais vu.

E. H. - Qui voyiez-vous à Paris ?

Elsa H. - J'ai fait la connaissance de Prévert en 1936, dans le « Groupe d'octobre ». Ces Surréalistes se réunissaient dans un atelier que leur avait donné Picasso. Je me rapelle Jean-Louis Barrault et Manuel de Castro, qui jouaient dans *les Tableaux de merveilles*. Le « Groupe d'octobre » jouait aussi dans les usines, à l'invitation des communistes. Pablo Neruda venait manger des spaghetti chez nous. Django Reinhardt m'avait appris la guitare ; j'en avais trois.

Il y avait aussi des étudiants péruviens qui jouaient merveilleusement de la guitare. Sans oublier le grand poète péruvien César Vallejo, Jacques Prévert, Alejo, Carpentier, le photographe Brassai, Paul Grimault, Désiré Lieven.

E. H. - Et puis la guerre est arrivée...

Elsa H. - A la déclaration de guerre, nous sommes partis pour Hyères en voiture, avec la mère de Django Reinhardt, Negros ; elle habitait avec nous et on la surnommait ainsi à cause de ses cheveux de jais. Je n'étais pas encore mariée. Savitry part au front. Ma mère vient à Hyères, me propose de gagner New York avec elle ; je refuse ; Savitry l'apprend, et me promet que, s'il lui arrive quelque chose pendant la guerre, sa mère ne m'abandonnera pas. Je me souviens des bombardements : je courais aux abris avec ma petite valise. Puis Savitry revient du front, et nous nous marions. De nouveau les bombardements : c'est enceinte que je me réfugiais dans la station de métro Raspail. Le chanteur Henri Salvador venait se mettre à l'abri dans notre immeuble ; une fois nous étions couchés dans le couloir, pour éviter les éclats et les balles traversant les fenêtres. Mon fils a même eu une balle dans son berceau, heureusement sans conséquence. Savitry avait moins de travail : les places avaient été prises par d'autres. Enfin arrive la Libération. Boulevard Edgar Quinet, le cortège et les camions se succédaient, et nous agitions des drapeaux. Mon grand plaisir a été de pouvoir boire aux terrasses des cafés un crème avec des croissants.

E. H. - Puis la vie a repris ?

Elsa H. - Nous avons transformé un appartement en atelier boulevard Edgar-Quinet. Les toiles camouflaient les glaces des cheminées. Negros faisait cuire des harengs dans le poêle à charbon. Savitry faisait de la cuisine tahitienne tous les vendredis pour les artistes fauchés du quartier ; il faisait des photos pour *Vogue*, *Match*, et pour des journaux américains. Egaleme nt photographe de plateau, il travaillait avec Carné, Prévert, Grémillon (pour *Lumière d'été*, par exemple). Venaient aussi l'alchimiste, et Prinner, sculpteur et peintre de très petite taille. Vous le voyez ici, peint par

Savitry ; c'est un personnage tout en triangles : les mains, le nez, la tête. Mon fils jouait aux échecs avec lui.

E. H. - Comment évoluait votre peinture, parmi ces artistes ?

Elsa H. - Pour ma première exposition personnelle, en 1943, au Groupe d'Art Moderne, Prévert avait écrit la préface, avec un poème dédicacé, intitulé « Pour faire le portrait d'un oiseau » (cf *infra*). Il avait aussi fait des poèmes pour Savitry et pour ma mère. Prévert a ensuite accompagné toute mon oeuvre, il représente beaucoup pour moi. Généreux, il encourageait ceux qui avaient envie de créer, de faire des choses ; sur sa demande, j'ai illustré ses *Contes pour enfants pas sages*¹, *Guignol*², le *Dromadaire mécontent*³. Cala a été réédité par la suite chez Gallimard. Doisneau aussi aimait mes oiseaux. Et puis il y a eu, bien sûr, « la Fontaine des quatre saisons ». Lieu merveilleux, où les Frères Jacques se sont lancés. Je me souviens des merveilleuses marionnettes de La Faye, de Boris Vian, de Greco et de tant d'artistes du monde du spectacle devenus célèbres. J'y ai décoré des masques pour un dîner de têtes de Prévert⁴, ou peint une lanterne magique⁵.

E. H. - Quels ont été les autres rendez-vous de votre carrière de peintre ?

Elsa H. - J'avais réalisé le décor du cimetière d'animaux pour *Jeux interdits*, le film de René Clément⁶. Par la suite, j'ai eu d'autres expositions, individuelles⁷ et de groupe⁸. Mais à présent j'ai beaucoup de mal à peindre, à cause d'un bras endolori, par suite d'un

¹ 1947, aux Editions du Pré aux clercs.

² 1952, aux Editions de la Guilde du Livre, Lausanne (Suisse).

³ 1982, aux Editions Gallimard (Enfantimages).

⁴ 1951.

⁵ 1954.

⁶ 1952.

⁷ Par exemple en 1952 chez Monique de Groote, en 1955 à la Galerie de la Beaume, en 1959 à la Galerie Saint-Georges (Lyon), en 1966 à la Guilde du Livre (Lausanne), etc.

⁸ Par exemple en 1952 à la Biennale de Bolzano, en 1959 au Comité France-Amérique (Paris), en 1960 au Musée d'art moderne de Tel-Aviv, en 1963 à Mont-de-Marsan (La Tauromachie), etc

accident de voiture, et des soucis qui me tracassent beaucoup.

E. H. - Vos meilleurs souvenirs ?

Elsa H. - Ma première exposition, à Monaco. Beaucoup d'artistes de cinéma étaient venus ; c'était en présence d'Antoinette de Monaco.

