

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 9 (1937)

Artikel: Le théâtre en Suisse romande
Autor: Bridel, Gaston
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986540>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le théâtre en Suisse romande

Il est assez difficile de donner du théâtre en Suisse romande une vue d'ensemble. Aucune de nos villes ne constitue la capitale intellectuelle et artistique de la région et, si le goût du théâtre est développé dans les cinq cantons qui parlent le français, seules les villes de Genève et de Lausanne entretiennent des troupes de comédie régulières. Partout ailleurs le public n'est renseigné que par des tournées étrangères ou par les spectacles plus ou moins fréquents, plus ou moins intéressants qu'y donnent des sociétés d'amateurs. Celles-ci jouent un rôle très important dans la vie dramatique de notre pays et il sera nécessaire de leur consacrer un chapitre spécial, mais elles se composent uniquement de gens qui ne font pas du théâtre leur métier et fréquemment même elles sont dirigées par des dilettantes.

Dans les deux capitales de Vaud et de Genève, la vie théâtrale est intense d'octobre à avril: à Lausanne, sur le Théâtre municipal, agrandi et modernisé avec beaucoup de goût et de compétence en 1934; à Genève, au Théâtre de la Comédie et au Casino. Le répertoire du Casino de Genève (direction Fradel) est essentiellement composé de vaudevilles ou comédies légères en provenance directe de Paris. Il ne s'occupe pas de la production littéraire en général, ni, à plus forte raison, de celle de nos auteurs. Chaque année, cependant, on y donne une revue locale, très soigneusement montée et généralement spirituelle.

Le Théâtre de la Comédie, dirigé depuis de longues années par M. Fournier a été notre première scène de Suisse romande. On y fait encore d'excellent travail et le nombre des ouvrages suisses qu'il a créés est considérable. A Lausanne, la direction de M. Béranger a donné une impulsion nouvelle à une scène qui avait eu ses années de gloire et, depuis 8 à 9 ans, ce théâtre fait parler de lui. Il a lui aussi joué quelques œuvres d'auteurs suisses, mais son répertoire est avant tout formé de pièces françaises. Il faut souligner ici que les scènes romandes jouent un très grand nombre de nouveautés. Les pièces qui ont eu quelque succès à Paris sont presque toujours jouées chez nous l'année suivante et parfois dans la même saison. On fait beaucoup moins

de reprises qu'en Suisse allemande. Ce système a de graves inconvénients en ce sens que le public n'est plus tenu en relation constante avec les grands auteurs du passé comme c'était le cas jadis et que les comédiens de province perdent peu à peu l'habitude d'interpréter les classiques. Mais en revanche, les spectateurs sont très au courant de l'actualité et les interprétations comme les mises en scène de nos théâtres municipaux peuvent souvent soutenir la comparaison avec celles de Paris. La production dramatique de France est d'ailleurs fort riche. Depuis dix ans, chaque année nous apporte une dizaine de bonnes pièces, chiffre énorme si l'on considère qu'il sort peut-être cinq romans appréciables et une ou deux œuvres lyriques dignes de ce nom dans le même temps.

Nos troupes sont presque exclusivement composées d'acteurs français ou belges. Il y a peu de Suisses romands qui s'adonnent au théâtre. Citons cependant parmi ceux qui font une brillante carrière les noms du Genevois Michel Simon, aussi connu à la scène qu'à l'écran; Robert Burnier et Paul Dutoit, chanteurs remarquables d'origine vaudoise; Fernand Bercher, Genevois. Chez les chansonniers, le duettiste Gilles («Gilles et Julien») est un enfant de Montreux: Jean Villard. Un metteur en scène connu, présentement chargé d'un poste de direction dans la régie de l'Opéra et de l'Opéra-comique de Paris, est le Vaudois Jean Mercier.

C'est surtout par un travail intense et un soin rare que nos scènes de Suisse romande se distinguent de leurs sœurs de la province française, d'ailleurs de moins en moins nombreuses; de sorte que les Théâtres romands sont en passe de devenir les seuls, hors Paris, où la comédie soit régulièrement donnée. Il y a là un aspect très important du problème et cette sorte d'annexion intellectuelle et artistique — au reste absolument involontaire, car la France ne fait rien pour favoriser cette expansion artistique — n'est pas sans danger. Elle explique en partie la résistance que le public oppose à tout essai de faire connaître, dans le cadre de la saison de comédie, nos auteurs. Presque tous ceux dont il sera question plus loin ont été joués par des compagnies d'amateurs, réunies pour la circonstance, parce que nos directeurs ont fait de fâcheuses expériences toutes les fois qu'il ont monté des représentations d'écrivains suisses. Ils y ont presque complètement renoncé, et c'est grand dommage.

Le Théâtre du Jorat

Le seul théâtre d'art national existant en Suisse romande est celui qui dresse sa large bâtisse de bois couverte de tuiles brunes dans le village de Mézières, un peu au dessus de Lausanne, au milieu des vergers du Jorat. Depuis 1908, époque de sa fondation, le «Théâtre du Jorat» a donné 14 spectacles. il ouvre ses portes dans la règle tous les deux ans et a procédé ainsi jusqu'à la guerre de 1914—1918. Interrompue pendant quatre ans, son activité a repris régulièrement en 1920.

Le rôle que le Théâtre du Jorat joue dans l'art dramatique de la Suisse française est tel qu'un résumé de son histoire s'impose. En 1903, le Canton de Vaud célébra le centième anniversaire de son entrée dans la Confédération. Des fêtes commémoratives se préparèrent dans tout le pays. La population de Mézières, suivant le conseil de son pasteur Emile Béranger, demanda au poète morgien René Morax d'écrire un drame historique, rappelant la noble attitude du pasteur Martin, ministre à Mézières à l'époque de la Révolution vaudoise, condamné pour ses idées subversives et rendu à ses paroissiens à l'heure de l'indépendance. Sur cette frame locale un peu mince, René Morax broda une pièce solide et pittoresque, dans laquelle revécut la vie même des paysans du Jorat sous la domination bernoise. Ce fut LA DIME, titre emprunté au langage fiscal du XVIII. siècle. Ainsi se nommait alors l'impôt du dixième, dû par le paysan à son seigneur sur toutes ses récoltes. René Morax demanda à son frère, le peintre Jean Morax et à son collègue Aloys Hugonnet les décors et les costumes, les uns et les autres entièrement confectionnés sur place. Un musicien lausannois Alexandre Dénéréaz écrivit une partition chorale confiée aux soins des sociétés locales. L'ouvrage fut représenté dans la remise des trams de la ligne Lausanne-Moudon, à Mézières. La Première, à laquelle auteurs et collaborateurs avaient su intéresser le monde officiel et les milieux artistiques, eut lieu par un temps épouvantable (le Jorat est un dur pays de neige et de bise). Son succès n'en fut pas moins vif: le «théâtre à la campagne» que René Morax avait rêvé était né.

Un manifeste du poète parut peu après. Il y expliquait son ambition de faire de Mézières un Bayreuth vaudois et demandait l'appui de tous pour la réalisation de ce projet. Morax n'envisageait rien de moins qu'un bâtiment capable de contenir un

auditoire nombreux. La salle, en gradins prononcés, ne comprendrait que des bancs placés parallèlement à la rampe, de façon que tous les spectateurs eussent une vision semblable et égale de la scène. Celle-ci devait avoir un développement considérable. Non seulement le plateau serait vaste et profond, mais les coulisses mesureraient de chaque côté une largeur équivalant à la moitié du plateau. Ainsi le décor, au lieu d'aller se rétrécissant vers le lointain comme c'est le cas dans tous les théâtres, s'élargirait vers le fond permettant une aération des plantations, une variété et une richesse de celles-ci, telles qu'on n'en connaissait pas encore à cette époque en Europe.

Point de rampe qui sépare le public des acteurs, mais une série de degrés descendant de la scène dans la fosse de l'orchestre capable, de contenir un orchestre complet. Sur les côtés le vaste proscenium se prolonge en deux paliers. La paroi est percée de deux portes qui, avec celles qui donnent issue à l'orchestre, permettent une quantité inouïe de combinaisons. Par ces portes, par les degrés de l'orchestre, le chœur (à qui René Morax restitue sa place, celle qu'il avait dans le théâtre antique) le chœur fait communiquer la salle et la scène, surgissant de tous côtés au moment où le drame, parvenu à un certain degré d'intensité, seule la musique est capable de le traduire.

Le jour, en effet, où le théâtre a séparé les deux éléments essentiels qui doivent le composer, le jour où il a conçu des salles réservées à la parole (la comédie) et des salles vouées à la musique (l'opéra), le jour où il a artificiellement scindé ces deux moyens d'expression inséparables, il a trahi son but. Réunir la parole et la musique, les refondre en un tout harmonieux, utiliser toutes les ressources que le chant peut apporter à l'expression de sentiments unanimes, c'est bien là, je crois, le mérite primordial de René Morax. Le second, qui lui est égal, est d'avoir conçu l'instrument propre à cette tâche et de l'avoir, par son énergie convaincante et grâce à des appuis amicaux, réalisé en moins de cinq ans. Le théâtre du Jorat ouvrit ses portes en 1908.

Pour cette occasion solennelle, le poète avait écrit un drame campagnard intitulé HENRIETTE. C'est le drame du sacrifice filial, tout comme, deux ans plus tard, ALIENOR, sous son aspect de légende, symbolisera le sacrifice conjugal et comme, en 1937, enfin, Catherine la petite «servante d'Evolène» figurera le sacrifice inspiré par l'amour.

Henriette, jeune paysanne vaudoise éprise d'un camarade, se verra supplanter dans le cœur du volage par sa propre sœur. Son père, un ivrogne, ira de déchéance en déchéance. Ferme à son poste, fidèle à son amour déchiré, Henriette restera auprès de cet être tombé, pour l'aider à terminer sa vie, gâchée par la boisson. En dépit du caractère exceptionnel de cette création, coïncidant avec l'inauguration du Théâtre en bois, la pièce n'eut pas le succès qu'elle méritait. Il fallut attendre jusqu'à sa récente reprise sur la scène du Théâtre Municipal de Lausanne pour que l'opinion rendît justice à un ouvrage où René Morax s'affirme un grand poète dramatique, habile à manier la foule, mais adroit aussi à exprimer les sentiments du paysan, à découvrir, sous le mutisme ou la gaucherie des mots, la souffrance, le pathétisme, l'humanité profonde de ces durs travailleurs de la terre. L'insuccès relatif d'HENRIETTE doit être attribué au fait que le Vaudois déteste qu'on attire son attention sur ses défauts, surtout s'ils sont réels et c'est probablement pour la même raison que, 28 ans plus tard, la TERRE ET L'EAU, drame de la vigne de Lavaux, drame passionnel et violent, dans lequel nous voyons un vieux vigneron saisi d'amour pour une ouvrière de vigne venue de la Savoie, c'est sans doute pour la même raison que la TERRE ET L'EAU a rencontré quelque résistance dans le public, surtout dans le monde officiel, qui n'aime pas beaucoup qu'on dépeigne au vif les défauts de l'électeur...

Dès la création d'HENRIETTE, il faut souligner ce que René Morax apportait de neuf et de revigorant dans la littérature dramatique de notre terre romande. Il élevait le ton du drame, faisait justice des poncifs moralisants et lénitifs où ses devanciers s'étaient complus. Il mettait au service du théâtre une langue remarquable, à la fois très près du parler patoisant du peuple et profondément poétique, nette et claire mais aussi chargée d'images magnifiques, où chacun de ses auditeurs allait retrouver ses propres sensations, ses souvenirs, ses impressions, ses observations, traduites par un maître.

Sur le plan du théâtre, il accomplissait la même tâche que Ramuz a faite dans le domaine purement poétique: il appelait son peuple à la conscience des beautés qui l'entourent, du charme enclos dans les paysages où il vit, de la noblesse de sa vie terrienne; il contribuait, dans une large mesure, à lui faire comprendre son devoir et ses torts, ses forts et ses faibles. Sur-

tout, il développait en lui le goût du beau. Avec l'aide inestimable du musicien Gustave Doret, de tous nos musiciens le plus averti des choses du théâtre, Morax a créé un folklore musical, dont les accents ont touché notre peuple au cœur.

Ajoutez à cela que Morax est un véritable homme de théâtre, c'est à dire qu'il n'ignore rien du métier. Tant d'écrivains chez nous ont produit des œuvres dramatiques estimables, mais à qui il a manqué la connaissance des exigences de la scène. Ils ont écrit des dialogues de théâtre comme ils eussent écrit des dialogues de roman. Morax n'a jamais conçu ses œuvres que pour la scène. Il s'est toujours représenté très exactement ce qu'elles donneraient sur le plateau, une fois agies par les acteurs. Ces acteurs il les a toujours choisis lui-même avec des soins jaloux et il a sans cesse travaillé lui-même avec son régisseur à l'établissement de la mise en scène. Qui n'a pas vu René Morax suivant fidèlement toutes les répétitions de ses œuvres, discutant avec le metteur en scène les interprètes, les décorateurs, les costumiers, ne saurait s'imaginer à quel point il est homme de théâtre.

