



Crommelynck et les metteurs en scène

COMMUNICATION DE JEANINE MOULIN
A LA SEANCE MENSUELLE DU 9 AVRIL 1987

Le 19 novembre 1986, l'auteur de Chaud et froid aurait eu cent ans. Une exposition s'est ouverte en décembre 1986 au Palais des Beaux-Arts pour célébrer cet anniversaire. Elle avait pour titre Fernand Crommelynck à la scène. Organisée par la Promotion des Lettres avec la collaboration des Archives et Musée de la littérature, elle s'est accompagnée d'un colloque de deux jours (les 23 et 24 janvier 1987). Des professeurs venus des États-Unis, de France, de Hollande, d'Italie, de Pologne et de Tchécoslovaquie y ont pris la parole aux côtés de leurs collègues ou amis belges. Leurs communications seront réunies d'ici peu dans un ouvrage admirablement documenté et abondamment illustré. Y figurera l'exposé que Jeanine Moulin a écrit à l'occasion de ces rencontres. Si elle nous en a donné lecture, c'est pour associer notre compagnie à l'hommage qui fut rendu (et est encore rendu, cette année) à l'un de nos écrivains les plus prestigieux.

Un grand dramaturge n'est pas nécessairement un metteur en scène de premier ordre. Fernand Crommelynck a pourtant été l'un et l'autre. Enfant de la balle, fils de comédien et comédien lui-même en maintes occasions, il fut initié de bonne heure aux secrets des tréteaux et des coulisses. En 1916, avec l'aide d'un généreux « sponsor », le jeune homme (il avait à peine trente ans) fonda sa propre troupe à Bruxelles : le Théâtre Volant, ainsi nommé parce qu'il volait de salle en salle disponible (à la Gaité, à la salle Patria et au Palais des glaces¹). On y donnait

¹ Lionel Renieu, *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis l'origine jusqu'à ces jours*, Paris, Éditions Duchastre et Van Buggenhoudt, 1928, T. I., p. 244-245.

des matinées poétiques, des séances chorégraphiques accompagnées de musique et des spectacles pour enfants : « Les Contes de la grand-mère. » Revêtu d'un habit du dix-huitième siècle, Crommelynck feignait d'y lire un livre à voix haute, tandis que les acteurs jouaient ce qu'ils entendaient. Que d'ingéniosité déjà dans ce procédé choisi entre tant d'autres qui offrent une idée de son inépuisable faculté d'invention dans le domaine de la mise en scène.

L'essentiel du répertoire était composé de pièces classiques ou renommées (Dumas, Anatole France, Tristan Bernard, Lenormand, Marguerite Duterme) et, bien entendu, de celles de son directeur artistique (*Le Marchand de regrets* et *Le Sculpteur de masques*). L'auteur y tenait des rôles importants ainsi qu'il le fera plus tard encore, dans *Les Amants puérils* où il sera le baron Cazou et dans *Carine* où il sera Frédéric.

Grâce au Théâtre Volant, Crommelynck réalisa un rêve qui tenait de l'utopie (surtout en pleine guerre 14-18) : offrir des représentations gratuites aux spectateurs impécunieux. En 1917, au Palais des glaces, *Le Sculpteur de masques* fut interprété devant une salle comble et comblée qui, selon la presse de l'époque, criait merci ! merci ! à la chute finale du rideau. C'est au cours de cet apprentissage que s'élabora dans l'esprit du dramaturge la trame du *Cocu magnifique* qu'il devait commencer à écrire en mars 1920.

Autre expérience de metteur en scène vécue également pendant une guerre et dans la même ville : de 1940 à 1943, quand l'écrivain prit aux côtés de Lucien Fonson la direction du Théâtre Royal des Galeries. Y furent représentés avec le plus vif succès *Les Quatre fils Aymon* d'Herman Closson, *Chacun sa vérité* de Pirandello et *Le Mariage de Mademoiselle Beulemans*. Crommelynck y assura en outre les reprises de plusieurs de ses pièces : *Chaud et froid* et *Une Femme qu'à le cœur trop petit* (1940), *Le Cocu magnifique* (1941), *Les Amants puérils* (1942) et *Carine ou la jeune fille folle de son âme* (1943). Avec des artistes et des décors que leur auteur avait l'occasion et les moyens de choisir dans un théâtre qui ne désemplissait pas. C'est donc à bon droit que Paul Werrie conclut après un entretien avec ce dernier : « Cet homme qui fut l'inspirateur de Ghelderode (...) a tout fait dans le théâtre :

auteur, il a dirigé, mis en scène, joué. Ce dialogue, intitulé *La Crise ?... Tout le mal est venu du metteur en scène* » a été reproduit dans *La Table ronde*².