Ma vie avec Savitry ; c'était un très grand artiste, généreux, délicat ; il est mort depuis plus de vingt-cinq ans. Nous avons dû vendre des tableaux, car il était malade. Après avoir un moment sous-loué boulevard Edgar Quinet, je me suis installée ici avec mon fils.

Dans les bons souvenirs, il y a aussi « la Fontaine des quatre saisons » ; la musique m'y donnait les larmes aux yeux, même quand j'étais jeune. Aussi bien, d'ailleurs, lorsque j'écoute la Callas, Jessy Norman ou Edith Piaf.

Et puis il y a Nicole Lignac, une grande dame de coeur, que je n'oublierai jamais.

E. H. - Comment qualifiez-vous votre peinture ?

Elsa H. - Je suis un peu naïve, mais au sens où je me fais berner, j'ai toujours peint ce que je ressentais, ce que je voyais, comme une vraie autodidacte que je suis.

Paris, le 6 février 1995.



En complément de cet entretien, nous publions le poème de Jacques Prévert écrit pour l'exposition d'Elsa Henriquez à Monaco en 1943.⁹

POUR FAIRE LE PORTRAIT D'UN OISEAU

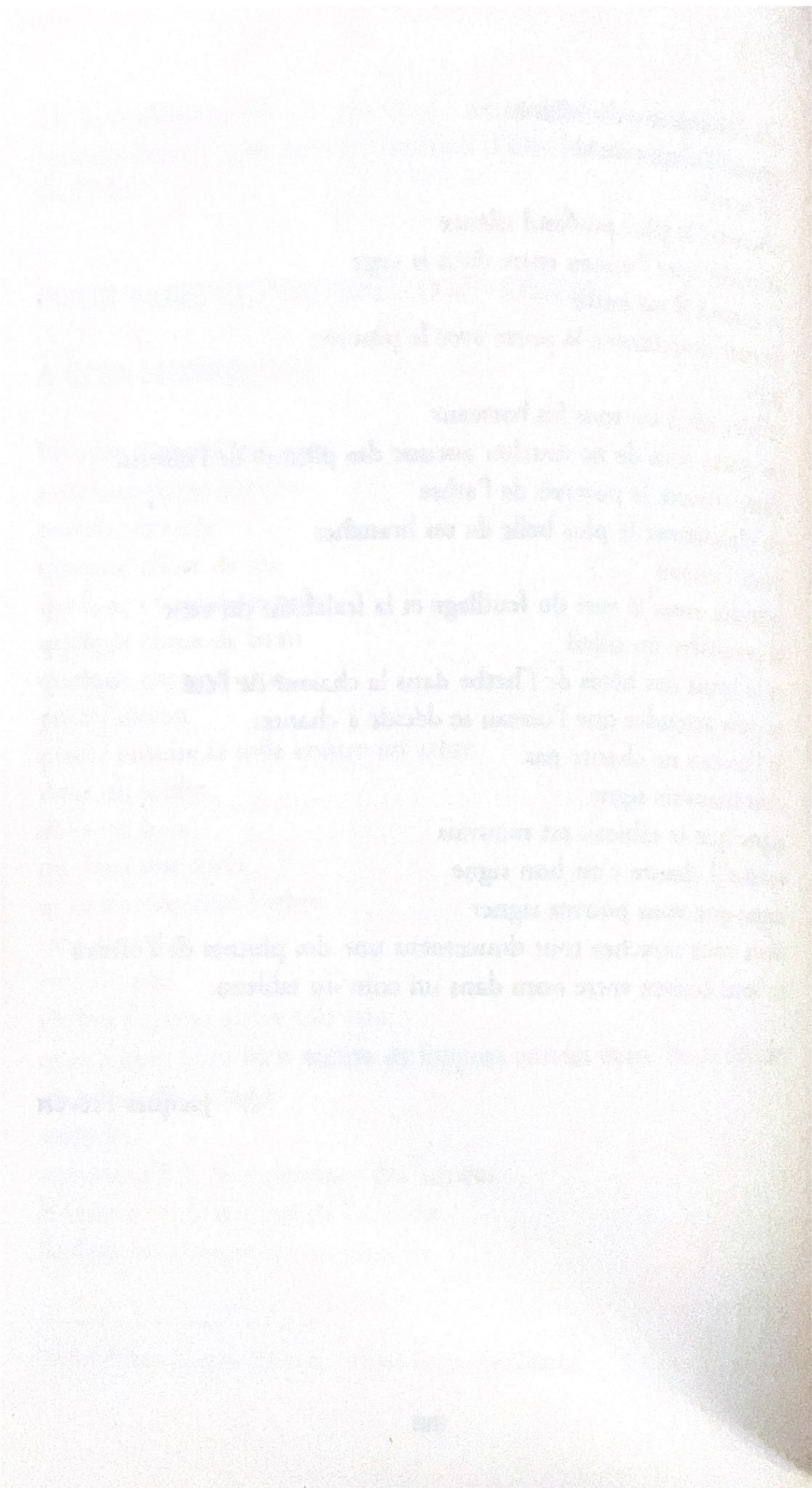
A ELSA HENRIQUEZ

Peindre d'abord une cage
avec une porte ouverte
peindre ensuite
quelque chose de joli
quelque chose de simple
quelque chose de beau
quelque chose d'utile...
pour l'oiseau
placer ensuite la toile contre un arbre
dans un jardin
dans un bois
ou dans une forêt,
se cacher derrière l'arbre
sans rien dire
sans bouger.
Parfois l'oiseau arrive très vite
mais il peut aussi bien mettre de longues années avant de se décider
ne pas se décourager
attendre
attendre s'il le faut pendant des années
la vitesse ou la lenteur de l'arrivée
de l'oiseau n'ayant aucun rapport