Deux ans après HENRIETTE, voici ALIENOR. Du village vaudois de ce temps, le poète nous transporte dans la ville fribourgeoise de Romont au moyen-âge. La légende de la douce Aliénor est de tous les pays. Elle est russe, elle est bretonne, elle est flamande, que sais-je encore: elle est universelle. Cette légende nous conte comment Aliénor, au milieu de mille périls, s'en alla en Terre Sainte délivrer son époux prisonnier des infidèles, et, sous un déguisement de page, le ramena sain et sauf en son château. Lui, les malheurs aidant, avait ajouté foi aux racontars intéressés qui calomniaient sa femme et, persuadé qu'elle l'avait trompé durant son absence, il l'avait chassée de son cœur, au point qu'il ne la reconnut pas sous son travestissement. Mais, à force d'amour, Aliénor vaincra tous les obstacles accumulés sur sa route par la trahison et le désir et c'est dans l'allégresse que le drame se termine.

Dans cette pièce, si tendrement poétique, Morax a trouvé de nouveaux accents. Moins désespérée qu'HENRIETTE, moins vraie aussi, l'histoire de la petite châtelaine indomptable lui a inspiré des chants qui sont parmi les plus populaires chez nous. Le succès d'ALIENOR fut proprement triomphal et la renommée du Théâtre du Jorat fut désormais consacrée.

Après Fribourg, Morax part pour le Haut-Valais. Au cours d'un séjour qu'il fit dans le Loetschental, il avait entendu raconter la légende de la «nuit des quatre temps». Il en tire un drame. Cette légende veut que les âmes en peine des pécheurs errent dans le glacier sans trouver le repos. Monime est morte. Son fiancé la pleure. Il regrette tant sa mort que les siens, pour le consoler, pense bien faire en lui révélant qu'elle lui fut infidèle. Il n'en croit rien. Et, pour les convaincre de mensonge, il monte seul, dans la nuit dite des quatre temps sur le glacier. Il interroge la morte. Elle avoue son forfait et, le lendemain, c'est le cadavre du garçon qu'on ramène dans la vallée.

Ce qui distingue ce drame c'est son âpreté, sa rudesse. Rien ne l'éclaire. Une fatalité sombre pèse sur cette histoire de trahison et de mort. Elle a inspiré à Gustave Doret une partition qui comptera parmi les plus fortes et les plus riches qu'il ait écrites pour le Théâtre du Jorat.

Nous voici en 1914. L'atmosphère est chargée d'électricité. Morax, sensible comme le sont les poètes, a humé cet air belliqueux. Il a compris que ses compatriotes ont besoin d'un tonique. Il écrit TELL. L'ouvrage a été repris en 1935 avec un très grand succès. Le Théâtre du Jorat a été convié par le Commissaire général suisse à l'Exposition de Bruxelles à aller jouer ce drame hautement patriotique en Belgique. Deux représentations solennelles en furent données dans le théâtre de l'exposition. L'opinion les accueillit fort bien et la presse fut particulièrement élogieuse.

La série des spectacles de 1914 fut interrompue par la guerre. Plusieurs des chœurs que contient la partition de Gustave Doret devinrent si rapidement populaires que les soldats les chantaient couramment durant la mobilisation.

Après la guerre, René Morax éprouva le besoin de changer d'orientation. Il lui semblait qu'au sortir du conflit, seuls de grands sujets pouvaient encore trouver place au théâtre et l'on rouvrit, en 1920, avec LE ROI DAVID, d'après la Bible. Pour la première fois Morax faisait appel à un nouveau collaborateur pour la musique et s'adressait à Arthur Honegger. Jusque là aussi les costumes et les décors avaient été confiés à Jean Morax et Aloys Hugonnet. Cette fois, Alexandre Cingria devait y participer. Les représentations du ROI DAVID furent avant tout spectaculaires. On n'avait jamais vu encore sur la scène du Jorat une

telle débauche de couleurs. Pour la première fois encore Morax faisait appel au concours de la rythmique dalcrozienne et une partie importante de la partition de Honegger avait été composée pour accompagner les évolutions des élèves de Jaques Dalcroze.

Avec JUDITH, autre histoire de l'Ancien Testament, à la mise sur pied de laquelle collaborèrent les mêmes artistes que pour le ROI DAVID, René Morax achevait le cycle de ses œuvres religieuses.

En 1923, le Canton de Vaud célébrait le deuxième centenaire de la mort du héros de son indépendance: le major Jean-Daniel-Abram Davel. Le Théâtre du Jorat ne pouvait laisser passer cet anniversaire. Reprenant la collaboration un temps interrompue, Morax et Doret écrivent un DAVEL, qui remporta le plus éclatant succès.

Rompant résolument avec la pièce lyrique ou épique, le poète devait, quelques années plus tard, s'essayer dans la comédie musicale avec LA BELLE DE MOUDON. Cet ouvrage, unique dans la production de Morax destinée à Mézières (car l'auteur a écrit plusieurs comédies et bouffonneries qui ont été représentées ailleurs) est d'une verve fort amusante, d'une fraîcheur et d'une gaieté charmantes. La pièce se déroule au milieu du siècle passé tantôt à Moudon (Vaud), lieu d'origine de l'héroïne qui tente de faire une carrière de cantatrice au théâtre, tantôt à Paris — et cela nous vaut la savoureuse reconstitution d'un théâtre de l'époque sur la scène du Jorat — tantôt à Venise, pour finir le mieux du monde à Moudon. Le public habitué à venir à Mézières pour y subir de grandes émotions, fut un peu déconcerté par cette joyeuse histoire, admirablement costumée par Jean Morax et Gaston Faravel et pour laquelle Arthur Honegger avait écrit une partition légère et spirituelle.

Avec LA SERVANTE D'EVOLENE, René Morax est revenu au style de ses premiers ouvrages, notamment à l'écriture de LA NUIT DES QUATRE TEMPS. Mais de l'une à l'autre, plus de trente années se sont écoulées. LA SERVANTE est — toute différente qu'en soit l'affabulation — la réplique mûrie, approfondie de LA NUIT. Dans la première en date, Morax achevait son œuvre sur une note désespérée; la seconde, celle de 1937, nous montre au contraire la vie triomphant de la mort, la foi merveilleusement victorieuse, l'amour récompensé. On y constate, en un mot, l'abou-

tissement de la longue évolution esthétique et morale de l'auteur, qui l'a mené vers une conception à la fois hautaine et sereine du théâtre.

On a parfois reproché à René Morax de s'être contenté d'écrire de larges fresques pittoresques ou historiques et d'avoir négligé l'analyse psychologique des personnages. Il est bien évident que, dans un cadre aussi vaste que celui de Mézières, sur une scène faite pour de grands déploiements spectaculaires et comportant l'utilisation par principe des chœurs musicaux voire de l'orchestre, les scènes d'intimité, les confidences entre cuir et chair sont impossibles ou en tout cas aussi difficiles à écrire qu'à jouer. Les spectacles du Jorat, selon le vœu même de Morax s'adressant au peuple doivent d'autre part présenter des types humains simples et généraux: des hommes stylisés, pour être facilement compris ou sentis. Cela est vrai.

Mais il est très injuste de conclure de là à je ne sais quelle superficialité. Il n'est pas un des drames de Morax qui n'ait campé un ou plusieurs personnages très subtilement observés et passés au crible d'une puissante analyse psychologique. La figure d'Henriette restera comme l'une des plus pures peintures de jeune fille vaudoise; le caractère dur et jaloux, mais capable de profondes souffrances que nous voyons au héros de LA NUIT DES QUATRE TEMPS, est très représentatif du Valais; tout de même que celui de Séverin (LA SERVANTE D'ÉVOLENE), montagnard rusé et aigri par le malheur et la boisson, mais resté vigoureux et très lucide. Dans un drame récent, qui fut créé sur le Théâtre Municipal de Lausanne, l'ESPRIT DU MAL, Morax étudiait, avec une rare acuité, un type de riche paysanne d'une piété étroite et rigide, mais d'une parfaite netteté de vie; courageuse jusqu'à l'orgueil devant l'adversité et tenant tous les malheurs qui l'accablent pour autant d'épreuves de sa foi.

C'est, à mon avis, une gageure que Morax tient depuis trente ans que de concilier dans son théâtre les exigences de la mise en scène et celles de la vraisemblance, le lyrisme abondant des parties poétiques avec la netteté presque sèche, à force de concentration, des dialogues psychologiques; l'exacte observance des règles de son métier, avec une liberté de mouvement et des trouvailles sans cesse renouvelées. Au reste si quelques critiques et un solide parti de snobs persistent à dénigrer l'effort, unique dans notre histoire littéraire du poète de Morges, il y a beau long-

temps que le public a fait justice, encourageant par son affluence l'œuvre éminente de René Morax.

Le Théâtre Vaudois

Le Théâtre Vaudois a été créé en 1915 par cinq Lausannois: MM. Marius Chamot, écrivain de théâtre et acteur, Louis Desoche, Jules Mandrin, Gustave Waldner, compositeur de musique et Auguste Huguenin.

Il a fonctionné jusqu'en 1935 et joué, tant en Suisse qu'à l'étranger, un très grand nombre d'ouvrages. L'un d'eux: JEAN-LOUIS AUX FRONTIERES n'a pas eu moins de 227 représentations. Jusqu'en 1930, le Théâtre Vaudois créait chaque saison une œuvre nouvelle et la jouait au minimum 50 fois. Débutant à Lausanne, son siège, il promenait ensuite un peu partout, en Suisse romande et allemande, sa troupe composée d'amateurs doués. Toutes les comédies représentées sont dues à M. Marius Chamot: 36 comédies en un ou plusieurs actes et un nombre égal, sinon supérieur, de chansons, monologues, opérettes, etc. Presque toute cette énorme production ressortit au genre de la *vaudoiserie*, c'est à dire que les comédies doivent être jouées avec l'accent vaudois et que leurs dialogues sont écrits avec les expressions locales, les fautes de français, les survivances du dialecte qui, chez nous, rappellent que nous avons parlé jadis le patois. A ce seul titre, elles présentent un intérêt certain du point de vue du folklore. M. Chamot a, en effet, conservé à la postérité mille vestiges de notre parler d'autrefois dont, sans lui, nous n'eussions retrouvé la trace que dans certains lexiques et glossaires d'un accès assez rébarbatif pour le profane. Il a, de plus, montré la vigueur et souvent la beauté de cette langue qui va se perdant de jour en jour et qui a un cachet que nos Confédérés sauraient apprécier mieux que nous, eux qui tiennent tant et à juste titre à leurs nombreux dialectes.

En outre, les comédies de M. Marius Chamot mettent presque toutes en scène des paysans et constituent la série de types ruraux la plus complète que nous ayons chez nous.

Si, comme nous l'avons vu plus haut JEAN LOUIS AUX FRONTIERES a été le plus grand succès du Théâtre Vaudois, parce que cette comédie racontait les aventures d'un soldat vaudois pendant la mobilisation et sa fraternisation avec les Confédérés suis-

ses allemands et italiens et parce que aussi elle fut jouée pendant la guerre, elle n'en constitue pas à mon avis la meilleure des productions de l'auteur. J'accorde la préférence à la pièce, fort bien observée, qui s'intitule LE MEIDZE — c'est à dire le guérisseur: le mage, dont il existe encore de nombreux exemplaires dans notre pays. J'aime aussi RAPIATS, qui prend par moment l'accent même du drame et dans laquelle Marius Chamot a étudié, avec une connaissance très avertie des gens du pays vaudois la rapacité (r a p i a t signifie avare) de certaines familles paysannes et les ravages que ce vice accomplit dans nos villages.

Ainsi, on aurait tort, comme on l'a fait souvent, de ne considérer le théâtre de Marius Chamot que du seul point de vue comique (de mots d'ailleurs plus que de situations ou de caractères) et de n'y pas voir un effort sans cesse mieux marqué vers la psychologie. Des revers ont arrêté la carrière de l'écrivain et ont marqué la fin de son Théâtre Vaudois. Celui-ci n'en a pas moins joué, dans toute la Suisse, un rôle qu'il convenait de souligner ici.

Fernand Chavannes

L'an dernier (1936) mourait à Paris subitement, dans une solitude qui convenait à son caractère indépendant et à son œuvre hautaine, Fernand Chavannes, de Féchy dans le Canton de Vaud. Il laissait une œuvre inédite qu'on dit importante et un certain nombre d'ouvrages d'un mérite singulier. Il y a une grande parenté entre Chavannes et Ramuz, liés d'ailleurs d'amitié. Et l'on trouve, chez l'un comme chez l'autre, un souci de l'expression, un dédain souverain des effets faciles et en outre des préoccupations de style assez rares chez nos auteurs pour qu'on les signale. Chavannes avait au plus haut degré le souci de la perfection, d'où il résulte qu'il a relativement peu écrit. Il n'est d'ailleurs venu au théâtre que vers la cinquantaine, après avoir écrit des nouvelles, des vers, des essais et fait une brève carrière dans l'enseignement. Ce souci de perfection a parfois entraîné l'auteur vers un certain maniérisme et a privé quelques uns des personnages de son théâtre de leur humanité. A force de chercher l'expression rare, Chavannes a souvent rencontré l'expression bizarre et son œuvre n'est point exempte d'artifice. Presque toujours remarquables par la richesse et l'originalité du langage, ses drames sont d'un accès difficile, à cause d'un certain

parti-pris d'étonner ou de scandaliser le spectateur moyen. La philosophie en est fort désabusée; les humains qui s'y agitent sont ou des fantoches ridicules et sots ou des révoltés incompris. Mais il en est aussi dans cette importante galerie de portraits, qui portent en eux un poids considérable de vérité et de profondeur humaine.