*

La connaissance pratique du théâtre qu'avait l'écrivain se reflète dans une écriture dramatique rigoureusement bâtie en fonction des aménagements matériels de la scène (nous dirions, aujourd'hui de la scénologie).

Quand Crommelynck commence à écrire une pièce, il l'a déjà en tête de la première à la dernière réplique avec la vision de l'endroit où sera chaque acteur au moment de prononcer chacune d'elles. « Sa mécanique » (ainsi qu'il dénomme son processus scénique dans un article de *Comœdia*) est, je le cite, « composée d'engrenages aussi étroitement dépendants que ceux d'une horloge³ ». D'où l'impeccable architecture de la dramaturgie crommelynckienne. D'où aussi ses exigences au plan de la mise en scène dont il se voulait le plus souvent possible entièrement responsable. Il s'en est expliqué dès 1947 à la Radio-Télévision française au cours d'un débat intitulé *La Crise actuelle du théâtre ne provient-elle pas des excès mêmes de la mise en scène*⁴ ?

Sont réunis autour de lui : Jean Vilar, Béatrice Dussane, Gustave Cohen, Robert Kemp, Jean-Jacques Gautier et Paul Guimard qui mène le jeu. « Un auteur », affirme Crommelynck au cours de cette discussion, « doit être à la fois son propre metteur en scène et ses acteurs. Quand il conçoit, quand il écrit sa pièce, quand il la développe, il doit savoir exactement la dose de texte qu'il faut pour un passage de droite à gauche ou de gauche à droite de la scène. Il doit savoir exactement où s'assoira l'acteur, où il le fera, il doit en subir les réactions ». C'est dire qu'il lui faut, de préférence, être un admirable acteur ainsi que le fut, selon toute vraisemblance, Shakespeare. Il faut en outre, d'après lui, être « un chef

² *La Table ronde*, n° 220, mai 1966, p. 28-30. Au cours de mon exposé, je donnerai des extraits d'articles, d'interviews de presse et de radio où l'auteur de *Chaud et froid* parle de la mise en scène et du public. Les entretiens radiophoniques que je citerai ont été imprimés pour la première fois et sans commentaires à la suite de mon étude, *Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*. Bruxelles, Palais des Académies, 1978. Le sujet du colloque qui nous réunit m'offre l'occasion de les utiliser et de les interpréter.

³ À propos de Léona. Notes d'après-première. *Comœdia*, 19 février 1944, p. 1 et 3.

⁴ R.T.F., 19 mai 1947 in *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, p. 369.

d'orchestre qu'on appelle le metteur en scène, mais il doit, au préalable, être l'auteur ». Celui-ci doit en tous cas être consulté.

Jean Vilar objecte alors, qu'il en va toujours ainsi. « Je n'en suis pas aussi certain que vous », répond Crommelynck. « J'ai vu souvent les auteurs relégués au fond de la salle et n'avoit pas grand chose à dire devant lui⁵. »

Faut-il en conclure que le dramaturge sous-estime la plupart des metteurs en scène de son temps ou qu'il ne leur accorde aucune confiance ? Pas du tout.

Il admire, par exemple, la mise en scène réalisée par Cocteau pour *Roméo et Juliette*, celle de Pitoëff pour *Hamlet* et toutes celles qu'imaginait Lugné-Poe. Quand celui-ci n'avait « pas les moyens » de monter une pièce avec costumes et décors, il se contentait « de faire, avec les acteurs, une lecture publique », explique Crommelynck au cours du même entretien. Exactement ce que réalise aujourd'hui Henry Ronsse en Belgique à l'occasion du centenaire que nous célébrons. Et c'est dans le même esprit que travaillait Stanislavski qui « était resté toujours très près des ouvrages », nous dit l'auteur de *Carine* dans un de ses entretiens avec Jacques Philippet transmis par la Radiodiffusion belge⁶.