⁹ Publié dans Jacques Prévert, *Paroles*. Paris : Gallimard.

avec la réussite du tableau
quand l'oiseau arrive
s'il arrive
observer le plus profond silence
attendre que l'oiseau entre dans la cage
et quand il est entré
fermer doucement la porte avec le pinceau
puis
effacer un à un tous les barreaux
en ayant soin de ne toucher aucune des plumes de l'oiseau.
Faire ensuite le portrait de l'arbre
en choisissant la plus belle de ses branches
pour l'oiseau
peindre aussi le vert du feuillage et la fraîcheur du vent
la poussière du soleil
et le bruit des bêtes de l'herbe dans la chaleur de l'été
et puis attendre que l'oiseau se décide à chanter.
Si l'oiseau ne chante pas
c'est mauvais signe
signe que le tableau est mauvais
mais s'il chante c'est bon signe
signe que vous pouvez signer
alors vous arrachez tout doucement une des plumes de l'oiseau
et vous écrivez votre nom dans un coin du tableau.

Jacques Prévert



UN SIÈCLE EN MUSIQUE

ENTRETIEN AVEC ROBERT SOËTENS

PROPOS RECUEILLIS PAR BÉRENGÈRE DE CASABIANCA
Élève de l'École du Louvre, membre de l'Association Fra Angelico

Du 10^{ème} étage de cette tour, nous avons sous les yeux, ce soir de février, tout le XX^{ème} arrondissement : le jardin zoologique, le parc de Vincennes, la petite voie de chemin de fer qui relie les grandes gares parisiennes l'une à l'autre. Nous sommes les hôtes du violoniste Robert Soëtens ; près de son piano couvert de partitions, nous allons évoquer quelques souvenirs. Un siècle de musique¹, cela prendrait beaucoup de temps ; et puis cela a déjà été fait : deux gros volumes, réalisés avec l'aide de Jacqueline Morand-Deville², rapportent l'essentiel de cette vie si pleine. Ce soir, il s'agit plutôt de revenir sur des points particuliers, qui mettent en lumière l'évolution musicale de ce siècle, sans oublier les jugements, à coup sûr éclairants, d'un homme qui a tant voyagé dans notre siècle et dans notre monde, sur la musique contemporaine.

Robert Soëtens - Contemporaine : le mot est bien vaste, car, contemporain, pour moi, c'était 1910, - Debussy, Fauré, Ravel, Stravinsky - et 1920 - Milhaud, Honegger, P.-O. Ferroud, les jeunes de mon âge. Je ne cite que quelques noms, alors qu'il y en aurait beaucoup d'autres à mentionner - Hindemith en Alle-

¹ Robert Soëtens est né en 1897.

² *Autour du monde en 80 années. Commentaires autobiographiques du violoniste Robert Soëtens ; dialogues de Jacqueline Morand-Deville.* 1988, 2 volumes dactylographiés ; photographies, reproduction et éditions de lettres. Abrégé en *Mémoires* dans le texte de l'entretien.

magne, Britten à Londres, Falla en Espagne, qui eurent leurs renommées et leurs influences, tandis que Paris accueillait tous ceux qui vinrent de leurs pays travailler avec nos Maîtres, Vincent d'Indy, Albert Roussel, constituant, comme pour la peinture, ce que l'on appelait l'Ecole de Paris. Et Nadia Boulanger, qui, ayant enseigné aux Etats-Unis, attirait tous les américains du Nord, au point qu'il s'en trouva un, facétieux, qui se présentait : « le seul compositeur qui ne soit pas élève de Nadia Boulanger .»

Après l'expérience dodécaphonique de Schönberg, la musique aléatoire et bien avant celle de Aloÿs Haba avec les quarts de tons, et près de nous, Messiaen avec son langage très personnel et celui des oiseaux, il n'y a plus le grand mouvement d'évolution que j'ai connu dans ma jeunesse ; on attendait les nouvelles oeuvres qui arrivaient parce qu'il y avait toujours une progression de technique, d'écriture ou d'inspiration dans les décennies précédentes. Il y a, bien sûr, progressant au-delà de notre système d'écriture, Pierre Boulez ; mais là, nous entrons dans un autre monde.

L'Emoi de l'Histoire - Vous citez, dans vos Mémoires, ce que Pierre Boulez, du temps où il mettait l'Amérique sens dessus-dessous en introduisant ses idées sur la recherche des sons, vous a un jour dit, à propos de l'histoire du violon et de la lutherie ; il parlait « d'un système à bout de souffle ».

Robert Soëtens - Cela, il l'a écrit³. Il y a près de trente ans, aux Etats-Unis, répondant à ma question « que devient le violon ? », il m'a répondu : « le violon est un instrument du passé ». La boutade est réelle. Si notre système d'écriture musicale, dont l'origine remonte aux chants grégoriens, est à bout de souffle, il est évident que le violon l'est aussi, car l'instrument auquel Amati donna sa perfection de sonorité et d'esthétique au XVIème siècle est toujours le même, avec Stradivarius comme avec René Quenoil, l'un de nos meilleurs

³ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*. Paris : Le Seuil.

luthiers d'aujourd'hui. Il inspira toute la musique, et son évolution, depuis quatre siècles. Qui écrit encore des sonates, trios, quatuors, symphonies ?