L'œuvre maîtresse de Chavannes est un mystère: LE MYSTERE D'ABRAHAM, unique dans son œuvre et dans notre littérature dramatique. C'est la mise en scène, dans le style des ouvrages religieux du moyen-âge, de la vie du patriarche, précurseur lointain du Christ et à qui, dans une vision à l'heure de sa mort, Dieu permettra d'entrevoir le Sauveur du monde sorti de sa descendance. Représenté dans la vieille petite église de Pully (aux portes de Lausanne), ce mystère y produisit une impression profonde. Vêtus de costumes somptueux, les personnages sortis des pages de la Bible vivent avec une intensité puissante. La dure et lente ascension spirituelle du patriarche y est tracée de main de maître, depuis son premier sacrifice — celui qu'il fait à Loth en lui abandonnant le pays fécond — jusqu'au sublime holocauste qu'il consent en liant son fils unique sur l'autel de Dieu; les ordres que lui apporte l'ange de l'Eternel et devant lesquels il s'incline, non sans révolte ni sans surprise, mais en fils respectueux; l'incompréhension de son entourage; la solitude tragique où il vit en contact avec la divinité; sa mort sublime dans le rayonnement de la vision salvatrice, tout ce lent déroulement sacré est rendu en une langue pleine, dense, près de la vie et cependant largement stylisée. Là Chavannes a touché au sublime, celui que seule peut inspirer la foi, au delà même de ce que le talent peut dicter à un auteur doué.

Immédiatement après LE MYSTERE D'ABRAHAM il faut mettre GUILLAUME LE FOU. C'est le drame même de nos origines et Guillaume le fou c'est Guillaume Tell. Ici le parti-pris de misanthropie est plus accusé encore que partout ailleurs, parce que l'auteur travaille sur une donnée historique et met en scène des personnages dont la figure est fixée. Walter Furst, que Chavannes appelle Gautier, Werner Stauffacher qu'il nomme Garnier, Erni du Melchtal qui devient Arnaud, le poète se les représente et les peint sous un aspect qui n'a qu'une très lointaine similitude avec la tradition. Gautier est le type du magistrat intègre et conformiste, redoutant par dessus tout de se compromettre et que l'atti-

tude révoltée de son gendre met en fureur. Après la scène du chapeau — à laquelle, d'ailleurs, nous n'assistons pas et qui nous est simplement racontée — Gautier chasse son gendre de chez lui. Et quand Guillaume a tué Gessler, le grand-père repudie et sa fille et son petit-fils. Garnier est un raisonneur assez semblable au prêcheur impénitent de la comédie classique française. Il a, des devoirs d'un Etat, une conception que ne renierait pas un diplomate de carrière et une sécheresse de cœur de vrai politicien. Les autres ne sont que de pâles comparses. Quant à Guillaume, il rit de tout: des lois, des usages, des préjugés. Il adore sa liberté et ne veut vivre que pour elle. Mais il éprouve un sentiment très tendre pour son fils et pour sa femme. Celle-ci, en dépit de l'attachement qu'elle a pour Guillaume est atterrée de ses actes et, quand il revient au foyer après le meurtre, elle le reçoit avec une crainte et une émotion telles qu'elle en meurt. Cette mort soudaine et imprévue n'est pas la moindre bizarrerie de la pièce. Guillaume en ressent une douleur infinie et, dès lors, il ne vit plus que pour venger sa femme. Il allume le feu du signal, devant la maison de son beau-père et provoque le rassemblement des Waldstaetten sur la prairie du Rutli. Là il assiste d'abord muet à la délibération, puis, quand il voit que les courages chancellent devant les raisonnements des vieux, il se montre, se fait reconnaître et appelle les guerriers au combat. Il leur remontre que l'avenir, personnifié dans son fils, les commande et que c'est aujourd'hui que la libération doit se faire. Il convainc la foule. Mais, dans le moment qu'elle va partir, lui-même est pris de scrupule et, comme il prêche maintenant le défaitisme, Arnaud le frappe de l'épée pour le faire taire et le tue. Alors les hommes l'élèvent sur le pavois, tout comme on le voit au dénouement d'HAMLET et le porte devant eux comme le signe de la victoire.

Par ce résumé, on voit à quel point l'auteur s'écarte de la tradition. Ce que je ne peux faire comprendre c'est l'extraordinaire grandeur qui se dégage notamment du troisième acte, la vie et la vérité du débat, où les hommes semblent s'arracher la parole et l'intensité avec laquelle l'auteur marque les revirements successifs de cette foule amorphe, menée tantôt par la voix de Gautier et de Garnier tantôt par l'appel pathétique de Guillaume. Les descriptions de la guerre, l'évocation de l'avenir qui attend les Suisses selon qu'ils se libéreront ou courberont l'échine, jusqu'aux doutes sur sa mission que Guillaume éprouve soudain et dont

il mourra, donnent à cet acte un sens et une portée dramatique étonnante. Chavannes s'est refusé tout recours aux effets de pittoresque; nous ne verrons jamais Gessler, nous n'assisterons ni à l'épisode des bœufs, ni — je l'ai dit — à la scène du chapeau, tout le drame se passe entre Suisses et il y a des discours et des discussions excessives qui ralentissent et alourdissent l'action dans les deux premiers actes en tout cas.

La troisième des grandes pièces de Chavannes est VENDANGES! VENDANGES! Elle se déroule dans un village de Lavaux — c'est le pays de vignes en gradins qui domine les rives vaudoises du Léman entre Lausanne et Vevey — un soir de vendanges.

L'impression est fugitive de ces soirs d'automne au vignoble. C'est un instant précieux de l'année qu'il faut saisir au vol. Demain le jus commencera de devenir vin et le sourd labeur qui métamorphose s'accomplira dans le souterrain où vous n'avez pas accès.

De quoi est-elle faite cette minute qui suit la récolte, de quoi, ce moment suspendu entre la brante et la tonne? le jus est trouble qui sort du pressoir; ainsi cette minute. Trouble et trompeuse. On ne sait si elle exalte ou accable; si l'on rit de plaisir ou d'agacement; si l'on mène bruit pour s'en réjouir ou pour s'en délivrer. Brève exaltation. Larmes qui vont aux rires; rires qui vont aux larmes. Age ingrat...

C'est à fixer cette minute que M. Chavannes s'est appliqué.

.... Au milieu du village en gradins, voici la maison du propriétaire. Quelques degrés conduisent au vestibule étroit. Une cour sépare la maison du pressoir et l'on descend sous le sol pour parvenir au pressoir.

La cour s'ouvre sur la route. Un mur et le bleu derrière: le ciel, le lac.

Mais qui rythme les pas du brantard, fait chanter ceux qui redescendent avec le soleil les escaliers des vignes, qui règne sur toutes choses et domine toutes gens ce soir? La griserie éparse, l'invisible parfum qui précède et qui suit le brantard, l'odeur qui monte du pressoir, l'odeur de la vendange. Ils n'ont pas besoin de boire tous ces vendangeurs, ils ont humé l'ivresse du vin de l'année prochaine.

Marianne est rentrée la première. C'est la fille aînée du propriétaire. Mariée de l'an passé, elle s'inquiète de son nourrisson, parce qu'elle cherche un motif d'inquiétude.

On n'a pas travaillé tout le jour dans ces effluves chauffés par le soleil, sans qu'énervement s'ensuive. Une fatigue, un désir confus agitent la jeune femme. Jacques, son mari, est agaçant et désirable tout ensemble. Il est trop sûr de lui. Il a tort de le montrer; il a raison de l'être. Elle le querelle, mais pourquoi ne comprend-il pas que c'est une querelle d'amoureuse?

Françoise est l'autre fille du propriétaire. Elle est fiancée au fils du notaire. C'est un bon parti. Mais, dans cette minute, qui songe aux bons partis? La nature parle et le notaire n'est pas digne de Françoise. Louis, le vigneron, le sent bien. Il aime Françoise. Sa jalousie crève à la surface. On se montre comme on est aujourd'hui.

Adrien, parce qu'il est poète et comprend le prix de la minute présente, est seul à feindre. Il travaille à révéler les autres à eux-mêmes. Il taquine Françoise, pour la soulager de sa nostalgie. Françoise rit jusqu'à ce qu'elle pleure. Adrien va de l'une à l'autre pour les éveiller aux sentiments qui conviennent à ce soir. Il fait de la littérature pour exciter son monde, pour indiquer à chacun sa voie. Car il ne sert de rien de résister à la voix qui ordonne. On finit tout de même par lui obéir.

Et c'est ainsi que Marianne ira vers Jacques et qu'ils rentreront au logis, enlacés. Ce que voyant Louis s'enhardit et presse Françoise, qui cède à cause de l'heure, du beau temps, de la mascarade, de l'air saturé de ferments. Le notaire s'en retourne avec une pimbèche de son acabit. Le brantard exulte, car il a complété par une ivresse réelle la griserie du moût.

Tout rentre dans l'ordre naturel. Tout s'accouple et s'apparie et il n'est plus dans la nuit que le poète Adrien. Il a montré à tous la voie et n'a pas trouvé la sienne. Les grandes et simples lois de nature ne sont pas faites pour lui.

Je ne prétends pas avoir donné une idée exacte de *Vendanges* ! *Vendanges* ! Rien n'est moins aisé que de conter une œuvre qui traduit scèniquement une impression fugitive. Si je ne craignais d'être ridicule, je dirais que M. Fd. Chavannes a appliqué à ses personnages le critère du moût. Par où j'entendrais dire qu'il examine sur chacun d'eux la réaction que produit la minute que j'ai tenté de définir plus haut. Le propos est hardi, l'intention est très intéressante. Il est certain que l'auteur a réussi. Il faut une puissance d'évocation rare et la pleine maîtrise de son

art pour composer un poème dramatique où il n'y a aucun fait scénique, pour animer, un moment, d'une vie factice, quelques êtres dont nous ne connaissons rien que l'attitude prise un soir de vendanges.

Au milieu de ce peuple très près de la nature et se soumettant à ses lois selon les saisons, comme les bêtes, le poète a placé un personnage que nous retrouvons dans presque toutes ses œuvres: le rêveur, celui qui donne aux autres l'impulsion, qui traduit leurs besoins et leurs aspirations, mais il est laid ou pauvre ou malade et, après avoir entonné le chant qui grise, il laisse les autres chanter. Pour lui, il n'y aura point de baiser dans le son des accordéons, point de confidences murmurées sous l'auvent profond des maisons tandis que gémit le pressoir, point de regard langoureux de filles en mal d'aimer. Cette sorte de meneur du jeu, n'est-ce pas précisément le poète, celui qui traduit, qui sent, qui éprouve, qui sait dire et chanter; mais il ne sera jamais de la fête qu'il a organisée.

Je ne dois pas passer sous silence une autre œuvre de Chavannes BOURG ST. MAURICE, créée en 1920 et qui vient d'être reprise à Genève et à Lausanne, accompagnée sur l'affiche d'un intermède inédit: LES FILLES SUR LE MUR.

Deux jeunes filles, qui s'appellent toutes deux Gabrielle aiment un beau jeune homme, Farinet, mystérieux et qui tient la montagne. L'une est pauvre. Plus tôt que son homonyme, elle a été mûre pour l'amour. Elle a brillé d'un éclat vif, mais passager. Farinet lui accorda quelques jours ses faveurs, pour se retourner bien vite vers l'autre, qui est riche et plus tardivement belle. Pour la gagner, Farinet, voulant avoir la fortune, frappe de la monnaie dont l'aloi est plus que suspect. Traqué, il s'enfuit dans la montagne, où Gabrielle vient le rejoindre pour un temps seulement. Elle regagnera bientôt la maison paternelle, les avantages d'une existence choyée et banale. Elle épousera le ridicule bellâtre qu'on lui destine et qui est l'image de son père. Elle avait cru pouvoir suivre son rêve: la force lui a manqué. A l'autre qui eût accompagné Farinet n'importe où, le sort avait retiré l'indispensable beauté. Dans le même temps, Farinet est arrêté et emprisonné. Et la vie bête du Bourg Saint-Maurice reprendra son cours immobile.

M. Chavannes a imaginé des figures burlesques qui parlent et vivent, pour autant qu'on tire les ficelles qui les articulent et

représentent beaucoup plus un type ridicule et conventionnel que des personnages de comédie. Ces êtres invraisemblables, ce «conseiller», père de la riche Gabrielle, qui balbutie des âneries excessives et se conduit en tout comme un parfait idiot, cette demoiselle Philomène, sœur du conseiller, censément le type de la vieille fille de «province» et qui est tout à la fois rusée et bornée, astucieuse et maladroite et vulgairement sensuelle, sont des fantoches, des «pupazzi».

Ce qui n'est point un grief. M. Chavannes avait le droit de les imaginer tels. Il l'a fait avec verve et ses pantins sont souvent amusants. Mais on est quelque peu interloqué lorsqu'à côté du conseiller et de Philomène, se dressent deux êtres vivant d'une existence délicate et gracieuse, créés par l'imagination d'un poète: les deux Gabrielle et deux personnages du plus traditionnel romantisme: Farinet et la Folle. J'entends bien que l'auteur a eu dessein d'opposer très vivement la fantaisie de la jeunesse aux mesquineries de l'âge mûr; le désintéressement de l'adolescence au terre-à-terre de la vieillesse.