Par contre, Fernand n'admet pas que l'on déverse sur les tréteaux les produits d'une imagination délirante : « le mur de Jovet qui s'ouvre brusquement avec un bruit de mécanique dans *L'École des femmes*⁷ », un cadavre « qui grandit à vue oeil sur la scène » pour figurer un croissant remords dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* d'Ionesco, le tas de sable où une femme « s'enterre peu à peu pour symboliser la brièveté de la vie » dans *Ah ! les beaux jours* de Beckett. « C'est de l'allégorie assez primaire », déclare-t-il à Paul Werrie en mai 1966⁸. « C'est de la figuration », rétorque ce dernier, « excusez-moi, mais vous-même, avec la Stella masquée du *Cocu magnifique* ». « Ah mais pardon », s'écrie son interlocuteur, « le masque, le travesti de Stella se justifie sur tous les plans. Un jaloux qui séquestre sa femme... la dérobe aux regards, comme fait Bruno, c'est monnaie courante ».

⁵ *Ibidem*, p. 371.

⁶ Institut National de Radiodiffusion belge (I.N.R.) *Six entretiens de Fernand Crommelynck avec Jacques Philippet*, à partir du 26 février 1953 in *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, p. 381.

⁷ R.T.F., *op. cit.*, p. 371.

⁸ *La Table ronde, op. cit.*, p. 29.

À dire vrai, un grand nombre de personnages de Crommelynck sont revêtus d'un masque. Mais il s'agit d'un masque invisible : celui du tragi-comique dénonciateur qui les révèle en état de crise, arrivés à leur plus haut degré de paroxysme.

À la fin de leur entrevue de 1947 à la R.T.F., Crommelynck et Jean Vilar se sont déclarés pleinement partisans de la mise en scène invisible, celle qui tient compte des intentions profondes de l'écrivain et n'opère aucune coupure dans les répliques, celle qui rejette d'office les décors ou les accessoires superflus. À l'opposé de ces principes, Gaston Baty n'agissait qu'à sa guise et se refusait même à prendre l'avis de l'auteur. D'où ses conflits avec Fernand Crommelynck qui l'avait surnommé le « cache texte » ! L'un de ces démêlés qu'avait heureusement conservé la Radio belge est resté célèbre. Mais je ne résiste pas au plaisir de vous le remettre en mémoire.

En 1921, lors de la création à Paris des *Amants puérils*, Baty se brouilla sérieusement avec l'écrivain à propos de la mise en scène. Il ne réapparut qu'au cours d'une des dernières répétitions pour interpellier le dramaturge qui rapporte plaisamment leur discussion à Jacques Philippet par la voie de la radio⁹.

« Écoutez, Monsieur, est-ce que ça vous ennuerait que pendant le troisième acte je fasse mettre au fond de votre décor une horloge ? Je voudrais que le bruit de l'horloge augmente et intensifie les silences dont cet acte est parsemé. »

Je lui dis : « Oh ! Monsieur, ça m'est égal, si ça vous fait plaisir. » À l'instant même, pris d'une sorte d'exubérance, il appelle « Julien, Lucien, Marcel (les accessoiristes), apportez-moi l'horloge ».

Et on descend sur le plateau une horloge faite d'un bâti de bois et de toile peinte, avec un cadran peint et un œil-de-bœuf à travers lequel on voyait un battant de papier doré.

Je lui dis : « Mais, et votre bruit ? »

Il appelle : « Apportez-moi le métronome. »

On enferme un métronome dans l'horloge et je lui demande : « Mais, Monsieur, croyez-vous que ce métronome pourra durer jusqu'à la fin de l'acte ? »

Il me dit : « Oui, oui, c'est entendu, j'ai vérifié. »

⁹ I.N.R., *Entretien n° 2*, *op. cit.*, p. 379-380.

Je dis : « Parfait. Ça ne vous ennuie pas que le battant de l'horloge ne se balance pas ? »

Il me dit : « Ah ! Comment pourrait-on faire ? Voyons, Lucien, Marcel, Julien, apportez-moi donc le ventilateur. »

On fait un trou dans le décor, on attache une ficelle au ventilateur et il trouve le moyen (je ne sais par quel procédé) de faire marcher le battant.

En fin de compte, je lui demande si ça ne le gêne pas beaucoup que les aiguilles de l'horloge peinte soient complètement arrêtées.

« – Comment pourrait-on faire, Julien, Marcel ? »

Je dis : « Mais, Monsieur, mettez-moi une véritable horloge. »

Ceci résume à peu près tous mes rapports avec les metteurs en scène au cours de mes créations de pièces.