E. H. - Et pourtant il y a encore des compositeurs traditionnels. Un budget considérable est consacré en France à la musique. Alors ?

R. S. - Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de continuité. Il n'y a plus d'évolution dans notre système, c'est différent. Il faut de l'évolution dans la continuité. Depuis le grégorien, la musique évolue sans arrêt dans la continuité. Mais, depuis la guerre, on continue sur les acquis précédents. Boulez a raison de dire que la production est arrivée à bout de souffle ; c'est pourquoi il cherche un autre système, et d'autres instruments en rapport avec un nouveau système d'inspiration et d'écriture.

E. H. - Que pensez-vous de ce nouveau système ?

R. S. - Pour le moment ce sont des recherches de sons, assemblages qui semblent incohérents, disharmonieux, plus proches de bruits que de musique, souvent atroces pour l'écoute, dont je ne perçois pas l'agrément, ni l'utilité, et qui se ressemblent sur l'ensemble du globe, sans aucun caractère d'origine. Mais il y a des auditeurs qui aiment cela, des compositeurs s'y lancent qui espèrent s'échapper de la tradition. Car il est évident que la Terre tourne, l'Univers bouge, dans l'évolution irréversible, et un renouvellement éternel.

E. H. - Une impression ressort à la lecture de vos Mémoires : la musique de l'entre-deux guerres était très intégrée aux manifestations de la mondanité, c'est-à-dire qu'il y avait partout de la musique, des petits orchestres de chambre chez les uns et chez les autres. Voilà qui semble disparu.

R. S. - Cela n'a plus été dans l'ordre de la société... parce que celle-ci s'est plutôt déséquilibrée. Entre les deux guerres, il y avait encore un prolongement du début du siècle, beaucoup de salons musicaux, dont le plus recherché était celui de Madame Singer, princesse Edmond de Polignac. Comme, avant 14, l'avait été celui de la comtesse Greffulhe (l'une des inspiratrices de Proust pour mada-

me de Guermites) que Fauré aimait fréquenter, et celui de Geneviève Strauss, fille d'Halévy, épouse de Georges Bizet que Proust adora et célébra par une centaine de lettres d'amour. En remontant dans le XIXème siècle, on trouve celui de Pauline Viardot, soeur de la Malibran et, non moins recherché, celui de la comtesse d'Agoult. Ce furent des lieux historiques où se faisaient la politique, la célébrité des artistes, les salons d'UNE société qui n'existe plus. Elle existe en fragments, mais il n'y a plus cette séparation de la société qui existait avant 1914.

E. H. - La musique est partout, depuis le transistor, les cassettes et les disques compacts.

R. S. - Justement l'art se démocratise et se répand partout. Les conservatoires, les opéras, les orchestres ont gagné en nombre et en qualité dans toute la France depuis trente ans, grâce à Marcel Landowski qui était Directeur de la Musique. Mais cette démocratisation est davantage liée à l'évolution sociale qu'à l'évolution musicale. D'ailleurs la disparition des salons et l'essoufflement de l'inspiration ne sont pas rattachés.

E. H. - Vous avez joué dans quantité de pays, sur tous les continents...

R. S. - Sauf en Océanie !

E. H. - ... N'avez-vous jamais eu la tentation de composer ?

R. S. - Pas du tout ! Il y a trop de belles choses pour ambitionner de faire de la musique soi-même. Ou alors il faut avoir une vocation. J'ai eu celle de l'interprète.

E. H. - A un moment, dans vos Mémoires, vous dites que deux violons sont scientifiquement et techniquement conçus de la même façon, mais rendent des sons infiniment différents. Et finalement la même partition peut être rendue avec une foule de sensibilités différentes. En tant qu'instrumentiste, vous pouvez créer en transmettant votre sensibilité à travers la musique. Il y a alors une création qui est vôtre.

R. S. - Oui, une recréation. L'interprète doué peut recréer une oeuvre, voire donner des impressions différentes de celles que l'auteur a pensées, et qui sont peut-être aussi valables.

E. H. - Y a-t-il des oeuvres que vous avez l'impression d'avoir plus recréées que d'autres ?

R. S. - Il y en a auxquelles j'étais très attaché, par exemple la 2ème sonate de Darius Milhaud, dédiée à André Gide et inspirée des Nourritures terrestres ; la 2ème sonate d'Albert Roussel, un chef-d'oeuvre, que j'ai beaucoup promené aussi ; des oeuvres trop rarement jouées, comme la 2ème sonate de Gabriel Fauré, d'un style plus contrapuntique, plus hermétique, moins séduisant que le Fauré d'avant. J'ai aussi créé et beaucoup aimé le concerto que Prokofiev écrivit pour moi.⁴

E. H. - C'est tout de même un signe que ce mot de « création ».

R. S. - C'est un peu un jeu de mots, si vous voulez... Le mot « créer » signifie quelque chose de neuf, de nouveau que l'on présente. Mais il faut aussi respecter le style de l'auteur. On ne peut se permettre un certain débordement d'expression personnelle.

E. H. - Les compositeurs ont-ils apprécié votre apport en interprétant leurs oeuvres ?

R. S. - En général, oui. Albert Roussel l'a même écrit dans une lettre qu'il m'a adressée à propos de sa 2ème sonate. Il m'avait demandé de la jouer à un festival de ses oeuvres pour son soixantième anniversaire. Il a mentionné que j'avais été un interprète pleinement satisfaisant.