Et, en soi, ce procédé n'a rien de critiquable. On voit, dans les meilleurs comédies et chez Molière, même chez Shakespeare de ces fantoches essentiellement ridicules dont leurs proches ne paraissent pas remarquer l'invraisemblable bêtise. Et je pense que nous en côtoyons tous les jours. Mais alors ces imbéciles gardent un semblant de réalité. Ils parlent la même langue que les gens doués de sens et les mobiles de leurs actes sont intelligibles. Chez M. Chavannes ils affectent des tics de langage, ils bredouillent où s'expriment en petites phrases rimées.

La puérilité voulue de ce langage, l'ineptie des embryons de pensées qu'il doit exprimer sont comiques à la scène, mais accusent le déséquilibre que je notais plus haut et donnent à la comédie une allure hésitant entre la farce et la comédie de mœurs. Le procédé, trop poussé à mon sens, déconcerte le spectateur et l'empêche de goûter les scènes finement comiques et celles où le ton s'élève parfois jusqu'au lyrisme.

Il y a trop d'indications mal précisées d'intentions, de velléités. Tout au long du drame on sent que l'action se dessine et va s'engager, puis brusquement, l'auteur tourne court et rompt la ligne.

LES FILLES SUR LE MUR est une poétique et charmante évocation; or le charme n'est pas la qualité première de Chavannes.

Quatre jeunes paysannes viennent à leur ordinaire se poster sur le mur qui domine la route au dessus du village. Là, elles regardent vivre leurs contemporains, bavardent entre elles et, naturellement, c'est des garçons qu'elles causent. Il y a une fillette ardente et sensuelle, qui ne demande qu'à se laisser faire et trouve que les garçons manquent d'empressement. Il y a une sentimentale, rondelette et lympathique, qui soupire, le cœur gros et cèdera à celui qui lui tiendra les propos les plus doux. Il y a une délurée, un peu hésitante, assez intelligente pour se méfier d'elle-même et à qui on n'en contera pas, mais si désireuse au fond d'être courtisée qu'elle ne se fera pas trop tirer l'oreille. Il y a, enfin, une coquette adulée et tenant sa cour au nez de ses compagnes. Elle est si sûre de son charme qu'elle se montre intraitable et décourage toutes les entreprises des soupirants.

Alors viennent les garçons et, après avoir essayé leur séduction sur les quatre filles l'une après l'autre, chacun trouve sa comparse naturelle et part avec elle. La coquette se trouve tout à coup perchée sur son mur, toute seule, ayant mis en fuite le peuple de ses admirateurs et prise, beaucoup plus qu'elle ne le désirait, à son propre jeu...

Cet intermède est le seul dans l'œuvre publié de Chavannes qui ait de la gaieté, de la grâce et dans lequel l'intention soit aimablement satirique. Ici comme dans VENDANGES! VENDANGES! comme dans BOURG ST. MAURICE, on admire la finesse avec laquelle l'auteur analyse l'adolescence, surtout l'adolescence féminine, avec ses désirs inexprimés, la naissance de la vie des sens, la chaleur qui monte au cœur de ces fillettes déjà presque femmes. Il a trouvé une variété infinie d'expressions justes pour traduire ces impressions inavouées.

Pour résumer cette brève étude, soulignons chez Chavannes à côté de dons dramatiques épars (Ramuz a dit de lui: «il y a chez Chavannes des parties de grand auteur dramatique»), un pouvoir exceptionnel de créer l'atmosphère, le cadre, de rendre par un détail lyrique mis comme un ornement rare à son écriture la vie sous-jacente de ses personnages; les incertitudes, les hésitations, les espoirs imprécis, les velleités tôt abandonnées, les efforts timides de ce peuple de créatures à demi dégagées du rêve du poète, ou étroitement enfermées dans leur secret, imperméables à leurs proches, solitaires même au milieu du bruit et

de la cordialité, mal appariées, passant à côté du bonheur faute d'avoir eu, à la minute fatidique, le courage de choisir la route la plus dure, ou rejetées hors du cercle de leurs semblables par quelque déficience naturelle ou morale. Long cortège de chercheurs toujours en quête et jamais ou rarement satisfaits; inquiets et troublés jusqu'à la mort...

Gonzague de Reynold

M. Gonzague de Reynold joue dans la vie spirituelle et intellectuelle de ce pays un rôle éminent. Historien, sociologue il a écrit deux ouvrages définitifs sur LA DEMOCRATIE ET LA SUISSE et L'EUROPE TRAGIQUE. Il a composé des poèmes, des recueils de légendes et de récits, donné des conférences d'une hauteur et d'une précision de vues admirables. Son activité dramatique n'est qu'un accessoire dans sa production, mais il représente, dans cette étude, avec un ou deux autres dont il sera question plus loin, le canton de Fribourg et, à lui seul, la tendance épique.

Sa manière est originale. Elle tient du festspiel et du poème plus que du théâtre; il ne nous présente pas des caractères, mais des morceaux d'histoire. Il trace des fresques, où la légende et la tradition, la connaissance de nos origines et de nos démêlés aux cours des âges se marient avec une philosophie chrétienne de l'histoire et un sens sans égal de la mise en place des faits et des causes, groupés selon leur importance et leurs effets sur nos destinées. Il écrit pour le théâtre en historien et en poète.

Ainsi de son MORAT, représenté à Fribourg pour commémorer, en 1926, le 450^e. anniversaire de la victoire remportée par Fribourg et Berne sur les Bourguignons. Ici, suivant le déroulement habituel du festival, l'auteur a cherché à traduire scéniquement les fastes de l'histoire de Fribourg au XVe siècle. Mais dans sa trilogie LA CITE SUR LA MONTAGNE, qui date de quatre ans auparavant (1922), de Reynold nous a livré le secret de son effort dramatique. Son but, dit-il dans l'avant-propos, est «d'illustrer symboliquement, par des moyens lyriques et dramatiques, les lois qui fondent et maintiennent la cité» et plus loin: «il ne s'agit pas d'un pamphlet, mais d'un poème inspiré et par une doctrine et par un décor».

Cette œuvre particulièrement significative présente des difficultés extraordinaires de réalisation. C'est sans doute pour cela que jusqu'aujourd'hui elle n'a pas été exécutée. Je ne devrais donc pas en parler, puisque toute œuvre dramatique ne prend naissance que du jour où elle a vu les feux de la rampe. Cependant la personnalité de de Reynold commande qu'on lui applique un régime de faveur et, surtout, qu'on souligne ce qu'il y a de hardi et de fort dans cette immense poème, qui débute sur nos origines protohistoriques, pour s'achever sur une vision de la Suisse théocratique et médiévale. L'intention de l'auteur est parfaitement nette. Il s'agit de rappeler nos origines, de reporter notre regard sur ce qui a fait notre grandeur passée et doit faire notre grandeur future. Le couplet final de MORAT me semble résumer tout le propos dramatique de de Reynold et je demande la permission de le transcrire ici:

Debout sur notre vieille terre,
le front doré par le soleil,
soyons ce que furent nos pères,
pour que nos fils nous soient pareils.

Gonzague de Reynold apporte donc au théâtre suisse romand une contribution d'un caractère tout à fait spécial, en ce sens qu'il ne se sert de cette forme d'expression que pour véhiculer un grand enseignement. Mais on aurait tort d'assimiler son œuvre à ces pièces de circonstances dont toutes nos fêtes de tir, de chant ou de gymnastique sont gratifiées. Elle s'en distingue par la valeur éminente du style, par toute par la beauté des images, la force convaincante de l'argumentation, la noblesse et la hauteur des vues; en un mot, par l'éloquence.

Charly Clerc

M. Charly Clerc s'apparente à Gonzague de Reynold en ce que, comme son confrère fribourgeois, ce Neuchâtelois occupe une place éminente dans nos Lettres. Professeur à l'Ecole polytechnique fédérale, M. Charly Clerc est le Suisse romand qui connaît le mieux la littérature suisse allemande. Ses ouvrages de critique et d'histoire littéraire, son intense activité de journaliste, ses relations avec le monde littéraire de tout le pays et de

l'étranger lui confèrent un rôle de premier plan. Le théâtre l'a tenté. Il a débuté, si je ne me trompe, par une pièce commémorative à l'occasion du quadricentenaire de l'établissement de la religion réformée dans le Pays de Neuchâtel: 1530.

Dés lors, il a publié deux autres comédies. L'une s'intitule MONSIEUR PROVIDENCE. C'est une comédie de caractères. Hector Larcher est de ces hommes que dévore une fièvre philanthropique. Il faut qu'ils créent des ligues, qu'ils rédigent des manifestes, qu'ils défendent les intérêts des minorités, qu'ils soutiennent et au besoin inventent des causes auxquelles nul, sans eux, n'eût songé, qu'ils talonnent sans trêve le zèle languissant de leurs concitoyens, qu'ils s'immiscent dans l'intimité de leurs amis, les contraignent à être heureux selon leur recette, parlent des autres en faisant parler d'eux. Et, toujours éreintés, se chargent chaque jour d'un devoir nouveau, assument sans relâche, courent d'un point du pays à l'autre, sollicitent les puissants, importunent les autorités, écrivent aux journaux, associent leur entourage de gré ou de force à leurs entreprises et, tout en se défendant, hors d'haleine, de ne rien faire que leur strict devoir, quêtent partout et toujours l'approbation, la popularité, l'assentiment. Tel est ce Monsieur Providence dont, après La Rochefoucauld, Charly Clerc pense que «la vertu n'irait pas si loin si la vanité ne lui tenait compagnie».

Voilà, n'est-il pas vrai, un grand sujet de comédie satirique. Charly Clerc a traité le caractère de sa pièce de main d'ouvrier. Il nous le montre dans l'exercice de ses innombrables fonctions, «homme de bonne volonté» au suprême degré, toujours désireux de bien faire, doué d'une force peu commune de travail, organisateur remarquable, mais gâté par son inconsciente vanité, son besoin instinctif de tout rapporter à ce qu'il croit être sa mission, c'est à dire à lui ; incapable de se mettre à la place d'autrui, fonçant sur l'obstacle sans ni prudence ni délicatesse, dépourvu de subtilité et même de la simple intelligence du monde.

Pour ma part, j'eusse aimé que la comédie fût traitée en un acte, vu le danger — que l'auteur n'a pas toujours paré — des effets répétés et des scènes à faire. La nécessité où Charly Clerc s'est mis, par ses trois actes, d'étoffer, de mêler au sujet des accessoires, me paraît affaiblir son propos et rompre parfois le dessin de l'ouvrage. Nous avons beaucoup de peine à nous intéresser à une intrigue amoureuse, qui occupe une partie du

second acte et où les personnages nous racontent des événements qui se sont déroulés au premier devant nous. A la fin de la pièce également, Mme. Horace Larcher fait à une tierce personne le récit des faits valeureux de son époux. Mais nous connaissons tous ces faits, de sorte que, bien que la scène soit assez comique, à raison des protestations d'humilité feinte de Monsieur Providence, nous avons un peu l'impression que l'auteur ne sait plus bien comment amener la chute du rideau. Il me semble que cette fin eût gagné à être plus «montée», à constituer une sorte d'apothéose comique du héros, qui vient, devant nous, de tirer gloire même d'une gaffe monumentale dont son zèle réformateur est l'artisan. Ce léger flottement dans la conduite de l'ouvrage vient probablement de ce que l'auteur n'a pas ménagé suffisamment les effets comiques et que son personnage se révèle trop dès le début. On voudrait voir son portrait sortir peu à peu de l'ombre et son caractère se compléter au fur et à mesure que la comédie marche vers son dénouement.

Et depuis, M. Charly Clerc a fait mieux. Il a donné à une société d'amateurs (décidément toujours eux...!) LE MOUTON ENRAGE. C'est l'histoire, fort drôle et extrêmement juste, d'un modeste historien compromis malgré lui dans une campagne politique. Pallissot n'aime rien tant que le repos, la paix et la douceur. Au moment où la pièce débute, il est en train de refuser une invitation à dîner offerte par des amis. Un camarade, très lancé dans la politique et membre influent d'un jeune parti qui affronte pour la première fois la lutte électorale, entre dans son cabinet au moment où Pallissot déclare au téléphone que la bouillabaisse est un mets que l'estomac d'un honnête homme ne supporte pas. L'autre s' imagine que le savant répond ainsi à une proposition des radicaux qui désirent le mettre sur leur liste. Avant que le pauvre historien puisse s'expliquer, le politicien a forgé de toutes pièces le roman politique de Pallissot, qui, entraîné par les circonstances, inconsciemment flatté qu'on pense à lui, se laisse faire et commence sa campagne. Le second acte nous le montre à l'œuvre dans le bureau du parti. Il est bien changé, il adopte le ton vulgaire et les manières désinvoltes de ses camarades. Au troisième, enfin, Pallissot subit un échec et tout rentre dans l'ordre.

La comédie est très bien menée. Le dialogue, beaucoup plus vif et direct que dans MONSIEUR PROVIDENCE, est plein

de notation justes, non seulement sur les mœurs politiques de notre pays, mais sur ce caractère un peu flottant, un peu lâche, qui est celui de beaucoup de nos concitoyens.

Nul doute que Charly Clerc — si ses innombrables et utiles activités lui en laissent le désirable loisir — ne nous donne encore des œuvres, où ses dons de psychologue bienveillant et amusé pourront se donner libre carrière.