Pourtant, Fernand Crommelynck ne s'est pas toujours montré fidèle aux principes de la mise en scène dépouillée qu'il défend ici avec tant de rigueur. Le succès aidant, il a accepté la mise en scène réalisée par Pitoëff pour *Le Marchand de regrets*, en 1927. Elle était cependant encombrée de décors évoquant le Moyen Âge et d'un accompagnement musical dont Florent Schmitt dit d'ailleurs le plus grand bien¹⁰.

Même phénomène au cours de la reprise des *Amants puérils* de 1956 au Théâtre Montausier, puis aux Noctambules, avec les décors et les costumes de Léonor Fini. Elle eut lieu dans une mise en scène de Tania Balachova que l'auteur n'apprécia pas le moins du monde. L'accueil des spectateurs fut cependant délirant. Une véritable ovation !

Détestant avoir tort, mais ne détestant pas d'être encensé, notre dramaturge se trouvait parfois *Entre deux chaises*. C'est le titre d'une amusante interview qu'il donna lors de ce spectacle à un hebdomadaire en 1956. Il y rappelle une mésaventure semblable à celle qu'il vient de vivre. Elle s'était produite à l'étranger où l'on jouait une de ses pièces. « À la chute du rideau, conte-t-il, j'allais m'élancer vers la coulisse y clamer mon indignation pour ce que j'appellerais une audacieuse transposition, quand l'enthousiasme du public éclata en acclamations. (...) Le lendemain les journaux nous couvraient d'éloges. Aurais-je dû prier les critiques de

¹⁰ *Paris-Matinal*, 24 juin 1927.

les rengainer et, désavouant les artisans du triomphe, donner raison à quelques voix discordantes¹¹ ? »

Dernier exemple de cette démarche inattendue chez un homme de tempérament aussi entier. Crommelynck était on ne peut plus fier du succès qu'obtint *Le Cocu magnifique*, joué à Moscou en 1922. Il se vantait d'y avoir été applaudi par des milliers d'ouvriers enthousiasmés.

Nulle interprétation n'était plus politiquement et moralement orientée que celle de Meyerhold dans le décor de Popova qui a été reconstitué pour l'exposition du Palais des Beaux-Arts¹². Elle était conçue dans le contexte de la Russie révolutionnaire et taylorisante avec une machine-outil et des rouages qui devaient entraîner le peuple à la productivité dans l'optimisme. Par elle se trouvait affirmé le triomphe du constructivisme sur la fausse théâtralité (c'est-à-dire le théâtre traditionnel). Des acteurs en bleu de travail accordaient leurs mouvements, leurs modulations et leurs variations d'expression au jeu de l'ensemble que devaient souligner, lors de la reprise de la pièce, en 1928, quelques séquences de jazz. Procédé qui annonce déjà, semble-t-il, celui de l'animation corporelle telle qu'elle se pratique aujourd'hui.

De prime abord, cette manière d'associer le drame de la jalousie à des fins révolutionnaires allait à l'encontre des conceptions du dramaturge. Celui-ci n'a jamais écrit de pièces à thèses idéologiques.

Ajoutons que l'antitraditionalisme de Meyerhold l'aura peut-être heurté.

À ma connaissance, Crommelynck n'a pourtant pas réagi contre ces conceptions scéniques qu'il aurait peut-être refusées en d'autres circonstances. Comment l'expliquer ?

S'il est une qualité qui prédomine chez l'écrivain c'est une exceptionnelle ouverture d'esprit aux phénomènes de son temps. D'où sa manière d'analyser l'attitude du public. Ce dernier n'apporte pas au théâtre son « goût tout fait », reconnaît-il. C'est au dramaturge à l'éduquer par la qualité de ses produits. Mais ce qu'il

¹¹ *Arts*, n° 563, 11-17 avril 1956, p. 3.

¹² Popova fut par ailleurs une artiste de haute valeur. Ses œuvres « affirment une particularité dynamique dont les conséquences seront décisives pour l'évolution de la future peinture constructiviste (...) Popova conçoit sa peinture à l'instar des reliefs angulaires de Tatline » (in Andrei Nakov, *L'Avant-Garde russe*, Paris, Fernand Hazan, 1984, p. 56).