E. H. - Lorsque vous jouez, pensez-vous aux notes qui sont devant vous ?

R. S. - Non. Il vaut mieux ne plus y penser. Il faut se concentrer sur l'expression, dépasser le côté technique. Mais beaucoup d'interprètes ne s'occupent que de la virtuosité pure, et veulent réussir leur performance d'un point de vue sportif. Certains ont des dons techniques ; d'autres des dons émotifs. La culture est différente, la vie, personnelle.

E. H. - La culture, justement, entre-t-elle dans l'expressivité ?

R. S. - Enormément ! Il est indispensable qu'un musicien connais-

⁴ Cf. *infra* l'extrait publié, concernant cette création mondiale.

se la peinture, la littérature, la poésie, et surtout la vie intime de l'auteur. Ou bien il peut y avoir des génies qui savent tout sans apprendre, ce qui fut le cas du miracle Yehudi Menuhin à 12 ans et de Mozart.

E. H. - En jouant, composez-vous un paysage intérieur ?

R. S. - Pas nécessairement. La beauté de la musique peut se suffire à elle-même. Au second plan survient un état émotif qui donne plus ou moins une image, plutôt un état d'âme.

E. H. - Comment avez-vous acquis votre culture ? En parallèle de votre formation de violoniste ? Au contact de qui ?

R. S. - Enfant, j'ai surtout été branché sur le côté instrumental et musical. Mes parents étaient des professionnels hautement qualifiés dans les conservatoires de Belgique. Ils m'ont donné le privilège de naître dans un milieu essentiellement musical. Je n'avais aucun mérite à ne pas chercher autre chose. Je ne l'ai d'ailleurs pas voulu, j'ai subi l'ambiance dans laquelle je suis né. C'est ce que j'ai reçu dans ma première enfance. Cela s'est prolongé ici, à Paris, au Conservatoire, dans mon adolescence. J'étais dans la même classe que Darius Milhaud, excellent violoniste, qui m'a beaucoup influencé dès cette époque (avant la guerre de 14). Il était un peu plus âgé que moi, et m'a orienté dans le sens de ses recherches modernistes.

E. H. - Lisez-vous les auteurs de l'époque : Gide, Claudel, Larbaud, ou Proust ?

R. S. - Plus tard, oui ; mais pas à cette époque ; j'étais trop jeune. Je suis entré au Conservatoire à 13 ans. Milhaud en avait 18, était bachelier et possédait une culture beaucoup plus formée que la mienne... une culture générale. J'ai quand même bénéficié de l'exemple qu'il m'a donné. Il m'a influencé surtout musicalement. C'est plus tard que j'ai reçu ma formation littéraire, poétique et artistique.

E. H. - La guerre de 14 a-t-elle été un trou musical ?

R. S. - Bien sûr. Au lendemain de mon 1er Prix de violon au

Conservatoire (1915), j'étais engagé volontairement, à Vincennes, au fort où se trouvait la base d'artillerie nouvelle (le 155 long, calibre de ce nouveau canon). J'ai assisté et participé, comme soldat, à la transformation de la traction animale en traction motorisée pour toute l'armée. Trois années sans violon.

E. H. - Au retour de la guerre, il a fallu vous remettre au travail. Cela a dû être très difficile ?

R. S. - Ma vocation n'était pas perturbée. Je me suis remis au travail, et je suis bien vite devenu un professionnel très actif.

E. H. - Dans ces années-là, vous donnez des concerts en France, puis, cinq ans plus tard, dans l'Europe entière.

R. S. - Oui. Mon prix de Conservatoire avait laissé quelques souvenirs dans les milieux musicaux. Vers 1919-20, j'ai tout de suite eu des manifestations intéressantes. J'ai été braqué sur le violon. Je regrette maintenant que ce n'ait pas été l'orchestre. Le violon n'a pas beaucoup d'ampleur de répertoire ; il dépend du partenaire de musique de chambre, du piano ou de l'orchestre. Un chef d'orchestre est seul responsable à bord.

E. H. - Pouvez-vous nous parler de la Laponie, où vous avez donné des cours il y a deux ans ?

R. S. - Pas en Laponie, mais plus à l'ouest, dans les Lofoten, au Nordland, un archipel de centaines d'îles. Dans l'une d'elles, toute petite, Melbu, a lieu chaque été, sous le soleil de minuit, une sorte de festival, de rencontres mondiales, scientifiques et artistiques. J'y fus invité pour un cours d'interprétation. J'ai beaucoup connu la Norvège, ayant été, à partir de 1925 le Konzertmeister de la Philharmonie d'Oslo pendant deux années. J'y suis retourné souvent pour des tournées de concerts.

E. H. - Avez-vous souvent eu l'impression de devoir quitter quelque chose parce que votre vocation était d'être de partout et de nulle part ? Quelles sont finalement vos racines ?

R. S. - Mes racines sont : la musique, la culture française. Je suis né en France, de parents belges. Ma mère était wallonne. J'ai une

forte racine flamande par mon père. Je penserais aussi à mes racines espagnoles : quand les Flandres étaient espagnoles. Car j'adore l'Espagne, sa noblesse, et, bien sûr, le Flamenco, qui en est le rythme. J'aime aussi le Tzigane.