Georges Oltramare

Ce bouillant pamphlétaire, ce chef politique que suit une jeunesse hardie, ce journaliste satirique, qui, chaque semaine, alimente à lui presque seul LE PILORI, où l'esprit frondeur et la critique parfois acerbe de nos institutions alternent avec des plaisanteries, des vers moqueurs, des portraits littéraires ou politiques, est aussi l'un de nos auteurs dramatiques les plus doués. Il a écrit plusieurs pièces en un acte, où se retrouvent ses qualités d'esprit et d'observation, une vue railleuse et parfois assez amère de la vie, une analyse subtile du caractère féminin et une rare entente du dialogue scénique. Oltramare a aussi composé des comédies plus développées, telle que L'ESCALIER de SERVICE, qui a été représentée avec succès à Paris. Il est enfin l'auteur d'un drame qui vient d'affronter la rampe parisienne, accueilli avec la plus grande faveur par la critique: DON JUAN OU LA SOLITUDE.

Oltramare a eu l'amusante idée de faire débiter sa pièce sur les répliques mêmes qui terminent DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE de Molière. Dans la comédie du grand génie français, on s'en souvient, l'enfer engloutit Don Juan, coupable d'avoir bafoué l'honneur sous toutes ses formes. Oltramare imagine que le séducteur n'est point mort. Les expériences qu'il vient de faire ne lui ont servi de rien. Il continue. Mais une face nouvelle de sa brûlante personnalité va nous être montrée: Don Juan a un ami. La femme, pour lui, n'est qu'un jouet; ou bien, il recherche en elle et dans la volupté une réponse à son anxiété d'homme. Mais il n'éprouve pour aucune de ses victimes un sentiment altruiste et profond. C'est toujours lui qu'en elles il recherche. Tout au contraire, les liens qui l'unissent avec Octave sont puissants et doux; aucun égoïsme ne les entache. Octave seul est le

confident des pensées, des incertitudes, des doutes de celui qui passe pour ne rien craindre et semble ne vivre que pour dominer et asservir.

Cela c'est l'apport entièrement nouveau d'Oltramare dans la légende juanesque. Don Juan a toujours été présenté comme un jouisseur effrené, incapable de penser qu'à lui-même. L'auteur genevois l'humanise et le rend sympathique, en le montrant uni à l'un de ses semblables par l'amitié la plus désintéressée. D'autre part, Octave est une très noble figure. Il connaît Don Juan et ne l'admire pas béatement. Il le réprimande et le conseille — en vain d'ailleurs — mais avec une exquise bonté, avec presque de la pitié, parce que seul il a compris ce que la désinvolture et le cynisme du séducteur cachent de désespoir et de SOLITUDE.

Le frère d'Elvire a juré la perte de l'homme qui a arraché la jeune femme au couvent où elle était allée regretter à jamais son péché. Elvire, pour sauver Don Juan supplie Octave de se faire passer pour lui. On entend du bruit, les deux personnages croient que c'est le frère et feignent de s'enlacer pour que, les trouvant unis, il assouvisse sa rage sur Octave. Mais c'est Don Juan qui entre. Sa colère et son dégoût sont immense en surprenant son ami en train de le trahir. Il n'écoute aucune explication et insulte si gravement Octave que celui-ci court provoquer en duel le frère d'Elvire. Alors la jeune femme avoue la ruse. Don Juan s'élance à la recherche d'Octave: c'est un cadavre qu'on lui rapporte.

La scène qui suit cet événement, au cours de laquelle Don Juan dit, devant le corps froid de l'ami, sa douleur, son regret, le vide affreux que laisse le sacrifice d'Octave est l'une des plus grandes qui aient été écrites. Elle suffirait à classer le drame d'Oltramare, si toute l'œuvre n'était d'une très belle venue.

Dès lors Don Juan est désarmé. Elvire essaye de le reprendre: il l'insulte. Charlotte vient lui avouer sa passion éperdue: il la raille. Puis soudain, il feint de se ranger. Il répond de bonne grâce aux objurgations de sa famille et, au moment où son entourage crie au miracle, il les détrompe brutalement et leur annonce son intention d'entrer au couvent. Que lui reste-t-il à connaître de la vie, puisque celui qui seul le comprenait n'est plus? Et accompagné de son laquais Sganarelle, Don Juan se met en route, mais, dit-il, je voudrais bien faire pleurer une dernière fois Charlotte; nous nous arrêterons peut-être en route de-

vant sa maison . . . Et c'est le mot de la fin. Nous sentons bien que la conversion de Don Juan n'est guère sincère et qu'il n'a pas fini de nous surprendre par ses revirements. Car il est changeant comme la vie elle-même.

DON JUAN OU LA SOLITUDE est l'œuvre la plus importante qui ait paru chez nous depuis longtemps. L'intérêt du sujet, la force et la netteté du dialogue, la pénétration psychologique des caractères, l'émotion douloureuse, qui l'anime, le désespoir de ces êtres, voués à leurs sens et cherchant leur âme, donnent à ce drame une ampleur et une solidité dont les ouvrages de nos auteurs dramatiques sont rarement marqués au même degré.

Ami Chantre

Il convient d'accorder une place à cet autre Genevois, bien que sa meilleure pièce soit déjà assez ancienne (1934) et qu'il n'ait plus rien donné au théâtre depuis. La pièce principale d'Ami Chantre est intéressante surtout parce qu'elle est en vers, en vers classiques, seule de son espèce, et que, sous le titre de La BARBARE, l'auteur a écrit une version nouvelle du mythe de Médée, la dévoratrice. A ce mythe il a insufflé la vie en l'élargissant jusqu'à en faire le propre drame de la vengeance.

Du même coup, il a pu concentrer toute l'attention du spectateur sur le conflit qui met aux prises Médée avec Créon, puis avec Jason. En effet, nous ne nous soucions pas de connaître, autrement que par le développement du conflit lui-même en eux, l'attitude morale des protagonistes. Cette simplification, ce dépouillement est proprement l'une des vertus du classicisme. Ce que le drame perd en pittoresque, il le gagne en profondeur et en largeur. Ce n'est plus Médée qui hurle sa douleur et trame son horrible vengeance, c'est la femme répudiée et bannie, c'est la délaissée qui souffre devant nous.

En se soumettant à la règle classique, M. Chantre a dû en adopter l'expression verbale: l'alexandrin. Et si l'on rend hommage à la beauté formelle et à la plénitude de sens qui marquent ses vers, on ne peut s'empêcher d'éprouver à leur audition quelque lassitude. Si souple que soit le talent du poète, si divers son art, il n'en demeure pas moins que tel morceau paraît long et même amphigourique, qu'il est des licences qui mettent leur auteur en contradiction avec ses théories, parce que, précisé-

ment, elles sont reposantes, allègent le texte, un peu tendu parfois, et en rendent le dessin plus agréable.

La partie de son œuvre que M. Chantre me paraît avoir le mieux réussie, c'est sa construction. Là, il a fait une entorse — dont il prie qu'on l'excuse — à la règle: sa tragédie n'a que trois actes. Il en résulte un certain déséquilibre entre les deux premiers actes et le troisième, celui-ci bien précipité et encombré de péripéties.

Mais, cette réserve faite, je me réjouis de la maîtrise dont M. Chantre a fait preuve dans la conduite du drame. Dès le début, le conflit est posé dans toute sa rigueur. Le destin resserre peu à peu impitoyablement, ses lacs autour des personnages. Un geste d'eux pour s'en tirer les précipitera plus avant vers l'abîme. L'émotion, de scène en scène, d'acte en acte montera jusqu'à l'affreux dénouement: la douce Créüse empoisonnée par la robe traîtresse que Médée lui donne en partant, les fils de la Barbare étouffés par leur mère, qui les veut arracher aux mains de Jason, seul maintenant, s'écroulant sous le poids de ses douleurs, dans le moment même qu'il croyait avoir maîtrisé son destin. Médée est vengée, mais elle a tout perdu et le remords de ses crimes déjà lui tient compagnie.

Si dépouillée que soit «l'intrigue» de la BARBARE, son auteur a su y tracer avec bonheur le portrait de l'aventurier Jason, hésitant entre l'avenir que lui offre Créon et le retour à la vie errante que lui peint en traits frappants la tentatrice. Mais c'est de Médée surtout que M. Chantre a donné une saisissante image, un dessin fouillé, minutieux et de belles proportions, une de ces études qui classent un auteur, si évidemment doué pour l'art de la scène.

Rodo Mahert

C'est un jeune, mais un jeune qui promet, qui a déjà tenu de très belles promesses. Journaliste de métier, Mahert a produit une œuvre où, dès les débuts, on a salué des dons d'invention comique et un style très personnel. Il ne ressemble à aucun de nos autres auteurs. Il ne ressemble à personne. Chez Mahert il n'y a pas de préoccupation régionaliste ou esthétique. Ses pièces n'ont pas besoin de décors ni de musique. Ce sont des ouvrages satiriques et fantaisistes, où passe on ne sait quelle mélancolie discrète et élégante, avec une vue cocasse et parfois abracada-

brante de la vie et des êtres. Mais, sous ses dehors persifleurs, Mahert fait voir une sympathie amusée et par moment émue, une rare pénétration psychologique, une abondance d'imagination et une fermeté de dialogue, qui sont autant de raretés chez nous.

Dans L'AMOUR CHEZ LES LIONS, sous un titre qui pourrait faire croire à une étude zoologique, Mahert raconte les malheurs d'un comparse de clown dans sa passion pour la dompteuse. Un riche spectateur viendra sauver l'entreprise de la ruine et, délaissé, le comparse s'enfuira, pleuré par le clown qui n'avait jamais eu à sa disposition un aide aussi capable d'encaisser les coups de bottes. Cela c'est le squelette, le résumé banal, toute la drôlerie de cette œuvre d'extrême jeunesse réside dans le langage et les situations. Je ne puis malheureusement vous le faire sentir. Il y a encore, dans L'AMOUR CHEZ LES LIONS tout comme dans L'HOMME ET LE BROWNING, qui se passe aussi dans les coulisses d'un cirque et traite également de l'amour malheureux d'un clown pour une écuyère, il y a encore pas mal de littérature et de discours.

En revanche, Mahert a atteint la maîtrise dans LE PENDU CONDUIT LE BAL, créé en 1932 au Théâtre de Lausanne. L'action se déroule dans une petite ville du Jura neuchâtelois et les personnages principaux sont ceux qui jouent toujours un rôle dans nos petites villes: le préfet, le maître d'école, etc.

Au lever du rideau, le préfet en bras de chemise prend le frais sur son balcon, un balcon qui domine d'un mètre environ la rue du village. A ses puissants côtés, sa femme jolie, jeune, effacée s'occupe à un ouvrage de broderie. La scène a pour fond la façade de la préfecture, ses larges fenêtres chargées de géraniums, de cages à serins, de linge à sécher, d'uniformes militaires sortis de leur naphthaline en vue de l'inspection d'armes prochaine. Ce décor, dont l'architecture est dépourvue volontairement de toute logique et constitue comme une image sommaire du lieu de l'action, situe assez bien la comédie-drame qui va se dérouler devant nous. Les personnages n'ont pas encore ouvert la bouche que, déjà, par ce que nous voyons, nous avons compris l'esprit du texte et qu'il sera, constamment, aux limites de la satire débridée et de l'observation psychologique: à l'image de ce décor aux éléments composites.

Pour cela déjà le prologue est nécessaire. Il l'est aussi parce

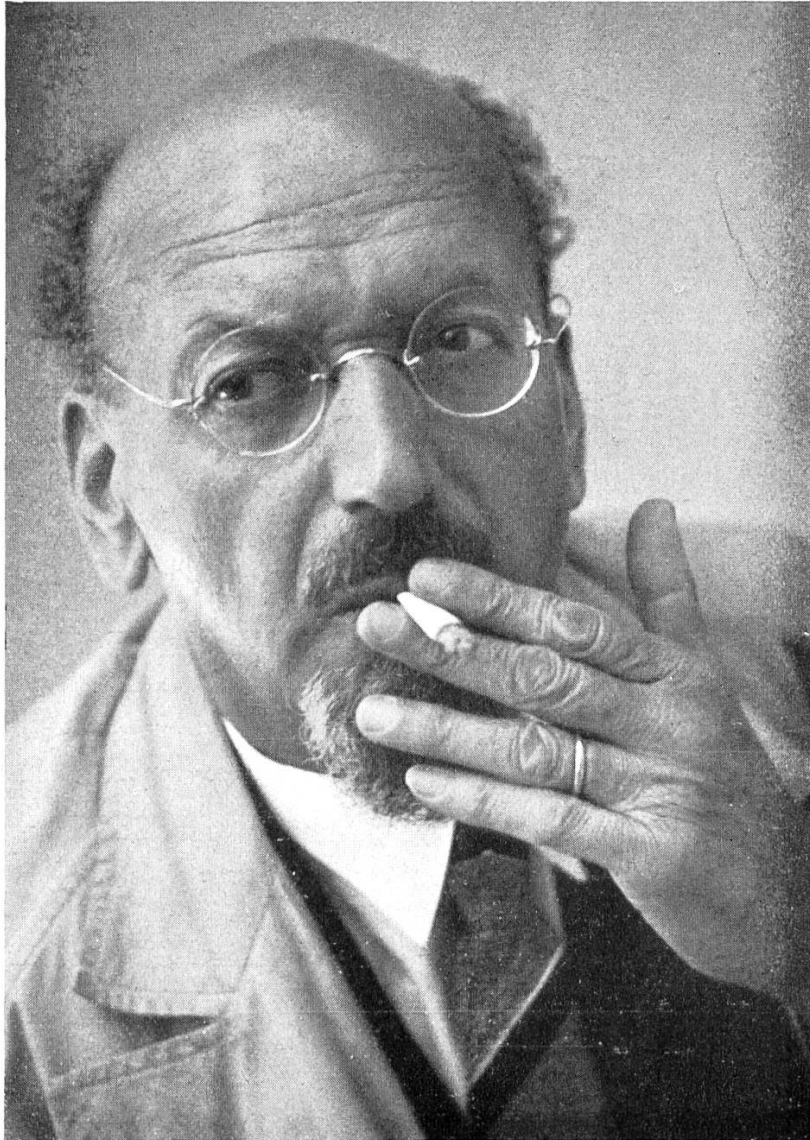
que dès que les personnages s'animeront, il permettra de les situer très exactement: le préfet plongé jusqu'au cou dans une conception hypocrite et fausse de la vie nous apparaîtra bien plus comme un symbole, comme un porte-parole, un porte-idée, que comme un être de chair et de sang; la préfète, bien humaine dans sa résignation mélancolique, n'a pour mission que d'opposer à la mesquine société où elle végète, l'immobile protestation de sa sincérité. La comédie s'engage sur ce double chemin et, au fur et à mesure qu'elle se développe, se noue et se défait, le préfet nous paraîtra plus vrai et la préfète plus symbolique. Ce renversement plein de drôlerie s'opère avec une délicatesse telle qu'on n'en aperçoit pas le mouvement, mais seulement le départ et l'aboutissement. Il est de la plus implacable logique théâtrale et contribue à donner à l'ouvrage de M. Rodo Mahert son tour personnel et vrai.