apporte, en revanche, c'est ce que Crommelynck dénomme (je le cite) son « extraordinaire sensibilité collective » qui en fait un juge suprême ». « Le public a toujours raison », déclare l'auteur du *Cocu magnifique*¹³. Dans sa confiance illimitée, il va jusqu'à l'initier à des problèmes d'ordre social. Avec un sens pédagogique exceptionnel. « *Les Amants puérils* », explique-t-il, au cours d'un de ses entretiens radiophoniques avec Jacques Philippet, c'est en définitive « le procès d'une époque sans foi (...). *Une Femme qu'a le cœur trop petit*, [celui d'une] bourgeoisie médiocre qui a toutes les vertus mineures et aucune des vertus majeures [et] *Chaud et froid*, [celui] d'une société qui se crée » (dans l'Italie fasciste ou l'Allemagne nazie notamment) « des mythes » politico-moraux¹⁴. Du moment où le dramaturge tenait compte de la portée psychosociologique de ses propres oeuvres, l'optique de Meyerhold pouvait trouver à ses yeux une raison d'être.

Quant à la mise en scène de ce dernier dans le décor de Popova, il faut pour la comprendre donner quelques éclaircissements. Rappelons-nous que l'action se situe dans un moulin aménagé en habitation. Il n'est donc pas étonnant que l'artiste ait dessiné des pales et une roue à côté d'une machine-outil qui est une sorte de métaphore industrielle. À l'avant-plan de la scène, s'avancait un banc de bois qui donnait plus de place et de relief aux mouvements des acteurs. Il se terminait par un petit secrétaire amovible où s'installait parfois Estrugo. Les portes et les fenêtres de ce décor essentiellement tapissé de lattis se dessinaient de manière tout à fait sommaire. Il devenait donc évident que certains objets pouvaient représenter une tentative de simplification et de dépouillement. « Nous voulions, déclare Meyerhold en 1926, avec ce spectacle, asseoir les fondements d'un nouvel aspect de l'action théâtrale, qui n'exige ni décors-illusions, ni accessoires compliqués, qui se contente d'objets de fortune, tout simples et qui, de spectacle joué par des professionnels, se transforme en un libre jeu des travailleurs au cours de leurs moments de loisir. » Ce texte est extrait des *Écrits sur le théâtre*, admirablement traduits et commentés en 1975 par Béatrice Picon-Vallin¹⁵. Crommelynck n'a pas pu le lire, bien sûr. Mais il n'est pas exclu qu'il en ait imaginé et apprécié le propos.

¹³ Éloge du public. *Paris-Soir*, 11 mai 1925, p. 1.

¹⁴ I.N.R., *Entretien n° 6*, *op. cit.*, p. 387.

¹⁵ *Vsevolod Meyerhold. Écrits sur le théâtre*. Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Lausanne, La Cité-L'Âge d'homme, 1975, T. II, p. 97 et 98.

Par le biais d'une économie forcée, Meyerhold accédait ainsi à une mise en scène réduite à sa plus simple expression¹⁶, riche pourtant en inventions multiples et diverses. Celle même que l'auteur du *Cocu Magnifique* avait maintes fois souhaitée.

Cela dit, il faut bien reconnaître que le cadre habituel des pièces de Crommelynck avait été complètement bouleversé et que le dramaturge a dû à tout le moins s'en inquiéter. Le plafond, les murs et toute une partie du premier étage avaient été supprimés. Mais l'espace dévolu aux comédiens se trouvait considérablement agrandi.

Au début des années vingt, maintes recherches s'étaient opérées dans le domaine de la physique, de la métaphysique et du monde spatial. Elles permettaient d'envisager des dimensions sensiblement élargies et devaient inévitablement marquer l'évolution de l'art pictural ou théâtral¹⁷. En voyant la reproduction du décor choisi par Meyerhold, Fernand Crommelynck a pu s'interroger sur les problèmes scénographiques que posait désormais une vue plus étendue et plus synthétique de l'univers. Même si celle-ci pouvait entraîner certains risques.

Copyright © 1987 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Jeanine Moulin, *Crommelynck et les metteurs en scène* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1987. Disponible sur : < www.arlffb.be >

¹⁶ Il révèle, par ailleurs, que celle-ci n'a coûté que 200 roubles, somme qui, au dire de certains, ne représente que six à dix mille francs belges de nos jours.

¹⁷ L'Art constructiviste russe en offre le meilleur exemple. Les œuvres d'un Tatline, celles des frères Stenberg et de Gabo portent des titres particulièrement significatifs de cet état d'esprit : *Composition synthético-statique* (1915), *Appareillage spatial n° 13* (1920) ou *Construction spatiale* (1922).