E. H. - Vous dites de Liszt qu'il était à la fois « franciscain » et « tzigane ».

R. S. - Franciscain, il le devint en fait, l'étant déjà spirituellement par d'importantes oeuvres musicales qu'il composa lors de sa situation à Weimar. Tzigane, il l'est par ses rhapsodies inspirées du jeu très particulier et traditionnel des tziganes, qui ont une lointaine origine asiatique, de même que les hongrois, ce qui pourrait expliquer qu'ils s'adaptèrent si bien en Hongrie, au point que leur jeu musical est considéré comme musique populaire hongroise. Au contraire, Bartok, dans ses recherches de thèmes musicaux populaires dans les Balkans, si riches en quantité et qualité, reprocha aux tziganes de s'en emparer et de les manipuler à leur manière. Mais lui aussi fit du Bartok à la manière tzigane, notamment la 1ère sonate pour violon, une grande et magnifique oeuvre que j'ai eu l'honneur et la joie de jouer avec lui à Budapest...

E. H. - Travaillez-vous le violon pendant la journée ?

R. S. - Non, plus maintenant. Ma dernière apparition en public et travail personnel auront été pour « Fra Angelico », il y a quelques mois.

E. H. - Nous allons maintenant faire une galerie de portraits, vous demander d'évoquer pour nous les musiciens dont vous parlez.

R. S. - Je couvre un siècle entier, ce qui m'a donné le temps de me cultiver sur beaucoup de choses. Après la guerre j'avais retrouvé Darius Milhaud au « Boeuf sur le Toit », ce petit bistrot près de la rue Saint-Honoré, où se réunissaient de jeunes compositeurs autour de Jean Cocteau, qui en était l'animateur. Il y avait aussi Honegger, un grand musicien de formation classique, et Germaine Tailleferre, Poulenc, qui avaient beaucoup de talent.

Plus tard, j'ai rencontré Ravel dans la vie quotidienne. Nos relations étaient très amicales. Un jour, on m'a demandé de participer

à un programme avec lui au piano ; je voulais jouer sa rhapsodie *Tzigane*. « Mais je ne peux pas jouer la partie de piano », me dit-il. Alors, lui dis-je, « je vais jouer d'abord votre adorable *Berceuse*, sur les lettres de Gabriel Fauré (selon l'écriture anglo-saxonne) avec vous au piano. Un tourneur de pages, qui sera pianiste, vous tournera l'unique page de la *Berceuse* ; ensuite, vous changerez de place avec lui pour qu'il m'accompagne *Tzigane*, et c'est vous qui tournerez les pages. Cela lui a beaucoup plu, et l'a beaucoup amusé. J'ai aussi joué avec Bartok, qui lui était un très bon pianiste, tout au moins pour ses oeuvres.

E. H. - Comment avez-vous fait, dans ces années 20, pour ne pas avoir une existence trop décousue ?

R. S. - C'est dans cette existence décousue que se construisait ma vocation d'interprète. C'est pour cela que j'ai lâché des situations fixes qui auraient pu être définitives, comme à Cannes avec le grand orchestre du Casino que dirigeait André Messager, ou à Oslo, comme je l'ai dit plus haut. Mais j'ai quitté ces postes de sécurité vitale, et j'ai pris des risques en entreprenant des tournées de concerts en Europe. Et cela marchait.

E. H. - A propos de Roussel, souvent évoqué dans vos Mémoires, que pourriez-vous nous dire ?

R. S. - Il fut un grand musicien de l'époque, que tous les jeunes ont admiré, qu'on venait consulter de l'étranger pour sa science et sa probité musicales, et qui a laissé nombre d'oeuvres admirables. Il n'est guère joué car il n'a pas la faveur du grand public. On peut aussi trouver chez Roussel des influences asiatiques car il fut marin avant de se consacrer exclusivement à la musique. Il a trouvé son propre langage ; mais le génie créateur du langage impressionniste musical fut Debussy, le Turner, Whistler, Boudin, ou Monet de la musique !

E. H. - Il est frappant de voir à quel point vous lancez des ponts entre la peinture et la musique.

R. S. - Bien entendu ! On ne peut être musicien sans connaître la

culture, ni sans avoir une connaissance des arts. On dit que la peinture est vibrante, et que la musique a de la couleur. Henri Dutilleux s'est inspiré d'un tableau de Van Gogh pour une oeuvre symphonique. Une sonate de Milhaud est inspirée des *Nourritures terrestres* de Gide.

E. H. - Si l'on continue la galerie de portraits, l'on arrive à Prokofiev. Vous avez été le créateur mondial de deux de ses oeuvres : son Concerto n° 2 pour violon et orchestre, et sa Sonate pour deux violons.

R. S. - Prokofiev a tenu une grande place dans ma vie, musicalement et affectivement. Ce concerto est aujourd'hui l'oeuvre la plus jouée de Prokofiev ; elle est entre les mains de tous les violonistes du monde. L'auteur fut un grand et véritable ami pour moi.

E. H. - Quels rapports avez-vous eus avec Stravinsky ?

*R. S. - Je n'en ai pas eu. Je l'ai seulement rencontré. Il y avait une certaine tension entre Prokofiev et Stravinsky. Stravinsky était extrêmement droitiste (*sic*). Il est parti de Russie quand la Révolution est arrivée. Prokofiev n'a pas fui le communisme, il l'a accepté, demeurant tolérant, au-dessus de la politique, humaniste. Mais on ne peut pas dire que Staline lui en fut reconnaissant !*

E. H. - Et pour vous-même, toutes les déchirures politiques du XXème siècle ont-elles eu une importance sur votre vie d'interprète ?

R. S. - Aucune, pour les mêmes raisons.

E. H. - Quand estimez-vous que votre carrière professionnelle se soit arrêtée ?

R. S. - Il n'y a pas eu de jour précis. Cela s'est fait peu à peu. Il y a une quinzaine d'années à peu près. Depuis je suis allé en Norvège, plusieurs fois en Allemagne, pour des cours.