Pour permettre l'exposition, il suffira à l'auteur de déclencher le ressort de sa comédie sur une mystification et de laisser vivre ensuite ses personnages, selon leur existence intrinsèque.

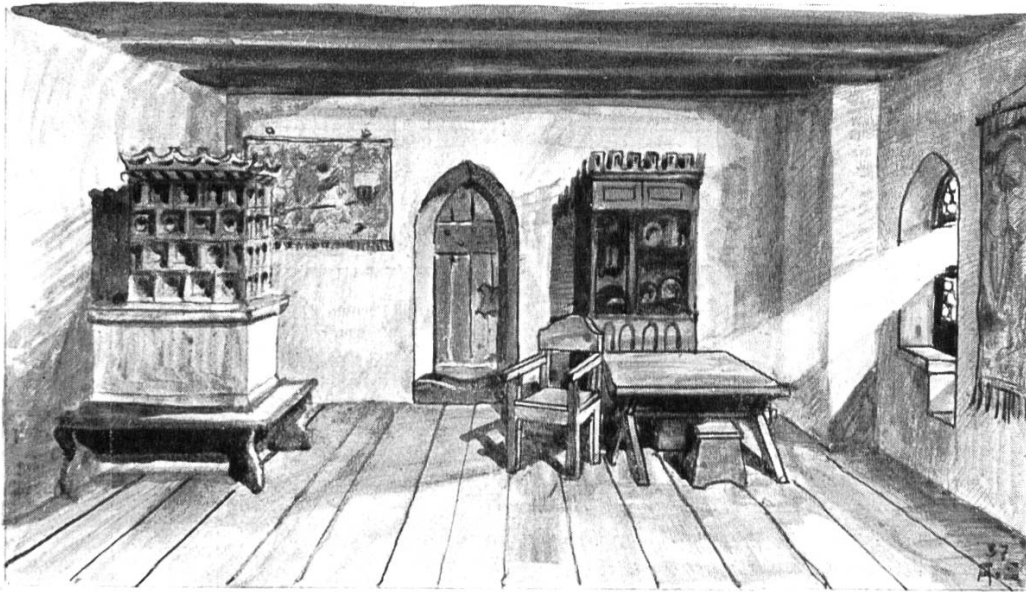
Deux comparses suffiront: le professeur qui sera l'inspirateur du préfet; le commis de la droguerie qui sera le révélateur de la préfète.

Le professeur apprend au préfet qu'un homme vient d'être trouvé pendu. C'était un bohème dont les poches sont bourrées de poésies enflammées adressées à Anna. Anna c'est le nom de la préfète. Un lent et obscur travail s'accomplit alors dans l'épais cerveau du magistrat: sa femme est coupable; elle seule peut avoir inspiré les vers du suicidé. A ce moment le professeur intervient et démontre au préfet que l'honneur est grand d'avoir été trompé par un poète et qu'il s'illustrera en pardonnant et en présidant à l'érection d'un buste du «génie». En disant servir la mémoire du versificateur, c'est son intérêt que défend le pédagogue; car s'il lance le village sur une piste fausse pour sauver l'honneur du préfet, il exige une compensation: la mairie. Le préfet accorde son pardon, son patronage et la mairie.

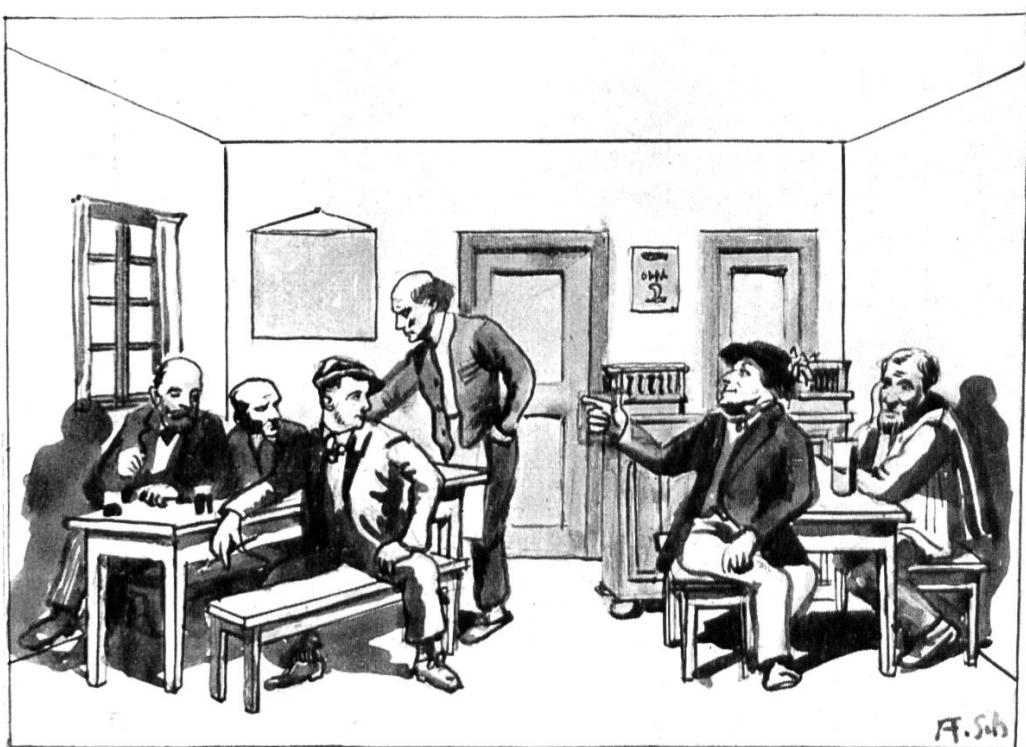
La préfète, parfaitement écoeurée de ce négoce donne, pour la première fois, une coupable audience aux propos enflammés du commis qui semble l'aimer avec pureté et partager sa souffrance. Elle est même sur le point de s'évader avec lui de l'atroce atmosphère où on l'enferme. Mais, lui, saisi par la contagion du milieu finit par admettre la culpabilité de la dame et en tire



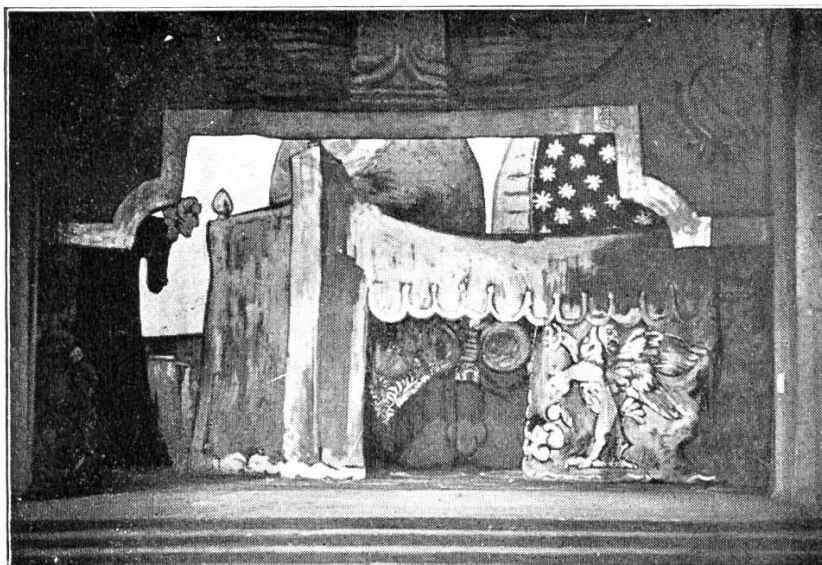
August Schmid,
einer der Gründer der Freien Bühne,
feierte am 30. Juli 1937 seinen 60. Geburtstag



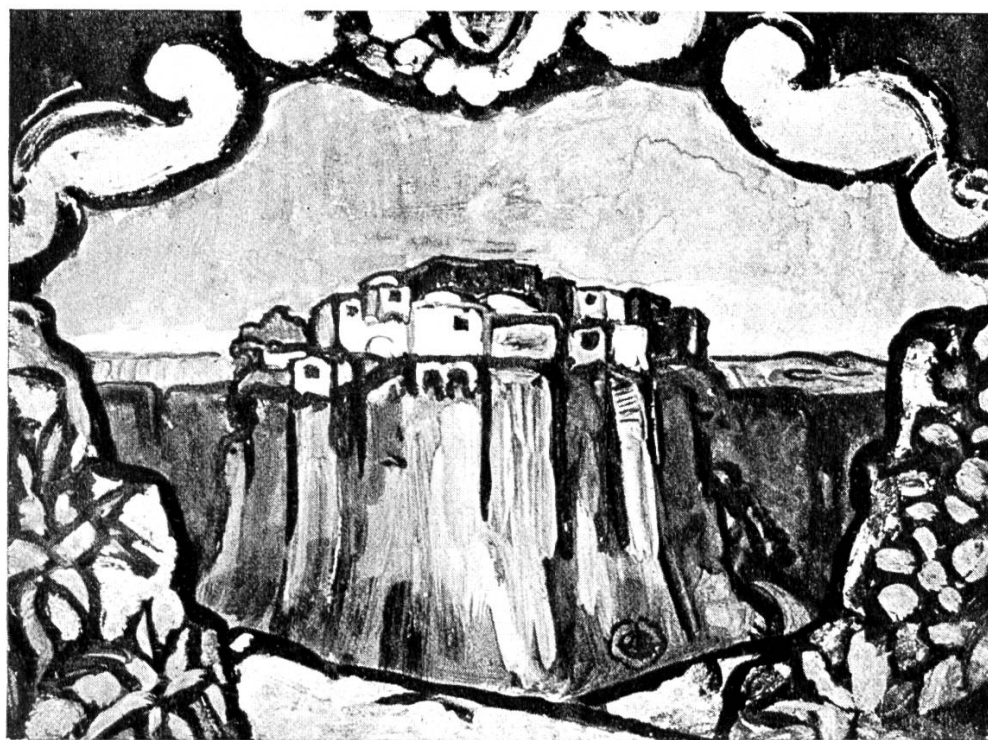
Bühnenbild von August Schmid zu «Mordnacht» von A. J. Welti
Aufführung der Freien Bühne Zürich



Regieskizze von August Schmid zum «Steinerjoggeli» von R. Schreier
Aufführung der Freien Bühne Zürich



Décor d'A. Cingria pour «Judith»



Décor d'A. Cingria pour «Le Roi David»



Costumes de Jean Morax pour «La Belle de Moudon»



Cadre de scène pour «La Belle de Moudon»

orgueil. Etre aimé après le poète lui paraît un si grand privilège qu'il s'en ouvre à la pauvre Anna, affirmant que, jamais entre eux, il ne sera question de cette faute. La préfète voit d'un coup ruiner sa dernière illusion, dans le même temps que le professeur a appris l'identité de l'inspiratrice: une servante. Le scandale pourrait éclater avant l'inauguration de la statue. Il faut à tout prix l'éviter. Le professeur s'en charge, à condition qu'à la mairie on ajoute un siège au Grand Conseil. C'est fait! promet le héros et la préfète les suit à la fête dont déjà d'harmonieux échos de fanfare nous parviennent, mêlés aux appels de la sirène du bateau à vapeur sur le pont duquel le commis, sûr de son fait, attendra en vain Anna.

Ainsi, quoique burlesque, le dénouement de la comédie est douloureux. Anna, à laquelle au début nous n'attachions nul intérêt, il a suffi que nous la voyions souffrir sous le coup d'une fausse inculpation puis d'une odieuse comédie qu'on lui fait jouer, pour que notre âme s'attendrisse sur le sort de cette Bovary du Jura neuchâtelois. Elle est devenue vivante par la magie du simple amour qu'elle suscite chez un benêt. Dès lors son sort nous captive au delà de tout. Peu nous chaut que l'affreux préfet soit dupé et redupé par l'astucieux professeur. Ni lui qui le menait au début ni le pendu ne conduisent plus le Bal. Anna, c'est le sous-titre que nous donnons à la pièce.