E. H. - Avez-vous été professeur ?

R. S. - Oui, occasionnellement. Par périodes : au Japon, et aux États-Unis. Je ne suis pas très doué pour cela, mais j'ai aimé parler, expliquer le pourquoi et le comment, les raisons d'être, celles qui sont le résultat de mes expériences et connaissances. Mais tout étant relatif, il appartient à chacun de chercher, de se réaliser, et non d'imiter.

E. H. - *C'est à Paris, au moment de votre « retraite », qu'a commencé votre amitié avec Jankélévitch ?*

R. S. - Je l'ai rencontré à « l'Heure musicale de Montmartre » où il venait régulièrement, ainsi que beaucoup d'autres personnalités. J'allais souvent chez lui. On jouait ensemble. Il consacrait deux heures par jour à la musique, jouait au piano, découvrant des œuvres qu'il aimait, grand admirateur de Fauré, de Ravel, des Slaves ; son Debussy (*le Mystère de l'Instant*) est un livre merveilleux ; on s'y promène avec délice, comme en écoutant les *Ariettes oubliées*. J'ai un souvenir très précis du Centenaire de Tolstoï, au grand amphithéâtre de la Sorbonne. Sur l'estrade : Maurice Schumann, un représentant de l'URSS, le Père Carré et Jankélévitch. Schumann fit un beau discours d'académicien, le soviétique cita des dates, le Père Carré parla de religion, enfin Jankélévitch se leva, sans papier, et parla de l'Oeuvre. Il fut éblouissant. C'est lui qui m'a demandé d'écrire mes *Mémoires*, de parler de cette époque de l'entre-deux guerres qui fut particulièrement créative pour la musique. Il y voyait un intérêt historique de témoignage. Mais je me suis amusé à faire une autobiographie en dialogue, pour les tiroirs de mon bureau.

E. H. - *Comment voyez-vous l'avenir de la civilisation ?*

R. S. - Très angoissant du point de vue humain, du point de vue moral et spirituel. Aujourd'hui je suis branché sur les philosophies qui apportent l'amour. C'est l'amour qui manque.

E. H. - *Ecoutez-vous de la musique ?*

R. S. - Quelquefois des disques d'accordéon, des musettes, du jazz style New Orleans, des chansons d'Yves Montand, la musique de Ravel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn (trop oublié, à mon avis), Debussy, Fauré, Messiaen, Dutilleux... et d'autres, notamment Jean-Sébastien Bach.

Paris, le mardi 1er février 1994.

L'Emoi de l'Histoire a le plaisir de publier, en complément de cet entretien, deux passages des *Mémoires* en dialogues de Robert Soëtens. Nous le remercions, ainsi que Madame Morand-Deville, de nous l'avoir permis ; nous espérons que cela sera le prélude à une publication intégrale de ces deux volumes.

Annexe I : Lettre de Vladimir Jankélévitch à Robert Soëtens

« 19 avril 1983

Mon cher ami,

Nous souhaitons la publication de ces passionnants mémoires, parce que ce serait une source inépuisable d'enrichissement et de renouvellement pour notre connaissance du vingtième siècle musical. Vos mémoires me paraissent bien écrits et parfaitement adaptés à la publication. J'espère que nous n'en serons pas privés. Merci de nous avoir rappelé tous les souvenirs d'une époque qui fut belle et merveilleusement géniale, et dont ceux-là même qui n'y ont pas participé gardent la nostalgie. (C'est mon cas).

Toute notre affectueuse et admirative amitié.

Vl. Jankélévitch.

1, quai aux Fleurs. 75004 Paris. »

Annexe II : Sur Prokofiev. Extrait des *Mémoires* (pp. VI/4-5)

« Robert Soëtens - Il [Serge Prokofiev] était d'un abord volontairement distant, pas communicatif, un peu fruste et bourru, pas engageant du tout aux propos superflus, mais avec, profondément en lui, un très grand coeur qui se reflétait dans ses yeux clairs et souriants quand il était content ; il lui arrivait d'éclater d'un gros rire jovial ; mais aussi, si peu démonstratif et si silencieux, que je me suis souvent demandé : est-il satisfait ou non ? Quand j'enten-

dais ses propos critiques tomber, plutôt drus, sur la tête d'un chef d'orchestre ou d'un pianiste [Note de bas de page : « Jamais aussi grossiers et violents, cependant, que ceux de Toscanini ! »],... le fait de ne rien entendre était plutôt signe de son acquiescement ! »

Jacqueline Morand-Deville - On peut donc considérer comme très démonstratif qu'il vous ait offert de lui-même, d'un élan spontané, d'écrire « quelque chose pour vous ».

R. S. - Nous avons sympathisé spontanément. J'avais bien compris son caractère et je m'y étais adapté ; j'admirais le compositeur, le pianiste et l'Ecole russe ; familiarisé avec toute la musique contemporaine, en ayant joué beaucoup, je saisis très vite les caractéristiques de sa *Sonate pour deux violons*, le style Prokofiev,... enfin, si j'admirais Strawinsky (*sic*), je trouvais plus d'humanisme et de sensibilité dans l'oeuvre de Prokofiev, et je le lui dis sincèrement, sans arrière-pensée.

J. M.-D. - Il y avait là beaucoup d'éléments pour nourrir une soudaine et sincère amitié.

R. S. - ... et si l'on y ajoute son estime pour son interprète de la sonate qu'il m'exprima, en peu de mots, mais que je ressentis profonds et sincères, son élan de vouloir « écrire quelque chose pour moi » reflète une pensée très intentionnelle. Et ce ne fut pas une vague promesse !