Ce revirement, noté au début, me paraît la plus originale trouvaille de l'ouvrage. Mais la pièce a d'autres qualités. D'abord elle est parfaitement écrite. Le style en est cocasse et dru, plein de solides références aux styles classiques, composé et ferme. Peut-être un peu papillottant, un peu chargé par endroits, encore un peu trop «fait pour la lecture», mais c'est un rien à quoi il sera facile de remédier. Un autre mérite de l'ouvrage je le vois dans la structure du dialogue, sans cesse mouvant. Il n'y a pas une scène, pas une réplique immobiles dans les trois actes. Au prologue, on pourrait, sans dommage, couper quelque peu le sifflet du magistrat qui accumule les âneries avec quelque prodigalité. On sent que M. Mahert a pris un plaisir sans mesure à faire critiquer les journalistes — dont il nous honore d'être — par un imbécile. C'est une façon détournée de leur faire donner des compliments... Mais, ce sont jeux d'esprit parfois plus brillants que solides et cette partie du dialogue n'a ni le mouvement ni la qualité du reste.

Le Pendu conduit le Bal est d'une riche veine comique tout juste traversée par un filet de sentimentalité qui l'humanise et en dit plus long que l'auteur n'en formule; mais le rire ne chôme pas un long moment.

Enfin la comédie est d'une fantaisie et d'une bonne humeur qui la sauvent de toute vraisemblance vériste. Il n'y faut pas chercher des personnages photographiés, ni même «croqués sur le vif». C'est beaucoup mieux que cela. Rien n'est minutieusement régionaliste dans cette farce, rien n'y rappelle l'accent particulier d'un canton suisse. Rien, surtout, n'y fait souvenir d'un autre; car le poète n'est pas le pendu mais Rodo Mahert lui-même qui a réussi à nous intéresser et à nous plaire avec des êtres sortis tout droit de sa seule imagination qui déforme en respectant la vérité profonde.

Jean-Bard

Il y a longtemps que l'activité de Jean-Bard (Genève) a attiré l'attention. A un âge où d'autres sont encore à se chercher, l'auteur du BEAU NAVIRE s'était déjà jeté dans la mêlée, constituant une compagnie avec laquelle il promenait par le pays tout un répertoire dramatique auquel il s'efforçait de donner une interprétation et une mise en scène originales. Essais parfois contestables et souvent incohérents, mais qui méritèrent toujours la sympathie par un air de bravoure et d'audace et où se marquait une curiosité ardente.

Bientôt sans se décourager, Jean-Bard multiplie ses initiatives. Il organise avec succès des tournées hors de Suisse; il perfectionne sa troupe, il simplifie et approfondit son art. Surtout, il écrit. Eternel errant, il trouve à l'étape le temps de noter ses impressions et d'appliquer au vif ses théories, son esthétique théâtrale. Ni dans ZERO, trois actes qui parurent en 1930, ni même dans LE BEAU NAVIRE, le poète Jean-Bard n'est parvenu à se débarrasser complètement de Jean Bard le théoricien. Mais de Z é r o au B e a u N a v i r e , en moins de quatre ans, l'évolution est tout de même très importante et le progrès heureusement marqué. L'art est en train de supplanter l'artifice. Et ce qui n'était dans Z é r o qu'un vain jeu de l'intelligence, qu'une brillante et superficielle confrontation verbale, sans émotion, sans vérité profonde est devenu, dans le B e a u N a v i r e , un

drame. Les qualités d'écriture et de mouvement du dialogue, l'astucieux agencement des répliques et des effets trop généreusement prodigués dans les trois actes de 1930 ne sont peut-être pas moins abondants dans la comédie de 1934, mais ces éléments ne constituent plus que le support de l'idée. Le dangereux verbalisme des débuts, s'il n'est point encore proscrit, laisse une place plus grande à l'action. Le fait dramatique surnage cet océan de mots ou l'auteur l'avait proprement noyé naguère.

Voyons de quoi il s'agit.

M. Philippois, timide et craintif comptable possède une épouse très sûre d'elle-même et deux fils, en qui se retrouve la caractéristique des parents. Célestin est plus près de son père, bien qu'il ait quelques traits maternels; Ami ressemble à sa mère, quoique mitigé de caractères paternels.

La filleule des parents, Mizou, alias «le beau navire», orpheline, vit chez les Philippois et, quand s'engage le drame, les trois jeunes gens sont parvenus à l'âge où on ne s'aime plus comme frère et sœur.

Notons immédiatement la jolie trouvaille de Jean-Bard qui est de nous montrer les deux parents retrouvant leurs qualités et leurs défauts dans leurs enfants, mais avec des atténuations et des complexités qui les font se tromper souvent quant aux réactions de leur progéniture et préférer celui des fils qui ressemble à l'autre conjoint.

Mizou aime en Célestin le poète et en Ami l'homme d'action. Les deux frères éprouvent une vive inclination pour Mizou. Célestin travaille à réussir ses examens pour pouvoir épouser Mizou au plus tôt; Ami conquiert son diplôme de moniteur sportif par les mêmes raisons. Puis l'un et l'autre offrent à la jeune fille une existence tranquille et sans heurts. Où sont les rêves que vous faisiez avant d'avoir vos brevets? dit-elle à ces deux petits bourgeois. Ami ne songeait qu'à dépasser des records, Célestin qu'à découvrir l'Égypte. Mizou comprend qu'elle a joué le rôle de l'excitant qu'absorbe le candidat à bout de forces et qu'il rejette sitôt l'effort achevé. Le Beau Navire poursuivra sa croisière, salué de la rive par deux navigateurs qui se sont découverts à temps une âme de terrien.

Il y a dans ces trois actes encore beaucoup trop de paroles, de discours, d'explications. L'auteur semble craindre qu'on ne

comprenne pas son intention. Il s'efforce de nous convaincre et de nous guider, alors que ses personnages devraient simplement vivre devant nous. On n'a pas le droit d'obliger le spectateur. Sa raison d'être est précisément de choisir librement parmi les mille richesses d'un ouvrage celle dont il est capable et de refaire à sa façon et en partie le travail de l'auteur. Toute œuvre dont l'acception nécessite un mode d'emploi avoue son impuissance, ou le doute de son auteur quant à la signification de ce qu'il a écrit. C'est aimer peu ses semblables que leur faire si mal confiance. C'est attacher à son œuvre trop peu de prix que de n'oser pas la lâcher dans le monde sans l'y suivre.

Dans LA RUDE JOURNEE, Jean-Bard nous montre une famille aux prises avec les difficultés. Saturnin audacieux homme d'affaires vit entre sa femme Antoinette, dévouée à ses entreprises, partagée entre son admiration et sa crainte; ses enfants: Maxime, qui rêve de marcher sur les traces de son père et — naturellement — de le dépasser; Etienne, très occupé de ses flirts et Maryse, dont toute l'ambition est d'être championne de tennis; enfin, de sa vieille sœur Stéphanie, bourrue, pleine de cœur. Les enfants très modernes sont insolents, irrespectueux et sûrs d'eux-mêmes. Les acrobaties financières du père aboutissent à la ruine. Comment vont réagir chacun des personnages? Maxime n'y voit qu'une trahison; le même jour son père lui avait promis des fonds pour une affaire magnifique. Maryse ne songe qu'à sa carrière de future championne, sérieusement compromise. Etienne, tout d'abord, ne dit rien. Alors Stéphanie sur ses économies donne à Maxime les fonds désirés, paie à Maryse son voyage aux championnats. Quant à Etienne il cherche à aider ses parents de son mieux, c'est à dire en épousant le plus riche de ses flirts! Il part à la recherche de la jeune fille. L'auto qu'il pilote s'abîme dans le fossé. Le jeune homme est transporté blessé à l'hôpital. Et la famille, divisée par l'argent est soudain réunie par l'angoisse. L'un des siens a failli mourir. Le seul qui ait voulu se sacrifier. Le seul qui ait eu le sens de la famille. Sans l'avouer, le père imprudent, la mère pusillanime, les frère et sœur égoïstes comprennent qu'Etienne a eu raison et ils courent tous à son chevet comme on va rendre hommage à un martyr.

Ce drame rapide, plein de péripéties se déroule — comme son titre l'indique — en une seule journée. Il est habilement composé et mené. Mais ses personnages et leurs malheurs ne

nous touchent pas assez, sans doute parce que l'auteur ne les laissent pas vivre de leur existence propre et s'immisce continuellement dans leur destinée. Défaut déjà relevé dans UN BEAU NAVIRE et qui va s'atténuant au fur et à mesure que l'écrivain devient maître de son métier.

Peu après Jean-Bard écrit encore et fait jouer HUIS-CLOS, drame fort et sombre dans lequel il reprend une partie de ses personnages et montre Etienne accusé d'un crime. Ici la personnalité de la mère, assez effacée dans LA RUDE JOURNEE, prend une rare ampleur et c'est elle, en somme, qui va sauver le fils en s'accusant elle-même du meurtre, lorsque l'erreur est découverte et l'innocence d'Etienne proclamée. Cette fois la langue, le dialogue, la démarche sont beaucoup plus assurés et nets et les caractères fortement dessinés.

Par sa persévérance, que rien ne rebute, Jean-Bard est devenu l'une des personnalités les plus intéressantes et les plus sympathiques de notre littérature dramatique.

Alfred Gehri

Originaire de Morges tout comme son confrère René Morax, Alfred Gehri atteint à peine la quarantaine. Fêré de théâtre dès ses jeunes années, il a beaucoup observé en silence, au cours des années où il a été le secrétaire de Georges Pitoëff, en Suisse d'abord, puis à Paris. C'est en fréquentant les coulisses qu'il a appris son métier. Mais c'est en vivant constamment avec les petites gens de Paris qu'il a trouvé sa véritable voie: celle de la peinture d'un milieu. On a représenté de lui, l'hiver dernier à Lausanne, et on va reprendre à Paris une œuvre très curieuse d'un accent insolite et original: SIXIEME ETAGE. C'est la mise à la scène d'un petit monde, celui qui habite sous les combles d'un immeuble parisien. La scène représente le couloir de l'étage, sur lequel s'ouvrent les chambres, dont nous voyons deux des plus caractéristiques: celle où vivent une jeune infirme et son père; celle où végètent un peintre raté, sa femme et leur bébé; puis, lorsque les bohèmes ont été délogés, un charmant étudiant, dont la petite infirme s'éprend, comme il se doit. Un douloureux roman d'amour se noue et, finalement abandonnée par le jeune homme qui l'a séduite, la petite trouve un protecteur et un époux dans le modeste ouvrier qui l'aime depuis des années. L'intrigue

sentimentale est mince et assez banale. L'intérêt de l'ouvrage réside dans la peinture comique, faite à traits larges et sûrs, du milieu: les commères, les ratés, la propriétaire, le père de l'infirmier qui est auteur de romans feuilletons à ses moments de loisir et mène à la fois l'intrigue multiple de trois ou quatre récits sensationnels pour plusieurs journaux et éditeurs.

Alfred Gehri n'avait jusqu'à SIXIEME ETAGE produit que des comédies en un acte, toutes adroites, et très comiques, dont la plus récente: BUREAU CENTRAL DES IDEES vient d'être jouée avec un succès considérable à Paris.

René-Louis Piachaud

Si ce Genevois alerte et vif a donné de forts et nobles poèmes et trouvé des accents du plus beau lyrisme pour célébrer dans telle grande fête (Les Fêtes du Rhône, notamment) les beautés du pays et son âme, il n'a guère produit de pièces de théâtre. Mais il est le traducteur de Shakespeare, non seulement unique de son espèce chez nous, mais l'un des plus remarquables de langue française. Sa version de CORIOLAN a été représentée à la Comédie-Française avec un succès éclatant et si l'on n'y avait vu une tendance politique, que le traducteur affirme n'avoir en aucune façon sollicitée mais simplement trouvée dans Shakespeare, il est certain que l'ouvrage serait désormais au répertoire. Quant à nous, la translation de Piachaud nous intéresse uniquement du point de vue dramatique. Et elle est admirable. Admirable de force, parce qu'elle restitue au langage de Shakespeare l'énergie et la couleur que les traducteurs précédents avaient affaiblies; admirable de justesse, parce qu'elle donne le terme français équivalant au terme anglais; admirable de poésie, parce qu'elle conserve aux passages lyriques toute leur valeur et trouve des accents poignants pour le traduire; admirable, enfin, parce qu'elle est non d'un pédant mais d'un homme de théâtre.

A côté de cette grande traduction, Piachaud a également mis en français OTHELLO, dans une forme si proche de l'original et en même temps si personnel le qu'il y a réalisé œuvre de créateur.

Quant aux JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR, le ton en est si dru, si clair, si intensément comique qu'on peut la jouer même devant un public non averti, qui s'en divertira follement.

Enfin dans LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ, Piachaud a retrouvé

la forme lyrique de Shakespeare, cette légèreté aérienne du dialogue, cette fluidité du langage, cette grâce infinie qui sont partout répandues dans l'original.

La traduction des maîtres, portée à ce point de perfection, est aussi rare que précieuse et il convenait de souligner la valeur d'un tel travail.

Emile Jaques-Dalcroze

Si j'ai gardé pour la fin cet artiste, c'est qu'il me paraît mériter une place à part. Il est à la fois musicien, poète et inventeur d'une méthode plastique dénommée la rythmique, qui a fourni au spectacle des ressources considérables et a bouleversé l'enseignement de la musique pour la jeunesse.

Depuis le FESTIVAL VAUDOIS de 1903, dont il avait assumé le texte, la musique et la direction, Jaques-Dalcroze n'a cessé de travailler dans les trois domaines de son activité artistique. Prince de la chanson romande, il a écrit une quantité considérable de mélodies touchantes, spirituelles ou comiques, réunies dans un grand nombre de recueils; il a fondé et dirigé, à Genève et dans nombre de villes étrangères, des Ecoles de Rythmique, déployant une activité pédagogique inouïe; il a réussi encore à écrire, seul ou en collaboration avec des poètes tels que Daniel Baud-Bovy, Jacques Chenevière, Pierre Girard, Albert Malche, René-Louis Piachaud de grandes œuvres lyriques d'une forme extrêmement souple et variée et d'une grâce infinie. Ainsi LE JEU DU FEUILLU, LA FETE DE JUIN 1914, représentée sur une vaste scène, à laquelle le Lac servait de fond et où, à un certain moment, venaient aborder des barques du Léman que le spectateur voyaient approcher du large; l'exquise FETE DE LA JEUNESSE ET DE LA JOIE, dont le titre seul est tout un programme.

Jaques-Dalcroze est peut-être le plus complet de nos auteurs, par l'extraordinaire richesse et variété de ses moyens. Il en est, en tout cas, le plus actif, le plus juvénile, le plus gracieux. Toute son œuvre est marquée par le charme et le sourire, par une bienveillance et une simplicité; une vue tendrement optimiste de la vie, une chaleur de cœur, une foi dans l'humanité, un amour de la jeunesse, qui sont proprement uniques dans notre pays.

On ne saurait dire tout ce que nous lui devons pour la formation musicale et plastique de la jeunesse et pour le renouvelle-

ment qu'il a apporté à la mise en scène par cette discipline chorégraphique qui fait du corps humain un véritable instrument de musique.

Il est malheureusement impossible de raconter ses œuvres, leur prix étant précisément dans cette fusion des éléments instrumental, vocal, poétique et plastique. Ce ne sont pas des pièces de théâtre, pas non plus des FESTSPIELE, mais de véritables jeux scéniques, où se fondent l'accent symbolique et mimé et l'accent poétique et musical.

Je ne suis pas assez compétent en matière musicale pour donner ici une idée suffisante du labeur magnifique de Dalcroze; aussi bien dois-je parler théâtre. Mais je ne pouvais négliger de rendre au moins un hommage sincère au grand artiste et à l'homme de cœur qu'est Emile Jaques-Dalcroze.

La Fête des vignerons

René Morax a dit un jour¹ que le Théâtre du Jorat était sorti de la Fête des vignerons. C'est, en effet, en collaborant avec Gustave Doret à l'une d'entre elles que le poète morgien s'est rendu compte de l'énorme effort réalisé à l'occasion de cette Fête et a déploré qu'il fut si rare et si dispersé. Son intention en créant le Théâtre du Jorat, nous l'avons vu, avait été de donner un centre de ralliement aux tentatives dramatiques de notre pays. Toutefois la Fête des Vignerons n'a qu'une parenté très lointaine avec l'œuvre poursuivie sur la scène du Jorat. Ses origines remontent au XVII^e siècle.

A cette époque, les vignerons, constitués en confrérie, célébraient leurs travaux par un cortège, copié sur les cérémonies de l'antiquité païenne. L'abbé Levalde, vers la fin du XVIII^e, donna à cette festivité le cadre qu'elle a conservé jusqu'à nos jours: celui d'une véritable manifestation d'art régional, à la gloire de la terre féconde, exaltée par la poésie et par la musique. Vu l'importance que prit rapidement cet énorme spectacle, les frais que sa mise sur pied entraînait, les soucis de tout genre qu'il procurait à la Confrérie, on ne le célébra que tous les 25 ans environ. Mais chaque fois avec plus d'ampleur, un souci plus grand de l'effet artistique et beaucoup de mes lecteurs ont encore le souvenir de la plus récente Fête des Vignerons, celle de 1927. Toute la région de Lavaux et celle qui domine Vevey y fut mise à

contribution. Un effectif de 2000 figurants, chanteurs et acteurs y participa et des foules sans nombre assistèrent à ce merveilleux spectacle, unique dans notre pays par son développement, sa beauté, sa grandeur.

Comme les précédentes, la Fête de 1927 déroule sous nos yeux la succession des quatre saisons, mais en commençant par l'hiver, pour se terminer par l'automne, symbole de fécondité, âge de la récolte. C'est une ample suite de tableaux rustiques et réalistes, mêlés à des visions mythologiques et où apparaissent les chars des bûchrons, ceux des faneurs, des moisonneurs, des vigneron, précédés ou suivis de voitures symboliques montées par les divinités du sol.

Chaque saison a sa poésie, traduite par des chants, des rondes, des danses; exprimée aussi par les couleurs chatoyantes des costumes, les tons variés à l'infini des groupes qui évoluent chacun selon son rythme propre et se fondent dans un ensemble prodigieux de teintes diverses.

Un si énorme spectacle ne trouverait aucun lieu fermé et couvert assez vaste pour lui. Il se donne sur la place de Vevey, fermée d'un côté par un gigantesque gradin, de l'autre par un immense décor servant de fond aux évolutions des masses.

La Fête des Vignerons a été et reste l'expression la plus caractéristique de notre tempérament à la fois poétique et musicien, de l'ardent amour que nos populations portent à leur terre, notamment au labeur si dur et si ingrat de la vigne. Je voudrais que tous ceux qui ont été surpris et choqués par l'acharnement des vigneron vaudois à ne pas vouloir payer un impôt qu'ils jugeaient inéquitable, aient vu une Fête des Vignerons. Ils auraient tous compris que l'amour du vigneron pour son travail et pour son bien dépasse toute considération pécuniaire intéressée et constitue l'une des plus profondes attaches de ce peuple à son sol.

On n'a pas oublié je pense que la Fête de 1905 est due à Gustave Doret et René Morax, celle de 1927 à Gustave Doret et Pierre Girard, poète genevois. On sait aussi, sans doute, que les partitions musicales de ces fêtes contiennent les plus purs joyaux de notre folklore, mais aussi des airs, des chants, des chœurs composés par Doret et qui, incorporés au folklore, font partie de notre patrimoine vocal et resteront parmi les plus belles œuvres que la terre romande ait inspirées à un musicien et à des poètes.

Je ne puis que citer quelques uns des auteurs de festivals

nombreux chez nous comme en Suisse allemande, accompagnateurs obligés de toutes nos fêtes de chant, de tir, de gymnastique. A Fribourg, mentionnons M. Bondallaz, préfet de Romont, auteur de plusieurs œuvres de circonstances et le chanoine Bovet qui a fait dans le domaine musical une œuvre analogue à celle de Doret ou de Jaques-Dalcroze; dans le Valais, le chanoine Poncet a écrit quelques pièces pour amateurs et vient de faire jouer à St. Maurice un festival fort applaudi.

Les Sociétés d'amateurs

Groupées dans une Fédération suisse romande des sociétés théâtrales d'amateurs, ces sociétés sont nombreuses et souvent remarquables. Genève s'enorgueillit des «Amis de l'instruction», qui a été toujours à l'avant-garde. On doit à ce groupe de lettrés et de connaisseurs la représentation des traductions de René-Louis Piachaud, notamment, et de plusieurs autres auteurs genevois. C'est l'une des doyennes et l'une des plus distinguées de nos sociétés d'amateurs. Genève abrite encore «La Veillée», moins ancienne et moins puissante, mais non moins intéressante. Enfin il vient de s'y constituer sous le nom de «Compagnons de Romandie» un groupement important par les personnalités qui en font partie et dont le but est de redonner au théâtre chrétien et catholique la place qu'il a perdue.

Lausanne a «Les compagnons de la Marjolaine», compagnie qui s'efforce de donner des spectacles d'art complet, c'est à dire que le décor et les costumes sont confectionnés par les compagnons et que la mise en scène est aussi soignée que l'interprétation. Mais dans les villes de moindre importance, à Moudon «l'Arc-en-Ciel», à Aigle «La Dramatique» sont composés d'amateurs éclairés, littéralement dévorés par l'amour du théâtre et s'y consacrant avec une ferveur et une persévérance admirables.

Chaque année ces sociétés tiennent un congrès, accompagné souvent de concours qui présentent sur le plan du théâtre exactement le même intérêt et la même importance que nos fêtes de chant. Les sociétés y ont l'occasion de se mesurer devant un jury impartial et compétent, de constater les progrès réalisés par leurs rivales, d'apprendre une foule de choses utiles à leur développement, de se mieux connaître entre elles et de se fortifier dans leurs desseins. La fédération suisse romande est affiliée à la fé-

dération internationale, de sorte que les meilleures de nos sociétés sont souvent appelées à des congrès à l'étranger, où elles entrent en compétition avec de grands groupes français ou belges. Il y a là aussi une source d'enrichissement et de culture, dont on ne saurait trop apprécier l'importance. Il est hors de doute que, depuis la création de la fédération romande et son affiliation à la fédération internationale, nos sociétés ont réalisé des progrès réjouissants et si l'on peut encore regretter qu'elles inscrivent trop volontiers à leur répertoire des ouvrages étrangers, on ne doit pas oublier cependant que la plupart de nos auteurs n'ont connu les feux de la rampe que grâce aux soins desintéressés et enthousiastes de ces cercles, qui entretiennent dans le pays le goût et la culture du théâtre. Ce sont aussi ces sociétés qui fournissent les contingents compacts, indispensables aux festivals, aux solennités d'occasion et constituent les cadres de troupes comme celles du Théâtre du Jorat, où l'on a réalisé au mieux la fusion entre les éléments amateurs et les professionnels, les rôles principaux étant confiés à des gens de métier, entourés, dans les caractères locaux ou de composition, par des comédiens bénévoles. Aucune fête, aucun spectacle de quelque envergure ne serait possible chez nous si l'on ne savait pouvoir compter sur ces collaborateurs doués et surtout desintéressés.

Enfin, comme la consommation de pièces est considérable vu le grand nombre des sociétés qui jouent un peu partout chaque hiver, l'existence des cercles d'amateurs permet à nos écrivains de produire avec quelque chance de n'avoir pas travaillé en vain.

Peintres et musiciens

Un des traits de notre vie dramatique est la collaboration constante et intime de la peinture et de la musique à tous nos spectacles.

L'œuvre accomplie par Gustave Doret dans les deux plus récentes Fêtes des Vignerons ou sur le Théâtre du Jorat, sans compter les opéras et ouvrages lyriques, les chœurs, les chansons, la musique orchestrale et de chambre qu'il a produite est d'une envergure étonnante.

A Fribourg, le chanoine Bovet est le collaborateur fidèle de toutes les grandes entreprises spectaculaires du canton. A côté de cela, il a produit une quantité considérable de musique vocale

et a contribué plus qu'aucun autre à la renaissance du chant dans son canton.

A Neuchâtel, le regretté Joseph Lauber a fait de même et en outre il fut l'arrangeur et l'auteur des musiques de LA GLOIRE QUI CHANTE, cette fresque militaire de la Suisse que peignit de Reynold pour nos soldats durant la grande guerre.

Dans le Valais c'est le chanoine Broquet, qui a mis en musique avec M. Parchet le festival du chanoine Poncet représenté au cours des fêtes de tir de 1937.

A Genève, Frank Martin, Binet, tant d'autres que j'oublie.

Quant aux peintres, faut-il rappeler l'œuvre patiente et se-reine de Jean Morax à Mézières; celle de son collègue Aloys Hugonnet. Alexandre Cingria, à Mézières aussi, et à Fribourg, et à Genève, ailleurs encore; Molina à Genève? Et Ernest Biéler, le peintre de la plus récente Fête des Vignerons. Tous ont été mieux que des collaborateurs, de vrais co-auteurs, de vrais créateurs, donnant à la pensée du poète le commentaire de leur inspiration musicale ou la vie et les formes sensibles de leurs costumes et de leurs décors.

Conclusion

Parvenu aux termes de cette étude, l'auteur se rend bien compte qu'il a été très incomplet. Il a, avant tout, cherché à mettre en lumière les richesses qu'il croit encloses dans notre patrimoine dramatique, sans s'attarder aux détails, sans prétendre à citer tous ceux qui font métier d'écrire pour le théâtre. Il est impossible de dégager une tendance des œuvres dont il a été question au cours des lignes qui précèdent. Chaque auteur a sa manière, son style. Il n'y a pas et il n'y aura sans doute jamais d'école dramatique de la Suisse romande, parce qu'il n'existe pas de centre attractif et parce que le régionalisme politique et intellectuel qu'on cultive avec amour chez nous s'y opposerait. C'est d'ailleurs dans cette grande diversité, dans cette émulation de canton à canton, de ville à ville et — quand il s'agit de l'activité des sociétés d'amateurs — de village à village, que réside la vraie richesse de notre production dramatique, son caractère original, sa marque. Et c'est ce particularisme, enfin, qui permet à cette étroite contrée de compter tant de talents divers, d'efforts

desintéressés, d'écrivains, de peintres, de musiciens dont les œuvres honorent notre pays.

Si j'ai réussi dans cette étude à en donner quelque idée à mes confédérés je m'estimerai bienheureux.

Gaston BRIDEL

Chroniqueur dramatique de la
«Gazette de Lausanne»