J. M.-D. - Quelle fut votre réaction ?

R. S. - J'en restais muet, et stupéfait, car j'en mesurais l'importance, venant d'une signature renommée, déjà au sommet mondial des compositeurs. Mais j'avais pensé à une pièce brève. Dans le courant de l'année 1933, chaque fois que j'avais une occasion de le rencontrer, et en dépit de mon scepticisme grandissant dans le temps, je ne manquais pas de lui demander avec bonhomie : « et mon quelque chose, où en est-il ? » « J'y pense », me répondait-il, sérieusement.

J. M-D. - Et enfin, en 1934, ...

R. S. - C'est lui qui vint à moi ; durant l'entracte d'un concert, il me dit qu'il avait beaucoup réfléchi, qu'il aurait voulu écrire une œuvre de forme originale, qu'il avait pensé à une sorte de sonate pour violon et orchestre, mais que finalement ce serait ... son 2ème concerto pour violon ! Cette fois, je n'en croyais pas mes oreilles ! Un concerto, c'est une œuvre de grande forme, en plusieurs parties, de 30 minutes environ ; à quel titre méritais-je cet honneur, cette faveur d'être l'inspirateur et le créateur d'une telle oeuvre ? Par rapport à la petite pièce que j'espérais, c'est un peu comme si vous attendiez l'offre d'un bungalow, et que l'on vous fasse don d'un château ! J'en restais confondu ; et lui, s'en réjouissant et s'en amusant, ajouta : « et comment le voulez-vous ce concerto ? » « Ça », me dis-je en moi-même, « c'est une farce », et je lui répondis sur le même ton : « Mais, ... avec de la 4ème corde et de la chanterelle, ... du grand violon, et que ça chante ! » « C'est exactement comme ça que je pensais le faire », ajouta-t-il (...).

J. M-D. - Le 2ème concerto pour violon n'était donc pas un canular ! Il allait prendre forme à Paris, au début de janvier 1935. Non seulement il était écrit à votre intention, mais de surcroît, sur mesures ! »



ASSOCIATION HISTORIQUE DES ÉLÈVES DU LYCÉE HENRI-IV

BULLETIN D'ADHÉSION

| | |
|--------------------|-------|
| Etudiant | 70 F |
| Membre actif | 110 F |
| Membre bienfaiteur | 220 F |

L'Association publie un bulletin *L'Emoi de l'Histoire* réservé à ses adhérents.
Tarif de l'abonnement :

| | |
|--------------------|------|
| Etudiant | 10 F |
| Membre actif | 15 F |
| Membre bienfaiteur | 30 F |

Coupon à renvoyer au siège de l'Association, 2/3 rue Clovis - 75005 Paris

Nom : Prénom :

Adresse complète :

Code postal : Ville :

Date :

Signature :

Nous sommes heureux de donner l'occasion aux anciens élèves d'Henri-IV,
avec qui nous avons à plusieurs reprises collaboré,
de continuer à se faire connaître.

**ASSOCIATION AMICALE
DES ANCIENS ÉLÈVES DU LYCÉE HENRI-IV**
23, rue Clovis - 75231 PARIS CEDEX 05

Courrier à adresser à :

Yves SERRUYS, 102, rue du Bac - 75007 PARIS

Sous les auspices de FRA ANGELICO

Un récital de piano
consacré à Beethoven
- dont la Sonate dite «Clair de Lune» et l'op. 111 -
sera donné par la pianiste

Minka ROUSTCHEVA

le mercredi 10 mai 1995 à 20 heures
dans la Salle de la Mission italienne
23, rue Jean-Goujon - Paris VIIIème

Prix des places : 120 F.
Etudiants : 70 F.

Renseignements et réservations au 47 23 84 43

ASSOCIATION AMICALE
DES ANCIENS ÉLÈVES DU LYCÉE LEMAITRE
21 rue de la République - 13001 Marseille
Téléphone : 04 91 27 12 34
105, rue de la République - 13001 Marseille

pour les amis de FRA ANGELO

le mardi de la semaine

composée à Marseille

donnée sous le patronage de la ville de Marseille et de la Région

avec le concours de la presse

Maria ROUSTICHA

le mardi de la semaine

composée à Marseille

donnée sous le patronage de la ville de Marseille et de la Région

le mardi de la semaine

composée à Marseille

Achévé d'imprimer en avril 1995
sur les presses de *Commode* à Marseille

"Dois-je attendre d'avoir 50 ans
pour que les banquiers m'écoutent ?"



CREDIT LYONNAIS
LE POUVOIR DE DIRE OUI

"Non."



COMMODE

Edition et impression de livres et revues
Edition de livres d'art à tirage limité

La passion de notre équipe pour les livres nous a conduit à préférer
la fabrication des ouvrages de poésie, littérature, histoire, etc...
plutôt que l'imprimerie traditionnelle
de plaquettes ou brochures publicitaires.

Commode prend en charge la saisie, la mise en page,
la correction orthographique et grammaticale
l'impression, le façonnage et l'expédition.

En conséquence notre particularisme nous place
parmi les imprimeurs les moins chers de France.

Et bientôt Commode sera présent sur le réseau Internet
et mettra à disposition ses ouvrages en consultation.



29, rue Neuve Sainte Catherine 13007 Marseille
Téléphone : 91.54.04.18 • Télécopie : 91.78.28.14 • Email : @pd13.calvacom.fr